

MARZEC  
MARCH  
KWIECIEŃ  
APRIL  
MAJ  
MAY  
2015

# ZACHĘTA

Przemysław Matecki  
Szorstko | Przemysław  
Matecki. Rough  
Czekając na lepsze czasy  
Waiting for Better Times  
Anna Jermolaewa. Dobre  
czasy, złe czasy | Anna  
Jermolaewa. Good Times,  
Bad Times  
Kanibalizm?  
O zawłaszczeniach  
w sztuce | Cannibalism?  
On Appropriation in Art  
Gałczyńskiego 2015  
Gałczyńskiego Street, 2015  
Tamy Ben-Tor & Miki  
Carmi. Młodzi obiecujący  
artyści jedzą i uprawiają  
seks | Tamy Ben-Tor & Miki  
Carmi. Young Emerging  
Artists Eating and Fucking  
Natalia Bażowska. Leże  
Natalia Bażowska. Lair  
Halka/Haiti. 18°48'05" N  
72°23'01" W  
Halka/ Haiti. 18°48'05" N  
72°23'01" W

At Weiwei, Fontana świateł | Fountain of Light, 2007, instalacja, instalation | Fot. | photo by Brøndum/Poul Buchard | dzięki uprzejmości Fauschou Foundation, Kopenhaga | courtesy of Fauschou Foundation, Copenhagen



# Wiadomości

## News

### Przeznacz 1% podatku na Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych!

Donate 1% of your income tax to the Society for the Encouragement of Fine Arts!

Realizacja projektów Towarzystwa nie byłaby możliwa bez pracy i zaangażowania jego członków. Wszystkie powstają wyłącznie dzięki środkom pozyskanym od naszych członków i darczyńców. Ty także możesz mieć wpływ na to, jak wygląda edukacja artystyczna w Polsce i pomóc nam wspierać Zachętę w jej misji, jaką jest upowszechnianie sztuki współczesnej. Bądź częścią Towarzystwa i przeznacz nam 1% podatku! KRS 0000156010 Więcej informacji na temat aktualnych działań Towarzystwa udziela Zofia Koźniewska, koordynator TZSP, e-mail: [info@tzsp.art.pl](mailto:info@tzsp.art.pl), tel. +48 696 417 388. Zachęcamy również do odwiedzenia naszej strony: [www.tzsp.art.pl](http://www.tzsp.art.pl)

The Society would not be able to run its projects without the work and commitment of its members. All projects are implemented exclusively through funds obtained from our members and donors — you too can help shape art education in Poland, and help the Zachęta in its mission to promote contemporary art. Become part of the Society and give us 1% of your income tax! KRS 0000156010

For more information on the current activities of the Society, please contact Zofia Koźniewska, TZSP Society coordinator, e-mail: [info@tzsp.art.pl](mailto:info@tzsp.art.pl) Tel. +48 696 417 388. Visit our website: [www.tzsp.art.pl](http://www.tzsp.art.pl)



foto. archiwum Zachęty i TZSP | photo: Zachęta's and TZSP Society archive



foto. archiwum Zachęty i TZSP | photo: Zachęta's and TZSP Society archive



foto. | photo by Dominik Cudny



foto. | photo by Ula Dragomska



foto. | photo by Marek Krzyżanek



foto. | photo by Dominik Cudny

### Sesja na finisaż wystawy Postęp i higiena

The Closing Session of the *Progress and Hygiene* Exhibition

Wystawa została bogato obudowana wydarzeniami towarzyszącymi, a elementem strategii kuratorskiej Andy Rottenberg było nakreślenie możliwie jak najszerszego tła merytorycznego dla pokazywanych prac. Dzięki temu bardziej czytelne stały się związki między sztuką, historią, naukami ścisłymi i filozofią, inaczej mówiąc — między sztuką i myślą. Od samego początku kuratorka współpracowała ze specjalistami z poszczególnych dziedzin, czyniąc ze swojej wystawy silnie problematyzowaną przestrzeń domagającą się dialogu i dyskusji. Naturalna zatem stała się potrzeba zorganizowania konferencji (14 lutego 2015), która zebralaby i uporządkowała wielowątkowe zagadnienia.

Do udziału w sesji zostali zaproszeni m.in. dr Marius Turda — wybitny badacz myśli eugenicznej, prof. Piotr Juszkiewicz — historyk sztuki XX wieku, prof. Ewa Łętowska — prawniczka, była rzeczniczka praw obywatelskich i prof. Magdalena Fikus — zasłużona biologka, biochemiczka, specjalistka od inżynierii genetycznej. Dyskusję moderowały i wprowadzenie w poszczególnych panelach wygłosiły: Hanna Wróblewska (*Modernizm, higiena i eugenika*), dr Magdalena Gawin (*Inżynieria społeczna dla „dobra ogółu”*) i Anda Rottenberg (*Mitologia innego*). Sesję podsumowała Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, prof. Małgorzata Omilanowska.

Zwieńczeniem konferencji był performans indyjskiej artystki Soni Khurany, która przyjęła konwencję prelegentki i w ramach swojego działania przygotowała wykład na jego temat. ●●●

The exhibition has been accompanied by numerous events, and was part of the strategy of its curator, Anda Rottenberg, to show its exhibits against the widest possible factual background. That made the links between art, history, science and philosophy — or in other words, between art and thought — all the more readable. From the very beginning, Rottenberg worked with specialists in individual fields, making her exhibition a strongly problematised space calling for dialogue and discussion. This explains why the need to organise a conference (14 February 2015) to collect and structure the multifaceted issues emerged quite naturally.

The invited guests included Dr. Marius Turda, an outstanding researcher into eugenic thought; Prof. Piotr Juszkiewicz, a historian of 20th century art; Prof. Ewa Łętowska, a lawyer and former ombudsman, and Prof. Magdalena Fikus, an accomplished biologist, biochemist and specialist in genetic engineering. The discussion was moderated and panel sessions chaired by: Hanna Wróblewska (*Modernism, Hygiene, and Eugenics*), Dr. Magdalena Gawin (*Social Engineering for the 'Public Wellbeing'*), and Anda Rottenberg (*The Mythology of the Other*). The sessions were concluded by professor Małgorzata Omilanowska, Minister of Culture and National Heritage.



The conference itself was concluded by Indian artist Sonia Khurana, who chose the convention of conference speaker and prepared a lecture on her performance. ●●●

## Zachęta do Wikipedii. Wikipedyści w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki

### The Zachęta for Wikipedia: Wikipedians in the Zachęta — National Gallery of Art

17 stycznia 2015 roku w Zachęcie spotkali się wikipedyści uzbrojeni w aparaty, laptopy itp. Na początku spotkania odbyli spacer wokół gmachu i sfotografowali elementy architektury budynku. Następnie zrobili zdjęcia we wnętrzu; grupa zwiedziła też bieżące wystawy i wysłuchała wykładu o historii instytucji i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Celem akcji było wzbogacenie Wikipedii o dokumentację Zachęty dostępną dla wszystkich użytkowników internetu, a także znaczne poszerzenie informacji o galerii, wystawach i artystach dostępnych w internetowej encyklopedii.

„Zapraszamy wszystkich do wykorzystywania wykonanych przez nas zdjęć i innych materiałów” — mówi Krzysztof Machocki (wikipedysta Halibutt). — „Możecie ilustrować nimi wasze teksty, prace czy prezentacje. Mam nadzieję, że coraz więcej miłośników sztuki i architektury będzie twórczo korzystać z Wikipedii i z polecenia »edytuj«”.

Do niedawna w bibliotece mediów Wikimedia Commons można było znaleźć tylko kilka fotografii wnętrza Zachęty. Umieszczone tam obecnie kilkaset fotografii może wykorzystać każdy: zarówno autorzy artykułów we wszystkich wersjach językowych Wikipedii, jak i nauczyciele, studenci i wszyscy użytkownicy internetu.

Spotkanie *Zachęta do Wikipedii* jest częścią programu *Otwarta Zachęta*, wspierającego rozwój otwartych zasobów edukacyjnych z dziedziny sztuk pięknych i programu współpracy GLAM–Wiki pomiędzy Zachętą a Stowarzyszeniem Wikimedia Polska. Hasło *Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki* w Wikipedii: [pl.wikipedia.org/wiki/Zachęta\\_Narodowa\\_Galeria\\_Sztuki](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zachęta_Narodowa_Galeria_Sztuki). Biblioteka otwartych zdjęć Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki: [commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zachęta\\_National\\_Gallery\\_of\\_Art](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zachęta_National_Gallery_of_Art) ●●●

Marta Malina Moraczewska

On the 17th of January 2015, a group of Wikipedians met at the Zachęta gallery in Warsaw armed with cameras and laptops. First, they walked around the outside of the building, photographing its architectural elements. Next, they took photos inside, examined the current exhibitions and listened to a lecture on the history of the Zachęta and of the Society for the Encouragement of Fine Arts (from which it takes its name). The event was designed to expand Wikipedia's media resources on the Zachęta for all Internet users, as well as to try and increase the information on the gallery, its exhibitions and artists that is available in the online encyclopaedia.

‘We encourage everyone to use our photos and other materials’, said Krzysztof Machocki (known on Wikipedia as ‘Halibutt’). ‘You can use them to illustrate your papers, articles, or presentations. I hope that more and more art and architecture lovers will make creative use of Wikipedia and its “Edit” option.’

Until recently, there have only been a few photos of the Zachęta's interior in the Wikimedia Commons Media Library. Now, everybody from authors of Wikipedia entries in all languages to teachers, students and Internet users in general has access to several hundred photographs posted there.

The meeting, *Zachęta for Wikipedia* is part of the *Otwarta Zachęta* (Open Zachęta) programme encouraging the development of open educational resources in the arts, and the GLAM–Wiki cooperation programme between the Zachęta and the Polish Wikimedia community, the Stowarzyszenie Wikimedia Polska. Wikipedia entry *Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki*: [pl.wikipedia.org/wiki/Zachęta\\_Narodowa\\_Galeria\\_Sztuki](http://pl.wikipedia.org/wiki/Zachęta_Narodowa_Galeria_Sztuki). Library of free photos of the Zachęta — National Gallery of Art available at [commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zachęta\\_National\\_Gallery\\_of\\_Art](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Zachęta_National_Gallery_of_Art) ●●● Marta Malina Moraczewska

## Wyniki pierwszej edycji programu stypendialnego ±Zachęta

### Results of the First Edition of the ±Zachęta Scholarship Programme

Laureatem konkursu Fundacji GESSEL dla Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki na najlepszą pracę doktorancką został Krzysztof Kościuczuk, który otrzymał stypendium na dokończenie rozprawy zatytułowanej *Wybrane zagadnienia dotyczące wystaw sztuki w latach 60. i 70. w Polsce*. ●●●

Krzysztof Kościuczuk has become laureate of the competition for the best doctoral dissertation, held by the GESSEL Foundation for the Zachęta — National Gallery of Art. Kościuczuk received a scholarship to complete a dissertation entitled *Selected Issues Concerning Art Exhibitions in Poland in the 1960s and 1970s*. ●●●

## Polska w Wenecji

### Poland in Venice

Poza wystawą w Pawilonie Polskim na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji polska reprezentacja będzie obecna też w innych miejscach w mieście.

Prezentowana w ramach tegorocznego Biennale w Palazzo Dona Brusa wystawa *Dispossession* organizowana jest przez Europejską Stolicę Kultury Wrocław 2016. Wychodząc od przesiedleńczej historii Wrocławia — miasta, w którym po II wojnie światowej niemal każdy był „skądś”, a nie „stąd” — stawia pytanie o relację pomiędzy przestrzenią a poczuciem przynależności.

Miasto Breslau opuszczane przez przesiedlanych Niemców miało przybyłym Polakom zastąpić utracone domy i ziemie na wschodzie. Spleciona z tęsknotą za rodzinnymi stronami konieczność przejścia opuszcza-

nych domów, zamieszkania w czyjejs prywatnej, a jednocześnie obcej i wrogiej przestrzeni nie jest na wystawie rozpatrywana jedynie jako historyczne wydarzenie. „Dispossession” oznacza wywłaszczenie, utratę posiadanego mienia i związanej z nim tożsamości, ale także wypędzanie złych duchów, egzorcyzm mający oczyścić przestrzeń z niechcianej energii.

W wystawie wezmą udział artyści z Ukrainy, Polski i Niemiec. Nakreślona tu historyczna przesiedleńcza oś Lwów–Wrocław–Drezno akcentuje obowiązek pamiętania o uniwersalnym wymiarze straty. Jednocześnie staje się punktem wyjścia do rozważań o współczesnym wymiarze migracji wobec aktualnych konfliktów oraz towarzyszącym jej definiowaniu tożsamości.

W ramach wydarzeń towarzyszących weneckiemu Biennale planowany jest również panel dyskusyjny Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), współorganizowany przez Sekcję Polską AICA.

Kuratorzy wystawy *Dispossession*: Małgorzata Miśniakiewicz, Michał Bieniek (kurator ds. sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016). [wroclaw2016.pl](http://wroclaw2016.pl) ●●●

Apart from the Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition, Poland will also be present at other venues in Venice.

On display in the Palazzo Dona Brusa as part of this year's Biennale, the *Dispossession* exhibition is being organised by Wrocław — the European Capital of Culture 2016. Beginning with the expulsive period of Wrocław's history, a city in which after Second World War almost everyone came from ‘somewhere else’ rather than from ‘here’, it raises questions about the relationship between space and the sense of belonging.

The city of Breslau left behind by the expelled Germans was meant as a replacement for the homes and land lost by the forcibly resettled Poles from the East. Intertwined with a longing for one's native places, the necessity of occupying abandoned homes and settling in somebody else's private — but also alien, hostile — space, is not presented at the exhibition as just a historical event. ‘Dispossession’ not only means expropriation, loss of one's property and related identity, but also the driving out of demons, an exorcism to clean a space of unwanted energy.

The exhibition will bring together artists from Ukraine, Poland and Germany. The historical Lviv–Wrocław–Dresden resettlement axis emphasises the obligation to remember the universal dimension of loss. At the same time, it becomes a starting point for reflections on the contemporary dimension of migration, set against current conflicts and the definition of identity related to migration.

A discussion panel by the International Association of Art Critics (AICA), co-organised by the Polish Section of AICA, is just one of the events accompanying the Venice Biennale.

Curators of the *Dispossession* exhibition: Małgorzata Miśniakiewicz, Michał Bieniek (curator for visual arts of Wrocław — European Capital of Culture 2016). [wroclaw2016.pl](http://wroclaw2016.pl) ●●●



for. Bartosz Górką / archiwum Zachęty | photo by Bartosz Górką / Zachęta's archive

bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

10.02–29.03

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

4 | 5

# Przemysław Matecki. Szorstko

## Przemysław Matecki. Rough

kuratorzy | curators: Maria Rubersz, Wojciech Kozłowski

Wystawa prezentuje niewielki wycinek twórczości Przemysława Mateckiego. Równocześnie sama struktura pokazu przybliża nie tylko instrumentarium artysty, ale i intensywność oraz bezkompromisowość jego twórczości. Matecki, rozpoczynając pracę nad wystawą, określił siebie jako „malarza sztalugowego”. Staroświecko brzmiącą definicją wskazał ważny punkt odniesienia, jakim jest tradycyjnie rozumiana praca artysty. Na wystawie znajdują się obrazy powstałe głównie w ostatnich miesiącach oraz rysunki tworzone od kilku lat, impulsywnie, w krótkich okresach czasu.

Although the exhibition presents just a small section of Przemysław Matecki's artistic output, its arrangement highlights not only the artist's tools, but also the intensity and intransigence of his work. In his preparations for work on the exhibition, Matecki dubbed himself an 'easel painter', using an old-fashioned definition to indicate an important point of reference, that of the artist's work understood in the traditional way. The exhibition includes paintings made mainly in recent months, as well as drawings created in the last few years — impulsively, in short periods of time.



bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

s. 7:  
bez tytułu, 2014, olej, akryl, płótno

p. 7:  
untitled, 2014, oil and acrylic on canvas

# Z/N/amalować wszystko

## To Paint Everything (Over)

Wojciech Kozłowski

Są malarze, którzy wolą zamalować wszystko, choć namalować też potrafią każdą rzecz i osobę, zjawisko i stan. Wychodzą być może z założenia, że decyzja o położeniu farby, wyborze fragmentu świata do zamalowania — realnego albo przedstawionego — jest tak samo trudna jak samo tego świata przedstawianie.

W całej swojej dotychczasowej twórczości Przemysław Matecki maluje i zamalowuje, przedstawia i maskuje, podkreśla i zamazuje. Jego obrazy na początku odnosiły się często do popkultury i wizerunków jej bohaterów, które „wyprowadził z obszaru preparowanej wyobraźni i zamienił w intrygujące oryginały”<sup>1</sup>. Tworzył je ze świadomością przeszłości sztuki, ale wybierał z niej tylko to, co współgra z jego emocjami. „Anarchistyczna spontaniczność, prostota, »nonszalancja«, z jaką kładzie farbę, groteskowość, zamiłowanie do śmieci — to elementy, które [...] wciąż powracają w jego malarstwie”<sup>2</sup>.

Prace te przeważnie są czytelne na pierwszy rzut oka, wystarczy, że jest ono uzbrojone w podstawowe jedynie kompetencje. Na jednym z wczesnych obrazów Matecki domalowuje własną twarz postaci Lary Croft, na innym, z nieco późniejszego okresu, zamalowuje twarz Condoleezy Rice, zostawiając tylko charakterystyczny kształt fryzury. Dwa sposoby postępowania, ale każdy odwołuje się do znajomości świata w jego współczesnym sensie, postrzeganego jako strumień obrazów. Każdy podporządkowuje wizerunki swojemu dadaistycznemu, chciałoby się powiedzieć, albo po prostu — malarzskiemu gestowi nadania zjawiskom zupełnie nowych znaczeń.

Matecki maluje obrazy, które mogą stać się nowymi światami. Traktuje świat jak własny kosmos, w którym i na którym dokonuje aktu zmiany. W obrazach stopniowo rezygnuje z jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości, zarzuca wycinanie, wlepianie czy przemalowywanie reprodukcji na rzecz prostej relacji farby i podłoża. Mam na myśli prostotę wzajemnej relacji, bo to, co dzieje się w obszarze samego aktu malowania, proste już nie jest. Mamy tu bowiem do czynienia z całym instrumentarium malarzskim w jak najbardziej tradycyjnym znaczeniu. Obraz przestaje przedstawiać cokolwiek innego poza sobą samym. Tło czasem znika, a czasem pojawia się dobitnie, farba pozostaje w formie wyciśniętej z tuby albo jest brutalnie starta szpachlą. Znaki mogą coś znaczyć albo być tylko śladem gestu.

Wszystko tu może się zmienić w każdej chwili, jak już nieraz w twórczości artysty bywało, pozostaje jednak widoczna w niej od początku obecność samego aktu malowania, jego jednoczesność z decyzją, zamiarem i działaniem. Możemy je oglądać jak nieznaną sobie przestrzeń z imaginacji autora, możemy szukać w nich odniesień do klasyki awangardy, możemy próbować czytać je poprzez wartości malarzskie. Każdy z tych sposobów wydaje się adekwatny do statusu tych obrazów, które w tym samym

stopniu są lustrem świata, co jego drugą, niepoznawalną stroną. ●●●

1. Ryszard Woźniak, *Nic*, w: *Matecki*, kat. wyst., BWA, Zielona Góra 2006.  
2. Joanna Zielińska, *Bez tytułu*, w: *ibidem*.

**Przemysław Matecki** — (ur. 1976) w Żaganiu. Ukończył Liceum Plastyczne w Cieplicach, ważne w jego życiu artystycznym, a wyższe wykształcenie zdobył w Instytucie Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego (dyplom w pracowni Ryszarda Woźniaka). Od 10 lat mieszka i pracuje w Warszawie.

**Wybrane wystawy indywidualne:** 2006 BWA, Zielona Góra; 2007 Galeria Raster, Warszawa (z Pawłem Susidem); 2008 Hollybush Gardens, Londyn; 2010 Carlier | Gebauer, Berlin; *Działania*, Goldex Poldex, Kraków; 2011 @ abc, Berlin; 2012 *Szkice olejne / Stalker*, Bank Pekao PROJECT ROOM, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; 2013 *Widziadło*, Galeria Raster, Warszawa; *Razem / Together*, BWA Zielona Góra; 2014 *Isn't it good to be lost in the wood*, Progress Gallery, Paryż (z Pierre'em Ardouvin).

**Wybrane wystawy zbiorowe:** 2006 *Nowe tendencje w malarstwie polskim*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz; 2007 1, 2, 3, *Überraschung*, Museum Junge Kunst, Frankfurt nad Odrą; 2008 *Past-Forward*, 176 Zabłudowicz Collection, Londyn; 2009 *Plac Piastowski*, Galeria Raster, Warszawa; 2010 *Ostatni film*, Galeria Raster, Warszawa; *Zielona z Jelenią myślą mi się*, BWA Zielona Góra; 2011 *Tymek Borowski, Przemysław Matecki, Paweł Śliwiński*, Galeria Kolonie, Warszawa; *Przybysze i tubylcy*, BWA Zielona Góra; *Draußen ist feindlich*, Bel Etage, Berlin; 2012 *Urwany film*, BWA Awangarda, Wrocław; *The Poster Show*, Carlier | Gebauer, Berlin; 2013 *Lara Croft kontra artystki i artysty*, Małopolski Ogród Sztuki, Kraków; 2014 *Pieśń z aluminium*, Raster Gallery, Warsaw

There are painters who prefer to paint everything over, even though they can paint anything they like, any object, person, phenomenon, or state. They presume, possibly, that the decision to apply paint, to choose a fragment of the world — real or represented — to paint over is as difficult as representation itself.

Throughout his career, Przemysław Matecki has been painting and painting over, representing and masking, highlighting and blurring. His early works often alluded to pop culture and its icons, which he ‘removed them from their feigned environment and modified them into new, intriguing originals’. He created them with an awareness of art’s history, but chose from it only such things that resonate with his emotions. ‘The anarchistic spontaneity, the simplicity, the “nonchalance” of his brushstrokes, the love of the grotesque, the penchant of trash: these are the recurring elements of his paintings.’

These works are usually comprehensive at first sight, even if the viewer’s eye is only armed with the basic com-

petencies. In one early painting Matecki endows the Lara Croft character with his own face, while in another, slightly later, Condoleezza Rice has lost all her facial features, retaining only the characteristic hairdo. Two modes of action, each referring to a knowledge of the world in its contemporary sense as a stream of images. Each subordinating image to the Dadaistic — or just painterly — gesture of investing phenomena with wholly new meanings.

A painter creates images that can become new worlds. Matecki treats the world as his own cosmos in which — and on which — he effects the act of change. In his paintings he has been gradually giving up any references to reality, abandoning the cutting, pasting or repainting of reproductions on behalf of the simple relationship of paint and surface. I mean here the simplicity of their mutual relationship, for what happens within the very act of painting is not simple at all, the artist being someone who uses all the tools of his trade, in the most traditional sense. The image ceases to represent anything but itself. The background sometimes disappears and sometimes appears emphatically, and paint is left as squeezed out of the tube or brutally spread with a spatula. Signs may denote something or they may be just a trace of a gesture.

Everything can change here at any moment, as it has often happened in Matecki’s work, but what has remained constant from the very start is the presence of the painting act itself, its simultaneity with decision, intent, and action. We can view these paintings as unknown spaces from the artist’s imagination, we can search in them for references to the classic avant-garde, we can try to read them in terms of their painterly quality. Each of these approaches may be adequate to their status, for they are as much a mirror of the world as its other, unknown side. ●●●

1. Ryszard Woźniak, *Nothing*, trans. Kasia Prokiesz, in *Matecki*, exh. cat., Zielona Góra: BWA, 2006.

2. Joanna Zielińska, *Untitled*, trans. Agnieszka Pokojka, *ibid.*

**Przemysław Matecki** — (b. 1976) in Żagań. Graduate of the High School of Visual Arts in Cieplice (an important period for him), he holds an MA from the Visual Arts Institute of the University of Zielona Góra (diploma in Ryszard Woźniak’s studio). Since 2004, he has lived and worked in Warsaw.

**Selected individual exhibitions:** 2006 BWA, Zielona Góra; 2007 Raster Gallery, Warsaw with Paweł Susid; 2008 Hollybush Gardens, London; 2010 Carlier | Gebauer, Berlin; *Activities*, Goldex Poldex, Kraków; 2011 @ abc, Berlin; 2012 *Szkice olejne / Stalker*, Bank Pekao PROJECT ROOM, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw; 2013 *Apparition*, Raster Gallery, Warsaw; *Together*, BWA Zielona Góra; 2014 *Isn't it good to be lost in the wood*, Progress Gallery, Paris (with Pierre Ardouvin).

**Selected group exhibitions:** 2006 *New Tendencies in Polish Painting*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz; 2007 1, 2, 3, *Überraschung*, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder; 2008 *Past-Forward*, 176 Zabłudowicz Collection, London; 2009 *Piastowski Square*, Raster Gallery, Warsaw; 2010 *The Last Film*, Raster Gallery, Warsaw; *Zielona z Jelenią myślą mi się*, BWA Zielona Góra; 2011 *Tymek Borowski, Przemysław Matecki, Paweł Śliwiński*, Kolonie Gallery, Warsaw; *Przybysze i tubylcy*, BWA Zielona Góra; *Draußen ist feindlich*, Bel Etage, Berlin; 2012 *Broken Movie*, BWA Awangarda, Wrocław; *The Poster Show*, Carlier | Gebauer, Berlin; 2013 *Lara Croft vs. artists*, Małopolski Ogród Sztuki, Kraków; 2014 *Aluminium Song*, Raster Gallery, Warsaw.



foto: Bartosz Górka / archiwum Zachęty | photo by Bartosz Górka / Zachęta's archive

# Z Przemysławem Mateckim rozmawia Maria Rubersz

Przemysław Matecki talks  
to Maria Rubersz

Mówiąc o swojej twórczości w kontekście tworzenia wystawy, kilkakrotnie porównałeś własną pracę do przewijającej się taśmy. Twoim zdaniem wystawa jest jedynie jej małym wycinkiem. Maluję bardzo dużo, niewielka tego część wychodzi poza pracownię. Tylko niektóre prace są dostępne publiczności w tej sztucznie stworzonej sytuacji, jaką jest wystawa. Jeśli chodzi o moją twórczość, nie dzieliłbym jej w ogóle na wystawę i to, co poza nią. Wystawa to sytuacja zewnętrzna i rzeczywiście jest wycinkiem tego, nad czym pracuję, spojrzeniem na kilka klatek, a nie na cały film. Maluję dużo, rzadko robię przerwy. Prace wybrane na wystawę nie muszą się wiele różnić od tych niewybranych. Niektórzy określają je obrazami bez historii. Ja osobiście tej historii nie potrzebuję.

**Twoje malarstwo znacząco się zmieniło. Takie jest przynajmniej pierwsze wrażenie, gdy się przekracza próg pracowni.**

Nie mam takiego odczucia. Często towarzyszy mi myśl, że zatacam koła i staję w miejscu, w którym już byłem. Ta myśl jest na tyle silna, że zaczynam się jej przyglądać. I pojawia się refleksja, że to nie zatoczone koło, tylko spirala powoli wznosząca się do góry.



fot. Bartosz Góška / archiwum Zachęty | photo by Bartosz Góška / Zachęta's archive

Ostatnio zmieniam technologię, maluję akrylami, używam wypełniaczy, past. Nowe materiały dają nowe możliwości. To mnie wciąga, pozwala pracować szybciej. Rozwiązywać inne problemy. To jest odpowiedź na pierwsze pytanie. Do tych prac, które teraz widzisz, zmierzałem rok. Widać tu cofnięcie się, punkty wspólne z obrazami malowanymi rok czy półtora roku wcześniej.

#### A obraz, który teraz malujesz?

Pracuję nad nim od wczoraj i od razu zdarzyła mi się sytuacja, jakiej chciałem uniknąć. Namalowałem coś, z czego zrezygnowałem jakiś czas temu. Spójrz, tu masz zdjęcie obrazu, który namalowałem przed dwoma laty.

#### Pewne elementy są prawie identyczne.

To, co namalowałem wczoraj, wygląda jak to, co malowałem, nie mając takiego doświadczenia. Powstaje więc pytanie, czy roczny багаż doświadczeń jest zbędny.

**Masz, moim zdaniem, niespotykany warsztat malarski. Wojtek Kozłowski zwrócił uwagę na wykonane przez ciebie rzeczy spoza obszaru sztuki, świadczące o twoich niesamowitych umiejętnościach manualnych. Ale używasz tych umiejętności w bardzo purytański sposób.**

Rozumiem, ale nie znaczy, że się z tym zgadzam. Twierdzę, że to jest nieistotne. Mając świetne umiejętności, można się doprowadzić do stanu, gdy pozostaje tylko ta cyrkowa zręczność. A w ogóle, jeśli chodzi o umiejętności, to byłbym na twoim miejscu ostrożny. Nie do końca to się chyba da sprawdzić.

Od jakiegoś czasu zastanawiam się, czy warto malować obrazy jeszcze raz, na podstawie doświadczenia, które się zdobyło. Malować tak, żeby obraz wyszlifować, zapanować nad nim, wykorzystując doświadczenie z pierwszego obrazu. Ja górzę się na szorstkość, nie wygładzam. Bar-

dziej interesuje mnie to pierwsze szorstkie, nie to szorstkie wygładzone.

Kiedyś sporo chodziłem, zbierając różne odpady. Regularnie, raz czy dwa razy dziennie. W czasie takich spacerów napotykałem wiele rzeczy, których jedynym wspólnym mianownikiem była ich zbędność. Nie mogłem przewidzieć, co znajdę. Taki chaos bardzo potęguje aktywność twórczą. Wszystko może być inspirujące: stos wyrzuconych gazet, zdjęcia, foldery, kasety wideo, reklamówki z zajączkiem wielkanocnym. W pracowni nie jesteś w stanie odebrać tylu bodźców. Po to właśnie warto pielęgnować tę szorstkość.

**Mam pokusę zapytać cię o relacje ze sztandarowymi malarzami lat osiemdziesiątych. Studiowałeś u Ryszarda Woźniaka, gdy widzieliśmy się kilka dni temu, wybierałeś się do pracowni Tomasza Ciecierskiego. Miałeś co prawda wystawę z artystami młodego pokolenia, np. z Tymkiem Borowskim...**

Tymkowi zamalowałem obraz. Kolekcjoner, mój znajomy, zamówił u Tymka portret i wystawił go na próbę.

#### I co?

Rozmawialiśmy z Tymkiem o tym obrazie i w końcu powiedziałem mu, że zaingeruję w niego. I zamalowałem go na czarno, Tymek robił mi zdjęcia. Kolekcjoner ma ten obraz i bardzo go lubi. Pod czarną farbą widoczne są jeszcze ślady warstwy malarskiej Tymka. Zakłócanie obrazu jest ciekawą praktyką. Zakłócanie autorstwa, zakłócanie przekazu. To w pewien sposób fragment teorii o wiecznym malowaniu czy żywym obrazie.

**Wróćmy do klasyków, z którymi się przyjaźnisz — jak Tomasz Ciecierski czy Paweł Susid.**

Jeśli jesteś osobą przybijającą pieczętki, to w jakiś sposób ciągnie cię do osób przybijających pieczętki. Masz kogoś, kogo możesz o coś zapytać, zwierzyć mu się, że dziś bardzo

boli cię ręka od przybijania pieczętek. Ona (lub on) odpowie ci, że dzisiaj nie boli jej (go) ręka, bo nie przybija ich tak mocno jak wczoraj.

Moje malarstwo się do niczego nie odnosi — wygląda, że się odnosi, ale tak nie jest. To pozorne. Bywa, że dochodzę do wniosków, do których już ktoś doszedł 50 lat temu. Nie ma to żadnego znaczenia, że już ktoś to zrobił.

#### Chcesz do nich dojść na własną rękę?

Pracuję nad obrazem. Dopiero w trakcie czy po pracy przychodzi refleksja, że zbliżam się do czegoś, co już widziałem. Nie przeszkadza mi, że to już się zdarzyło, nie zastanawiam się nad tym szczególnie. Mam swój świat, moją najważniejszą zdobycz.

**Gdy rozmawialiśmy po raz pierwszy o wystawie, przedstawiłeś pomysł na prace, poprzez które będziesz dążyć do malarstwa bardziej uniwersalnego. W tym momencie wystawa nie ma jeszcze ostatecznego kształtu, w rozmowach pojawiają się różne wątki. W twoich pracach również dzieje się bardzo dużo. Coraz częściej traktuję obrazy jak pola, na których sprawdzam to, co przemyślałem. Obrazy rozciągające się w nieskończoność — to mnie urzeka, wydaje mi się bardzo uniwersalne, praktyczne. Coś mnie jednak powstrzymuje przed malowaniem wielkich płacht.**

#### Już o to pytałam, ale wróć do tego tematu. Czy chciałbyś wyjść poza blejtram, np. na ścianę?

Jak już wychodzisz na ścianę, to możesz równie dobrze wyjść na ulicę, i tak w nieskończoność. Ostatnio zdeklarowałem się jako malarz sztalugowy, choć przez całe lata uciekałem od nazywania samego siebie malarzem. ●●●

Wywiad przeprowadzony w pracowni artysty 21 października 2014

**Speaking about your work in the context of staging an exhibition, you've compared it on several occasions to a running tape. The exhibition, you suggest, is but its short extract.**

I paint a lot, but little of it ever leaves the studio. Only some of the works are made available to the public within the artificial situation of the exhibition. As for my work, I wouldn't divide it into the exhibition and all the rest. The exhibition is an outside situation and it's indeed an excerpt from what I'm working on, a presentation of a few frames rather than the whole film. I paint a lot and seldom take any breaks. The works selected for exhibitions don't have to differ much from those that haven't been selected. Some call them paintings without a history. For me, it's a history I don't need it.

**Your style has changed significantly. At least that's the first impression I get when entering your studio.**

I don't feel like that. Sometimes I think that I'm walking in circles, getting back to a place where I've already been. This thought is so persistent that I begin to reflect on it. And I realise that it's not a circle but a spiral, winding its way slowly upwards.

I've been experimenting with technology recently, using acrylics, fillers, pastes. New materials offer new possibilities. This fascinates me and I can work faster. Solve diverse problems. So this is an answer to your first question. The works you see here have taken a year to complete. You can notice a kind of return here, some shared



characteristics with pieces that I painted a year or a year and a half ago.

#### **And the painting you're working on now?**

I started it yesterday and right away I had a situation that I'd rather avoid. I painted something that I'd abandoned some time ago. Look, here's a photo of a painting from two years ago.

#### **Some elements are nearly identical.**

What I painted yesterday looks like what I'd painted without the [subsequent] experience. So the question is whether a year's worth of experience is actually redundant.

**Your painting technique is, in my view, unique. Wojciech Kozłowski drew my attention to your non-artistic creations, which bespeak of incredible manual skills. But you use them in a very puritan way.**

I understand what you mean — which doesn't mean that I agree. I say it's unimportant. You can have great skills and still get to a point where all that is left is this circus-like dexterity. And generally, I'd be careful when discussing skills. These things are not really verifiable objectively.

I've been wondering for some time now whether it'd be worth to paint a given painting again, based on the meanwhile experience. To paint it in order to polish it, to gain control of it using the experience from the original piece. But I accept the roughness and don't smooth it out. I'm more interested in the original roughness than in roughness smoothed out.

There was a time when I walked around a lot, collecting all kinds of discarded objects. Regularly, once or twice a day. During those walks I encountered many things that shared one thing: redundancy. I couldn't predict what I'd find. Such chaos greatly stimulates creative activity. Everything can be inspiring, a stack of newspapers, photos, folders, video tapes, plastic bags with Easter bunny motif. You won't get this much stimulation in the studio. This is why the roughness is worth cultivating.

**I'm tempted to ask you about your relations with the flagship painters of the 1980s. You studied under Ryszard Woźniak, and when we saw each other a few days ago, you were going to visit Tomasz Ciecierski's studio. While you did have some exhibitions with younger-generation artists, such as Tymek Borowski . . .**

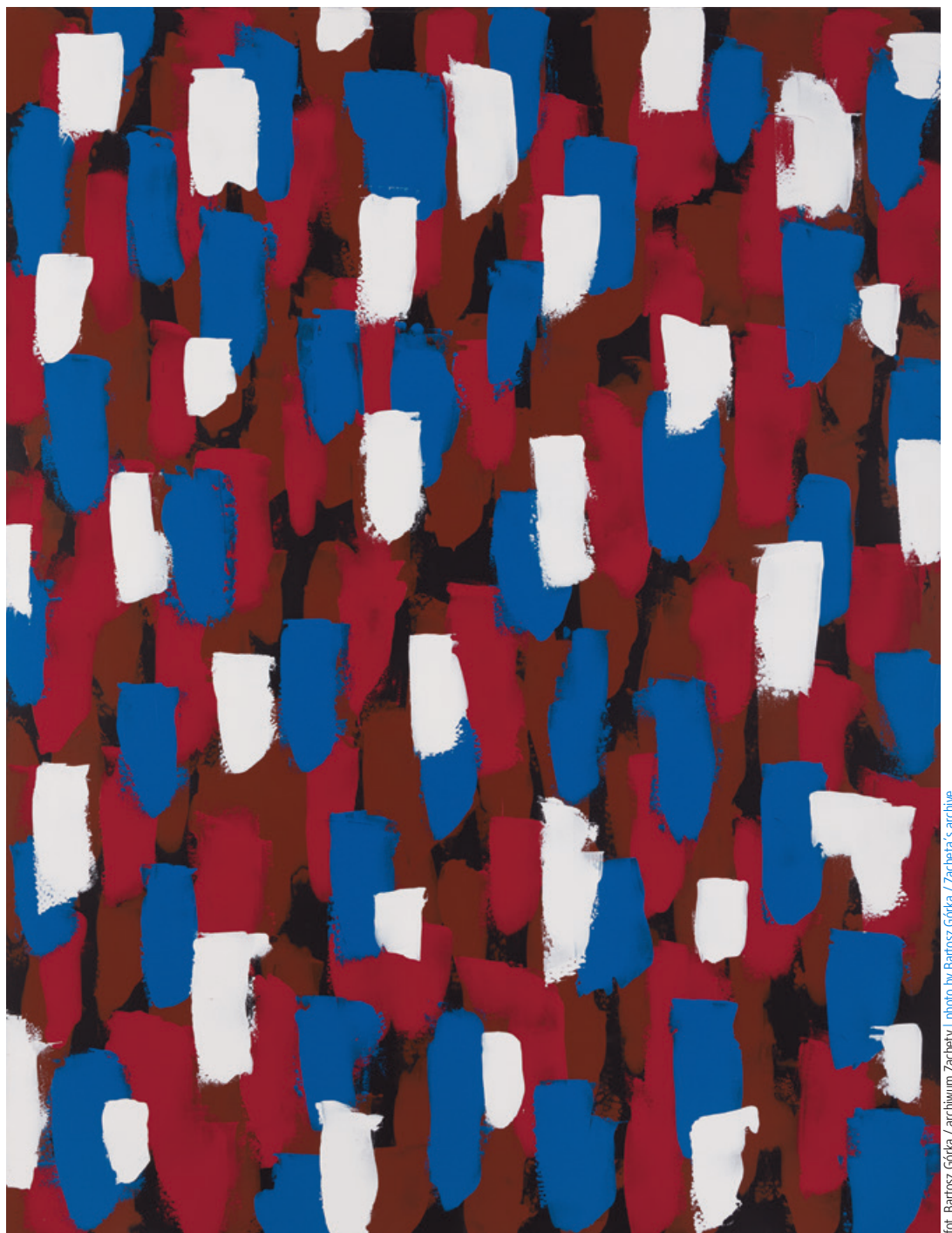
For Tymek I painted his painting black. An art collector, a friend of mine, had commissioned a portrait with Tymek and put it to a test.

#### **And?**

I talked with Tymek about it and in the end I told him I'd intervene in it. And I painted it black. Tymek took pictures of me doing it. The collector still has this painting and loves it. You can see traces of Tymek's original paintwork under the black. Picture distortion is an interesting practice. Distortion of authorship, distortion of message. In a way, it belongs to the theory of eternal painting or the living image.

**Let's return to the classics you are friends with, such as Tomasz Ciecierski or Paweł Susid.**

If you work in the line of document stamping, you are somehow attracted to other persons pursuing this line of work.



fot. Bartosz Góka / archiwum Zachęty | photo by Bartosz Góka / Zachęta's archive

You have someone to ask a question to, someone to confess that you've been stamping so hard your hand hurts today. She or he will reply that her or his hand doesn't hurt today because they haven't been stamping as hard. My painting doesn't refer to anything, it looks like it does, but it doesn't. It's just appearances. Sometimes I arrive at conclusions that someone arrived at fifty years ago. It doesn't matter at all that it's been done before.

#### **You want to reach them yourself?**

I work on a picture. During this work, or later, the reflection occurs that I'm approaching something that I've already seen. It doesn't bother me, and I don't pay much attention to this. I have my world, my most prized trophy.

**When we talked for the first time about this exhibition, you suggested the idea of works through which you'd be striving towards a more universal idiom. At that point, the exhibition had no final shape and various ideas were discussed. In your works things happen a lot too.**

I've been increasingly inclined to treat paintings as fields where I put my reflections to test. Paintings stretching into infinity

— this appeals to me, it seems very universal, practical. Yet something holds me back from painting very large surfaces.

**I've already asked you that, but let me return to it. Would you like to go with your work beyond the canvas, onto the wall, for example?**

If you go onto the wall, you might as well go out on the street, and so on into infinity. I've recently declared myself as a canvas painter, even though for years I sought to avoid calling myself a painter at all. ●●●

Interview conducted in the artist's studio, 21 October 2014

bez tytułu, 2014, akryl, płótno

na sąsiedniej stronie:  
bez tytułu, 2014, olej, folia aluminiowa, płótno

untitled, 2014, acrylic on canvas

opposite:  
untitled, 2014, oil, aluminum foil on canvas



1



2



3



4



5



6



7



8



9



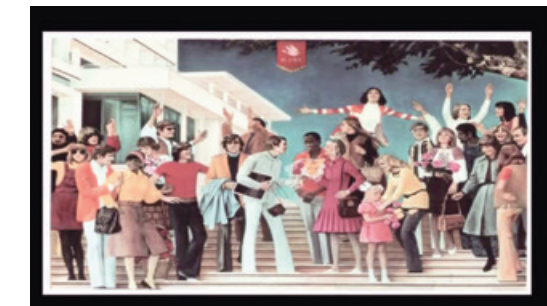
10



11



12



13



13

1. John Donica, *Dzieci i stara pobieda* | *Children and Old Pobieda*, 2011, fotografia | [photograph](#)
2. Anton Polyakov, *Kulturystyka w Naddniestrzu* | *Bodybuilding in Transnistria*, 2014, fotografia | [photograph](#)
3. Dorin Goian, *Mołdawia* | *Moldova*, 2006-2015, fotografia | [photograph](#)
4. Alexandru Raevschi, *Anatol Plugaru*, 2011, film
5. Dumitru Oboroc, *Polityczny Rothko — radość kolorów. Ja i moja dziewczyna* | *Rothko Politicus — the Joy of Colours. Me and my Girlfriend*, 2007, druk na papierze | [print on paper](#)
6. Tatiana Fiodorova, *Fabryka CZERWONA GWIAZDA* | *RED STAR Factory*, 2013-2014, fotografia | [photograph](#)
7. Dominik Ritzel, *Campers*, 2012, film
8. Ghenadie Popescu, *Rzeka Kamionka* | *Camenca River*, 2014, film animowany | [animated film](#)
9. Tusia Jurminkskaya, *Dzień z naszego życia* | *One Day from our Life*, 2012, film
10. Ramin Mazur, *Kiszyniów* | *Chisinau*, 2014, fotografia | [photograph](#)
11. Stefan Esanu, *Sistema* | *System*, 2013-2015, akryl, papier | [acrylic on paper](#)

12. Lucia Macari, *STENGAZETA* — 2nd issue (live @ Spalatorie Theatre, Kiszyniów | *Chisinau*), 2012, dokumentacja performansu | [performance documentation](#)
13. Valeria Barbas, *Druzba / Przyjaźń* | *Drujba / Friendship*, 2014, kolaż: video-dźwięk/performance, 5'25" | [video-sound collage/performance](#), 5'25"
14. Pavel Braila, Manuel Raeder, *Możliwe, że Mołdawia nie istnieje* | *Probably Moldova Doesn't Exist*, 2002, plakat | [poster](#)
15. Tatiana Fiodorova, *Nadchodzę / I Go*, dokumentacja performansu | [performance documentation](#), Galeria Arsenal | [Arsenal Gallery](#), Białystok, 2014
16. Vaecslav Druța, *Portret L. I. Breźniewa* | *Portrait of L. I. Brezhnev*, 2002, film
17. Agnieszka Rayss, *Nicolae, Spiridon*, 2013, fotografia | [photograph](#)

wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystów | [all photographs courtesy of the artists](#)

# Czekając na lepsze czasy

## Waiting for Better Times

kuratorki | curators: **Tatiana Fiodorova, Magda Kardasz**  
współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

artyści | artists: **Pavel Braila, Valeria Barbas, Veaceslav Druta, John Donica, Stefan Esanu, Tatiana Fiodorova, Dorin Goian, Tusia Jurminskaya, Lucia Macari, Ramin Mazur, Dumitru Oboroc, Ghenadie Popescu, Anton Polyakov, Alexandru Raevschi, Agnieszka Rayss, Dominik Ritszel**

To wystawa zbiorowa prezentująca fotografie, wideo, rysunki, obiekty i performanse średniej i młodej generacji artystów moldawskich i dwa projekty polskich twórców powstałe w Mołdawii. Wybrane prace w różny sposób odzwierciedlają sytuację w tym kraju — o złożonej tożsamości, w trakcie przemian, podlegającego wpływom ze wschodu i zachodu Europy, rozpiętego między postsowieckimi sentymentami a aspiracjami do społecznego i ekonomicznego rozwoju. Ukazują miejskie i wiejskie pejzaże, portretują ludzi i warunki życia, wyrażają ich nadzieje i frustracje. Często odnoszą się do kulturalnych (także ludowych) tradycji, problemów społecznych lub w metaforyczny sposób przedstawiają współczesne problemy polityczne kraju. ●●●

**Pavel Braila** (ur. 1971) — artysta i filmowiec. Mieszka w Kiszyniowie i Berlinie.

**Valeria Barbas** (ur. 1984) — kompozytorka, malarka, autorka multimedialnych instalacji. Mieszka w Kiszyniowie.

**Veaceslav Druta** (ur. 1972) — tworzy instalacje, performanse, wideo. Mieszka w Kanadzie.

**John Donica** (ur. 1987) — fotograf, twórca filmów. Mieszka w Kiszyniowie.

**Stefan Esanu** (ur. 1980) — malarz. Mieszka w Kiszyniowie.

**Tatiana Fiodorova** (ur. 1976) — artystka (performanse, instalacje, fotografia, wideo), uczy w artystycznej szkole dla dzieci, kuratorka i menadżerka sztuki, założycielka NGO Art Platforma. Mieszka w Kiszyniowie.

**Dorin Goian** (ur. 1976) — zajmuje się fotografią dokumentalną. Mieszka w Kiszyniowie i Montrealu.

**Tusia Jurminskaya** (ur. 1985) — dziennikarka, fotografka, autorka filmów. Mieszka w Kiszyniowie.

**Lucia Macari** (ur. 1974) — tworzy instalacje, obiekty, performanse. Eksperymentuje z muzyką. Mieszka w Amsterdamie.

**Ramin Mazur** (ur. 1987) — zajmuje się fotografią, fotografią prasową. Mieszka w Kiszyniowie.

**Dumitru Oboroc** (ur. 1981) — twórca performansów, instalacji. Mieszka w Bukareszcie.

**Ghenadie Popescu** (ur. 1971) — performer, twórca instalacji, rzeźb, animacji, filmów. Mieszka w Kiszyniowie.

**Anton Polyakov** (ur. 1990) — zajmuje się fotografią. Mieszka w Tyraspolu (Naddniestrze).

**Alexandru Raevschi** (ur. 1979) — w swoich pracach wykorzystuje różne media: fotografię, wideo, rzeźbę. Mieszka w Armenii.

**Agnieszka Rayss** (ur. 1970) — ukończyła historię sztuki, zajmuje się fotografią dokumentalną. Mieszka w Warszawie.

**Dominik Ritszel** (ur. 1988) — zajmuje się filmem i wideo. Mieszka w Bytomiu.

*Waiting for Better Times* is a group exhibition presenting photographs, videos, drawings, objects and performances by young- and mid-generation Moldovan artists, as well as two projects created in Moldova by Polish artists. The selected works in various ways illustrate the situation in Moldova, a country of complex identity, undergoing transformation, receiving influences from both the east and west of Europe, stretched between post-Soviet sentiments and aspirations of social and economic development. The works show urban and rural landscapes, portraying people and their living conditions, expressing their hopes and frustrations. Often they refer to cultural (including folk) traditions or social issues, or metaphorically present the country's political problems. ●●●

**Pavel Braila** (b. 1971) — artist and filmmaker. Lives in Chisinau and Berlin.

**Valeria Barbas** (b. 1984) — composer, painter, creator of multimedia installations. Lives in Chisinau.

**Veaceslav Druta** (b. 1972) — creates installations, performances, and videos. Lives in Canada.

**John Donica** (b. 1987) — photographer and filmmaker. Lives in Chisinau.

**Stefan Esanu** (b. 1980) — painter. Lives in Chisinau.

**Tatiana Fiodorova** (b. 1976) — artist (performance, installation, photography), teacher in art school for children, curator and art manager, founder of the NGO Art Platforma. Lives in Chisinau.

**Dorin Goian** (b. 1976) — specialises in documentary photography. Lives in Chisinau and Montreal.

**Tusia Jurminskaya** (b. 1985) — journalist, photographer, filmmaker. Lives in Chisinau.

**Lucia Macari** (b. 1974) — creates installations, objects and performances. She also makes music performances. Lives in Amsterdam.

**Ramin Mazur** (b. 1987) — specialises in photography and photojournalism. Lives in Chisinau.

**Dumitru Oboroc** (b. 1981) — performance and installation art creator. Lives in Bucharest.

**Ghenadie Popescu** (b. 1971) — performance artist, creator of installations, sculptures, animations and films. Lives in Chisinau.

**Anton Polyakov** (b. 1990) — photographer. Lives in Tyraspol (Transnistria).

**Alexandru Raevschi** (b. 1979) — in his works he uses a variety of media: photography, video, sculpture. Lives in Armenia.

**Agnieszka Rayss** (b. 1970) — graduated in history of art, specialises in documentary photography. Lives in Warsaw.

**Dominik Ritszel** (b. 1988) — specializes in film and video. Lives in Bytom.



14



15



16



17

# Państwo fantomowe

## The Phantom State

Tatiana Fiodorova

Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci można zaobserwować nieprzerwany postęp globalizacji i ekonomicznej integracji, które dla wielu ludzi stały się silnym bodźcem do przeniesienia się do wyżej rozwiniętych krajów w poszukiwaniu lepszych warunków pracy i życia. „Migracja za pracą” stała się możliwa dzięki podniesieniu „żelaznej kurtyny” oraz liberalizacji procedur związanych z wjazdem i wyjazdem z kraju. Od zrzucenia jarzma Związku Sowieckiego w 1991 roku Mołdawia najczęściej opisywana jest w kategoriach „krajów słabego”, „krajów nieudanych” lub „jedynego postsowieckiego kraju, w którym rządzi komunistyczny prezydent”. Przyczynami takiego stanu rzeczy są niekontrolowane granice, problem Naddniestrza oraz ogromna liczba ludzi, która wystąpiła o obce obywatelstwo. Mołdawianie są dotknięci brakiem stabilizacji ekonomicznej w kraju oraz olbrzymim bezrobociem, które odbiera im możliwość zadbania o swoje rodziny. Niedawno mołdawską ekonomię opisano jako „najbardziej zależną od przekazów pieniężnych ekonomię na świecie”. Mołdawia to kraj, do którego rokrocznie wpływa ponad miliard dolarów dzięki przelewom pieniężnym od ludzi pracujących za jego granicami. Przekazy te są nie tylko głównym źródłem utrzymania obywateli, ale umożliwiają też funkcjonowanie mołdawskiej ekonomii jako takiej.

Zarówno w opinii rządu, jak i niezależnych ekspertów, jej motorami są nieefektywna produkcja oraz istotna zależność od rosyjskiego rynku. Z informacji zawartych w strategii rozwoju mołdawskiego przemysłu, obejmującej okres do roku 2015, dywersyfikacja produkcji oraz restrukturyzacja przedsiębiorstw nie zostały przeprowadzone stosownie do nowych realiów. Budynki przemysłowe są wynajmowane jako przestrzeń biurowa lub przebudowywane na kompleksy o charakterze komercyjnym i rozrywkowym. Kiszyniów praktycznie nie ma żadnej oferty sprzedaży. Przemysł w rejonie Naddniestrza byłej Mołdawskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej jest właściwie pozbawiony kontroli. Co więcej, większość środków trwałych znalazła się w rękach rosyjskich firm spoza Kiszyniowa. Nawet okruchy pozostające w rękach mołdawskich władz idą pod młotek. Rząd republiki przyjął uchwałę, w myśl której ponad 260 mołdawskich firm ma zostać sprzedanych. Wśród nich znalazło się wiele silnych i dochodowych przedsiębiorstw, m.in. Karmez, Farmaco, Basarabia Nord, Vibropribor, Orhei-Whyte, Centralny Dom Towarowy oraz wiele innych. Mołdawia od momentu uzyskania niepodległości utraciła fragment terytorium oraz istotną część ekonomicznego potencjału, a w rezultacie nie jest w stanie stworzyć niczego, co przypominałoby jakąś narodową ideę. Mołdawii brakuje wręcz znamion prawdziwego państwa. Mamy do czynienia z podziałem terytorialnym, władzą, która nie potrafi przejąć kontroli nad całym krajem i brakiem spójnej tożsamości etnicznej. Stworzenie obywatelskiego, politycznego

modelu narodu nigdy nie miało i nigdy nie będzie miało miejsca. Można stwierdzić, że Mołdawia jest „państwem fantomowym”. We wczesnych latach dziewięćdziesiątych, kiedy państwowość Mołdawii tworzyła się w umysłach jej politycznych liderów, wydawało się, że mamy do czynienia z momentem przejściowym na drodze do stania się częścią Rumunii. Narodowe symbole Mołdawii są kopiami symboli sąsiedniego kraju. Flaga, hymn czy godło są w zasadzie symbolami innego państwa — Rumunii. „W tym momencie, można rzec, uczestniczymy w projekcie mołdawskim, który chcemy zrealizować i przybliżyć swą formułą do znanego projektu austriackiego. Posługujemy się tym samym językiem — rumuńskim, który jest używany w Rumunii, tak jak Austriacy posługują się językiem używanym w Niemczech. Ale tak naprawdę jesteśmy Mołdawianami, narodem obywatelskim. W konsekwencji w ciągu najbliższych kilku lat pojawi się problem: w jakim stopniu Mołdawianie zasymilują się z kulturą rumuńską oraz czy będą utożsamiać się z Rumunami, czy pozostaną Mołdawianami”. Samej Mołdawii brakuje i narodu i ludzi. Mołdawia nie istnieje w naszym własnym kraju. Co istotne, co piąty Mołdawianin pracujący za granicą nie zamierza nigdy wracać do kraju i postanawia zostać w nowym miejscu zamieszkania. Z powodu niespotykanego dotąd bezrobocia Mołdawia utraciła niemal pół miliona ludzi, czyli niemal co trzeciego zdolnego do pracy obywatela. Większość z nich (57%) pracuje w Rosji. Reszta zarabia we Włoszech, Portugalii, Grecji i innych krajach europejskich. Rząd stara się ograniczyć odpływ ludzi z Mołdawii przez porozumienie z właściwymi europejskimi instytucjami i zakaz wydawania wiz strefy Schengen obywatelom Mołdawii. U podstaw takiej polityki leży wyraźna intencja: odebrać Mołdawianom wszelkie możliwe legalne metody przemieszczania się. Państwo jeszcze raz zaciągnęło „żelazną kurtynę”. Metoda ta nie jest jednak skuteczna. Ludzie wciąż uciekają. W obliczu problemów z uzyskaniem wizy Mołdawianie zaczęli tłumnie występować o obywatelstwo innych krajów. Rumuńskie władze na przykład znacznie uprościły proces uzyskiwania obywatelstwa rumuńskiego przez mieszkańców Mołdawii. Ościenny kraj wydaje się atrakcyjny również dlatego, że już jest częścią Unii Europejskiej, a rumuński dowód tożsamości rozwiązuje problem przemieszczania się w obrębie całej Europy oraz daje możliwość częstszego powrotu do domu. Część mołdawskiej populacji opuszcza swój kraj i przenosi się na stałe do Rumunii. Ludzie ci po otrzymaniu nowego obywatelstwa stają się ważnymi przedstawicielami lokalnej inteligencji — lekarzami, nauczycielami czy pracownikami kultury, którzy w Rumunii są na dodatek znacznie lepiej wynagradzani za swoją pracę. „Mam przekonanie, że jesteśmy tym samym narodem, tymi samymi ludźmi i to się stało główną przyczyną”. Przyszłość Mołdawii nie napawa optymizmem — w najbliższym czasie liczba mieszkańców

kraju posiadających rumuńskie obywatelstwo przekroczy 50%. Istnienie niezależnego państwa zostanie postawione pod poważnym znakiem zapytania. Znaczna część Mołdawian przenosi się też do Rosji, gdzie wszelkimi możliwymi sposobami stara się o zalegalizowanie swojego pobytu. Proces uzyskania rosyjskiego obywatelstwa jak na razie należy do stosunkowo długich i skomplikowanych. „Próbuję uzyskać obywatelstwo z jednego prostego powodu: nie jest ono konieczne w Mołdawii, ale znacznie pomaga, kiedy mieszkasz w Moskwie. Przede wszystkim mniej mnie niepokoją, mam także perspektywę uzyskania zezwolenia na pobyt w Moskwie. Życie w Moskwie jest zupełnie inne. Przede wszystkim zarobki są uderzająco różne, jak również inne kwestie. Tutaj czuję, że jestem na zapomnianej prowincji. Dlatego ludzie są tak zachwyceni Moskwą. Ci, którzy już byli w Moskwie, przyjeżdżają do Kiszyniowa tylko na wakacje”. Do depopulacji regionu przyczynia się również wykształcona młodzież, która za cel migracji obiera najczęściej Stany Zjednoczone i Kanadę. „Emigracja do Kanady daje nam ogromne możliwości. Chcielibyśmy zasymilować się ze społeczeństwem Quebecu. Młodzi nie otrzymują wsparcia od rządu w Mołdawii. Chcemy rozwijać się i mieć osiągnięcia w bardziej rozwiniętych państwach, które pozwolą nam osiągnąć te same cele”.

Ludność Mołdawii jest wieloetniczna, wielokulturowa i obejmuje Rosjan, Ukraińców, Bułgarów, Gagauzów, Żydów itd. Wielu przedstawicieli tych mniejszości posiada również paszport innego państwa, np. Ukrainy, Rosji, Bułgarii, Turcji, Izraela itd. „Mołdawia tak naprawdę to nieudany projekt, ponieważ jest państwem, które nie funkcjonuje. Naprawdę uważam, że w takiej formie Mołdawia nie ma przyszłości, z powodu sposobu, w jaki funkcjonuje obecnie. Musi zdecydować, czy chce zostać lojalna ZSSR, czy zaistnieć w formie postsowieckiej unii europejskiej” (2008).

Sytuacja zmieniła się w maju 2014 roku, kiedy zniesiono wizy dla obywateli Republiki Mołdawii do państw Unii Europejskiej. Teraz łatwiej jest im podróżować, znaleźć pracę za granicą, wracać do domu i rodziny. Młodsza generacja artystów z Mołdawii, nie zważając na rozmaitego rodzaju trudności, w swoich pracach wciąż poddaje refleksji problemy sowieckiej przeszłości i dnia dzisiejszego kraju. Z zapałem i humorem poszukują dla nich twórczych rozwiązań, wciąż mając nadzieję na lepsze czasy (2015). ●●●

*Państwo fantomowe* to pierwsza część filmu *MALLdova*, który powstał w ramach projektu *RO-MD Moldova w dwóch scenariuszach* i składa się z cyklu kronik przedstawionych w formie antydokumentu, analizujących obecną sytuację w gospodarce, kulturze, sferze publicznej i innych dziedzinach życia Republiki Mołdawskiej.

Tatiana Fiodorova, ©KSAK, 2008

Over the past decades, one can observe the steady growth of globalisation and economic integration, which has had a direct impact on the willingness of people to migrate to more developed and affluent countries in search of better conditions for working and living. Labour migration has become possible due to the fall of the Iron Curtain and the liberalisation of entry and exit from the country. Since gaining independence in 1991 from the Soviet Union, Moldova is rarely mentioned without the use of the phrase ‘failed state’

or ‘weak state’ or ‘the only post-Soviet state with a communist president’. This is due to uncontrolled borders, the existence of the Transnistrian problem, and a huge number of people who have requested the citizenship of other countries. The outcome for Moldovan citizens is due to economic instability in the country and a total lack of jobs that can give people the opportunity to adequately support their families. Recently, the Moldovan economy was referred to as ‘the most dependent on remittances in the world’. Moldova — a country in which every year overseas migrant workers transfer over a billion dollars. Remittances from abroad, twice the annual budget of RM, is the main source of livelihood, not only for Moldovan citizens, but also the national economy as a whole.

According to both government and independent experts, the unsatisfactory situation in the economy is due to inefficient production and a substantial dependence on the Russian market. According to information provided in Moldova’s industrial development strategy, which extends to 2015, the country’s diversification of production and enterprise restructuring has not been performed in accordance with the new realities. Industrial buildings are rented as office space or rebuilt as commercial and entertainment complexes. Chisinau has almost nothing to sell. The industry of the former Moldavian Soviet Socialist Republic in the territory of Transnistria is uncontrollable. Moreover, these assets have gone to Russian companies outside Chisinau. However, even the crumbs that remain under the control of the Moldovan authorities are going under the hammer. RM government adopted the Resolution, in which more than 260 companies are on sale. This includes powerful and profitable companies such as the Karmez, Farmaco, Basarabia Nord, Vibropribor, Orhei-Whyte, The Central Department Store, and many others. Moldova, since independence, has lost control over part of its territory, as well as much of the economic potential, and so is unable to articulate anything even remotely resembling a national idea. Moldova does not really have any indication of being a state: territorial split, no authority that is able to control the entire territory of the State; no cohesive ethnic identity. There never was and never will be the creation of a political and civil nation. It can be said that Moldova — is a ‘phantom-state’. In the early 1990s, when the statehood of Moldova was in the minds of the political leadership it appeared to be a trans-shipment point as a way of becoming a part of Romania. The Moldovan national symbols almost replicated the symbols of the neighbouring country. The flag, anthem, coat of arms — in principle, these are symbols of another state — Romania. ‘We are, so to speak, at a moment in the Moldovan project to develop, devote and get close to the known Austrian project. We have a common language — Romanian is such a language as in Romania and Austrians speak the same language as in Germany. Respectively, we are Moldovans as the total civic identity. Thus the problem regarding the degree to which Moldovans, in a few decades, will in effect be following the same culture, or will remain as Moldovans.’ Moldova itself has neither a nation nor the people. No nation, no people, because it does not exist in our own country. Important also is that one in five Moldovan guest workers do not intend to return home and seek to remain permanently in another country. Due to unprecedented unemployment, Moldova has lost nearly half a million people, almost one in three able-bodied citizens.



Most of them (57%) are working in Russia. Others work in Italy, Portugal, Greece and other European countries. The state government is trying to reduce the migration flow from Moldova through an arrangement with European counterparts by creating a ban on the issuance of Schengen visas for citizens of the RM. The basis of this policy has only one intention — to police and ban all conceivable legal methods of flight for the population of Moldova. The state has lowered the Iron Curtain. This, however, does not stop people; they are still running. Faced with the problem of obtaining visas, Moldovans are trying to solve it by taking the citizenship of other countries. First of all — Romanian authorities have simplified the granting of citizenship to Moldovans. The country is attractive because it is already in the European Union, and it automatically solves the problem

of movement within the EU. Part of the RM population is leaving for permanent residence in Romania. After obtaining citizenship in the neighbouring state they become the main representatives of the intelligentsia — doctors, teachers, cultural workers, who are paid better in Romania than in Moldova. ‘I’m convinced that we are the same nation, the same people and this has been the main reason.’ Prospects for Moldova today are such that the current residents who have citizenship in Romania, in the very near term, will exceed 50% of the population. That automatically puts into question the existence of an independent state. Another segment of Moldovan citizens are travelling to Russia, where they make an attempt to become legal, and by hook or by crook seek to obtain Russian citizenship. To date, the process for attaining Russian citizenship takes a considerable amount of time. ‘I’m trying to get this citizenship for one simple reason. It is not necessary for me here in Moldova, but is a help there in Moscow. In any case, now I get less harassment but I also have the prospect of obtaining a Moscow residence permit. It’s totally different life in Moscow. What is strikingly different, in particular are the incomes of the population, but also from many other perspectives. Here I feel like I am in a forgotten province. That’s why the people are attracted to Moscow. For those who have already been to Moscow, they come to Chisinau only to go on holiday.’ Also, leaving Moldova for the United States and Canada are educated youth. All this leads to the depopulation of the nation. ‘Immigration to Canada gives us great opportunities. The first place of integration is into Quebec society. The economy of Moldova does not support youth. We want to make achievements in more developed countries that allow us to achieve the same points.’

The population of the Republic of Moldova is multiethnic and multicultural, where there are Russians, Ukrainians, Bulgarians, Gagauz, Jews, etc. These minorities also tend to get citizenship in countries such as Ukraine, Russia, Bulgaria, Turkey, Israel, etc. ‘The Republic of Moldova is a failed project because it is not a viable state. I truly consider that Moldova doesn’t have a future in this formula, in the way it exists today. It must decide if it wants to stay in this project loyal to the USSR, the post-soviet space of the EU.’ The mass migration of Moldovan citizens abroad, a phenomenon which has acquired disastrous proportions, has left this earth without labour and without intellectual capacity. As the second wave of people outflow begins to gain momentum there is no hope for the future of the Republic of Moldova (2008).

The situation changed in May 2014, the moment when Moldovan people obtained free access to the EU. It is thus now easier to travel, to find a job and to return home to the family. The young generation of Moldovan artists, in spite of various difficulties, continue to create works that analyse problematic zones both of the Soviet past and of the present of their society and country. With humour and enthusiasm, artists find creative solutions and thus expressions of hope better times (2015). ●●●

*The Phantom State* is a first part of the movie *MALLdova* in the frame of the project *RO-MD Moldova in Two Scenarios* and was conceived as a series of chronics that investigated the current situation in the economy, culture, public sphere and other aspects of society Republic of Moldova and are presented in a counter-documentary form.

Tatiana Fiodorova, ©KSAK, 2008

28.02–10.05

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

# Anna Jermolaewa. Dobre czasy, złe czasy

## Anna Jermolaewa. Good Times, Bad Times

kuratorka | curator: Christiane Erharter

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Magdalena Komornicka



## Z Anną Jermolaewą rozmawia Christiane Erharter

Anna Jermolaewa talks to Christiane Erharter

*Dobre czasy, złe czasy, Zakupy z rodziną i sztuka feministyczna*

Na warszawskiej wystawie prezentowana jest praca bardzo osobista. *Zakupy z rodziną* ukazują cię w otoczeniu rodziny, gdy kupujesz perukę. Czy uważasz, że praca ta również mieści się w tradycji twórczości sztuki feministycznej, w ramach której od lat siedemdziesiątych artystki takie jak np. Hannah Wilke, Jo Spence, ale również Polka Katarzyna Kozyra odwołują się do tematu choroby?

Z pewnością. Jednak w trakcie zakupów nie myślałam o tym, że wykorzystam ten materiał. To był dla mnie bardzo trudny moment, zaraz po operacji i przed chemioterapią. Bardzo się bałam chemii i utraty włosów. Moja rodzina oczywiście bała się o mnie. Ale lubię tę pracę, ponieważ jest tak pozytywna, dużo się śmiejemy i żartujemy. Sprze-



*Dobre czasy, złe czasy*, 2007, wydruki fotograficzne, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie:

*O kozach, kobietach i produkcji oleju*, 2015, instalacja, dzięki uprzejmości artystki

*Good Times, Bad Times*, 2007, digital prints, courtesy of the artist

opposite:

*About Goats and Women in Oil Production*, 2015, installation, courtesy of the artist

dawczynie okazała się niesamowita. Zachowywała się tak, jakby długo przygotowywała się do tego występu. W pewnym sensie tak było, ponieważ w swoim zawodzie stale ma do czynienia z rozpaczającymi rodzinami. Praca stanowi ważną część wystawy, bo mówi o dobrych i złych okresach w życiu, o wzlotach i upadkach. Jestem przekonana, że ciężkie sytuacje życiowe przede wszystkim czegoś nas uczą.

**Czy skupienie się na codziennych sytuacjach, którym nadajesz znaczenie, czyniąc je tematem swojej sztuki, jest również elementem feministycznej metody?**

Można powiedzieć, że sytuacje z życia codziennego często znajdują odzwierciedlenie w moich pracach. Wiem z doświadczenia, co to znaczy być imigrantem czy uchodźcą. Problem emigracji niewątpliwie odgrywa ważną rolę w mojej sztuce i życiu. Uciekałam do Wiednia, cała moja rodzina wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. W Petersburgu nie mam już żadnych krewnych. Nie znoszę pytania: „Czy jedziesz do domu na Boże Narodzenie?”. Bo gdzie jest ten dom?

**Czy zainteresowanie zmarginalizowanymi grupami społecznymi, takimi jak uchodźcy, imigranci, opozycjoniści, sprzątaczk, opiekunki, również zwierzęta, wynika z twojej własnej historii?**

Tuż po pobycie w obozie dla uchodźców w Traiskirchen, w 1990 roku udałam się jako świeżo upieczony uchodźca do urzędu pracy w Wiedniu, by dowiedzieć się o możliwość zatrudnienia. W rezultacie przez niedługi czas pracowałam jako sprzątaczk. W 2011 roku sprawdziłam, czy ta firma jeszcze istnieje, i udało mi się przekonać jej szefa, by pozwolił mi popracować razem z jego ludźmi. Tak właśnie powstała praca o sprzątaczkach. Aleksandra Wysokińska zwróciła mi uwagę już w Krakowie, podczas kręcenia filmu, na coś, co potwierdziło się w trakcie moich badań: Polki i Serbki przyjeżdżają sprzątać w Austrii, w Polsce sprzątają Rosjanki i Ukrainki, w Serbii z kolei Rumunki i Albanki, a w Rosji kobiety z dawnych republik Azji Centralnej. Wyłania się jakaś absurdalna spirala — prace związane ze sprzątnięciem wykonywane są w większości przez przedstawicielki imigracji zarobkowej pochodzące z państw o niższym poziomie płac. Inspektor podatkowy zapytał mnie kiedyś: „Po co nam w Wiedniu rosyjskie

artystki, czy nie mamy dość własnych?”. Koleżanka poradziła mi wtedy: „Powiedz mu, że ty wykonujesz prace, których twoi austriaccy koledzy nie chcą się podjąć”.

### **Aleksandra Wysokińska / 20 Jahre danach, ucieczka i polska gościnność**

Wspomniałaś już o Aleksandrze Wysokińskiej. Wideo *Aleksandra Wysokińska / 20 Jahre danach* będące portretem Polki, która pomogła ci w ucieczce, stanowi kolejną z ważnych prac na wystawie. Opowiedz, jak powstało. Dlaczego musiałaś tak krótko przed przemianami uciec z Rosji? Byłaś przecież bardzo młoda.

Ta praca jest hołdem złożonym kobiecie z Krakowa, która w maju 1989 roku pomogła mi w ucieczce do Austrii. Byłam wtedy zaangażowana politycznie w Rosji i interesowało się mną KGB. Potem zaczęły się przesłuchania i przeszukiwanie mieszkania. Udało nam się wyjechać do Polski, do Krakowa, i tam spotkaliśmy Aleksandrę. Od chwili, gdy zapukaliśmy do jej drzwi, zaopiekowała się nami i zajęła naszą dalszą podróż do Wiednia i jej sfinansowaniem. W 2009 roku udało mi się ją odnaleźć i namówiłam ją, aby zgodziła się sfilmować nasze spotkanie. Na moje najważniejsze pytanie, dlaczego nam wtedy pomogła, skromnie odparła: „Ze względu na naszą polską gościnność”.

To spotkanie i nagranie w Krakowie okazały się bardzo poruszające. W dodatku zdałam sobie sprawę, o ilu szczegółach z tamtego czasu kompletnie zapomniałam albo je wyparłam. Aleksandra przypomniała mi np. następującą historię. Kiedy powiedzieliśmy jej, że chcemy uciekać dalej na Zachód, a myśleliśmy wtedy o Berlinie Zachodnim, skąd chcieliśmy jechać potem do Stanów, odparła: „Dobrze, ale najpierw musicie wyleczyć zęby, ponieważ tam na pewno nie będziecie mieli ubezpieczenia”. Następnego dnia zabrała nas do dentysty, opowiedziała mu całą historię, a on natychmiast doprowadził nasze zęby do porządku. Jakiś miesiąc później, a byliśmy już wtedy w Traiskirchen, wysłaliśmy pocztówkę do Aleksandry i dołączyliśmy pozdrowienia dla dentysty. Napisałyśmy mu: „Nasze nowe zęby gryzą już kapitalistyczne jedzenie!”

**Mówisz o Aleksandrze Wysokińskiej jako osobie, która pomogła ci w ucieczce i ma to bardzo pozytywny wydźwięk. W dzisiejszej debacie społecznej i politycznej oraz w mediach nie wspomina się o tych służących pomocą w ucieczce, ale o przemytnikach ludzi, którzy wykorzystują innych, by się wzbogacić. Temat migracji i uchodźstwa w ogóle ma negatywne konotacje. Ludzie, którzy muszą uciekać z własnych domów i szukają u nas schronienia, są podejrzewani o to, że chcą nam coś zabrać. Jak odbierasz ten negatywny zwrot w recepcji społecznej i mediach?**

Właśnie tym filmem chcę podziękować Aleksandrze, wystawić jej coś w rodzaju pomnika. Media nie czynią rozróżnienia pomiędzy tymi, którzy pomagają w ucieczce,

a przemytnikami: zawsze są to działania nacechowane negatywnie, a mają przecież różne znaczenie. Bardzo się cieszę, że mogę po raz pierwszy pokazać tę pracę w Polsce, chociażby z powodu „rocznicy” — od mojej ucieczki minęło właśnie 25 lat.

### **O (obecnej politycznej) sytuacji w Rosji**

**W ostatnich latach tworzysz coraz więcej prac krytycznych wobec Rosji: *Bez tytułu (Gułag)*, *Metody oporu społecznego na przykładach rosyjskich*, *Tęcza nad Rosją*. Jaki jest ich kontekst? I skąd dowiedziałas się o „protestach zabawek”?**

Z powodu manipulacji wyborczych w grudniu 2011 roku w Rosji wzrosła polityczna świadomość obywateli, co wywołało wielką falę protestów. Bardzo solidaryzowałam się z protestami, a w tamtym czasie często jeździłam do Rosji. Osobiście uczestniczyłam w demonstracjach i filmowałam je, dostałam też materiały wideo od zaprzyjaźnionych dziennikarzy i kolegów. W moim filmie *Metody oporu społecznego na przykładach rosyjskich* starałam się mniej więcej chronologicznie uporządkować te zdarzenia w ramach prezentacji szerszego spektrum metod społecznego oporu. Bywają one bardzo różne, począwszy od bardziej tradycyjnych narzędzi takich jak strajki głodowe, wpisy na blogach czy ulotki rozdawane protestującym, aż po happeningi mające na celu ośmieszenie reżimu. Główną rolę w tej pracy odgrywają zabawki — „buntownicy” z pierwszych niedozwolonych wieców zabawek w syberyjskim mieście Barnauł — i ich transparenty. Kiedy opozycja nie otrzymała zgody na protest przeciwko fałszerstwom wyborczym, w zastępstwie ustawiono te małe figurki w śniegu na placu w centrum miasta — razem z transparentami, które miały być niesione podczas demonstracji. Policjanci wtargnęli na plac, spisali hasła, ale nie odważyli się zaarrestować zabawek ani ich usunąć. Akcja odbiła się szerokim echem, a jej zdjęcia obiegły cały świat. Organizatorzy ponownie wystąpili z wnioskiem o pozwolenie na demonstrację zabawek. Wniosek został odrzucony przez policję z uzasadnieniem, że chińskie zabawki nie są „obywatelami rosyjskimi”, dlatego nie mogą otrzymać pozwolenia na zgromadzenie. Zaproponowałam więc kolegom z Barnaułu, że zabiorę do walizki zabawki-demonstrantów, by kontynuować swój protest. W 2012 roku udostępniłam miejsce na demonstrację zabawek na mojej wystawie w Kunsthalle w Krems. Następnie w 2014 roku pojechałam do Kwangu, a teraz do Polski.

**W tym samym czasie powstał *Gułag*. Dlaczego chciałaś prześledzić historię rodzinne?**

Zdecydowałam się odbyć podróż w okolice Permu, dokąd w 1930 roku, w czasach stalinowskich, została deportowana część mojej rodziny. Wynajęłam ciężarówkę i razem z moimi współtowarzyszami — byłym nadzorcą obozowym i byłym więźniem — chciałam dotrzeć do celu.



fot. | photo by Ivan Krupnik

Spędziłam w ciężarówce łącznie 30 godzin, ponieważ po drodze grzęźliśmy w śniegu i w błocie. Ale podróż w przeszłość okazała się podróżą w teraźniejszość i przyszłość Rosji. Cały region jest pełen funkcjonujących obozów pracy, wszędzie zostało mnóstwo drutów kolczastych i wieżyczek kontrolnych. Maria Alochina z Pussy Riot przebywała wówczas w więzieniu w tym regionie. Byłam tam — nie pozwolono mi na odwiedziny, ale mogłam przekazać paczkę.

## Kozy pracujące na drzewach i rola zwierząt w sztuce Anny Jermolaewej

Na wystawę w Zachęcie powstała nowa praca, której bohaterami są kozy. Wizualnym motywem przewodnim jest zdjęcie kozy na drzewie. Gdzie zostało zrobione i jakie jest znaczenie tej pracy?

Chodzi o proces otrzymywania oleju arganowego. To najdroższy olej na świecie, pozyskiwany tylko w Maroku, bo te drzewa nigdzie indziej nie rosną. Od stuleci olej ten ma zastosowanie w medycynie, a w dzisiejszych czasach coraz częściej w przemyśle kosmetycznym i przy produkcji żywności. Skorupa orzecha arganowego jest szesnastą razy twardsza od skorupy orzecha laskowego, co utrudnia obróbkę. Kozy od zawsze były integralnym elementem procesu produkcji oleju. Już zapisy z XIII wieku mówią, że Berberowie umieszczali kozy na drzewach arganowych. Zwierzęta te zjadały kwiaty i nasiona (zawierające orzechy). Miejscowa ludność następnie zbierała ich ekskrementy, a ponieważ przejście przez soki żołądkowe zmiękczało orzechy, skorupy można było potem łatwiej rozłupać. Ta metoda oszczędzała ludziom sporo z pracy i wysiłku, ale uzyskany w ten sposób olej miał nieprzyjemny zapach. W dzisiejszych czasach kozy są już rzadziej wykorzystywane przy pozyskiwaniu oleju, gdyż wielkie firmy, które poddają go dalszej obróbce, nie chcą cuchnącego produktu. Wszelkie próby uprzemysłowienia tego procesu zawiodły, ponieważ i tak każdy orzech musi zostać rozłupany z osobna. Pracę tę wykonują kobiety zorganizowane w spółdzielnie, które dbają o to, by tradycja ręcznego otrzymywania oleju arganowego przetrwała i nadal zapewniała utrzymanie rodzinom na terenach wiejskich i w małych miasteczkach. Czaso- i pracochłonność procesu produkcji oraz rzadkość występowania drzew arganii żelaznej wyjaśniają, dlaczego olej arganowy jest najdroższym olejem na świecie.

**W wielu twoich pracach pojawiają się zwierzęta — kozy, koty, mały, psy, żaby, owce, szczury. Skąd to zainteresowanie zwierzętami? Dlaczego stają się bohaterami twojej sztuki? Jesteś wegetarianką lub obrończynią zwierząt?**

Zwierzęta w moich pracach odgrywają rolę metafory, tak jak zabawki we wcześniejszych realizacjach. Nie jestem wegetarianką ani obrończynią praw zwierząt. Jako dziecko chciałam zostać weterynarzem, a teraz to niezrealizowane marzenie rekompensuję sobie w pełni trzymaniem zwierząt w domu oraz tworzeniem prac z udziałem zwierząt.



*Metody oporu społecznego na przykładach rosyjskich*, 2012, instalacja: wideo, technika mieszana, dzięki uprzejmości artystki

*Wołga itd.*, 2008, odbitki barwne, dzięki uprzejmości artystki

*Próbując przetwać*, 2000, wideo, dzięki uprzejmości Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki

*Methods of Social Resistance on Russian Examples*, 2012, instalacja: wideo, mixed media, courtesy of the artist

*Volga etc.*, 2008, c-prints, courtesy of the artist

*Trying to Survive*, 2000, wideo, courtesy of Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki



Przeczytałam wszystkie książki Geralda Durrella i nadal marzę o wyprawach w dalekie kraje w poszukiwaniu zwierząt. Tak traktuję moje wycieczki — do Maroka, żeby filmować kozy, do Petersburga w poszukiwaniu kotów z Ermitażu, ale też wyprawę safari do Czarnobyla w czerwcu ubiegłego roku, na której podstawie przygotowuję nową pracę na Biennale w Kijowie — to jak ekspedycja Geralda Durrella. Pozostają więc całkiem blisko moich marzeń z dzieciństwa.

**Chodzi ci także o to, że zwierzęta traktowane są jak siła robocza, co pokazujesz w pracy o kozach lub w instalacji *Koty z Ermitażu*?**

Zaintrygowała mnie historia o kotach „zatrudnionych” od ponad 250 lat w petersburskim Ermitażu do walki z myszami i szczurami. Pojechałam tam i przez tydzień przyglądałam się kotom przy pracy. Koty z Ermitażu ucierpiały podczas trwającej 872 dni blokady miasta w czasie II wojny światowej. Spotkał je tragiczny los, bo razem z innymi zwierzętami zostały zjedzone przez głodnych mieszkańców. Natychmiast po zakończeniu blokady tysiące kotów zostało przywiezionych pociągami z Syberii do Petersburga, by uporały się z wymykającą się spod kontroli populacją szczurów. Dla mnie szczególnie interesujące są tematy związane z dramatyczną historią miasta, w którym się urodziłam i dorastałam. Mogłam je opowiedzieć, przywołując wizerunki kotów: tak bardzo przyciągające uwagę, a jednocześnie kiczowate. W przypadku kóz chciałam pokazać procesy produkcyjne i to, jak do naszego zglobalizowanego świata przenikają i ulegają w nim zmianom wielowiekowe tradycje. ●●●

Rozmowa przeprowadzona e-mailowo w styczniu 2015  
Z niemieckiego przełożyła Barbara Pomorska

## Good times, bad times, *Shopping with Family* and feminist art production

**A very personal work of yours is being presented at the Warsaw exhibition. *Shopping with Family* shows you buying a wig accompanied by your family. Do you regard this work as part of the tradition of creating feminist art where themes of illness are referred to in works of art, a tradition which was started in the 1970s by such artists like, e.g., Hannah Wilke, Jo Spence as well as the Polish Katarzyna Kozyra?**

Certainly. However, I definitely didn't think about using this material for my work when I was actually shopping. This was a very difficult time for me, immediately following my operation and before the chemotherapy treatment. I was very afraid of the chemo and of losing my hair. Well, and of course my family was anxious about me too. But I like this particular work because it is so positive and we're laughing and joking a lot there. The saleswoman was just incredible. She worked as if she'd been rehearsing this performance for a long time, which in a way was the case since she does deal a lot with grieving families in her work. This work constitutes the central part of the exhibition because it talks about life's good times and bad times, the ups and downs we encounter as life goes on. I am absolutely sure that the hardships we encounter during our lives first and foremost teach us things.



*Autoportret z dyktatorem*, 2007, wydruk fotograficzny, dzięki uprzejmości artystki

*Koty z Ermitażu* (fragment), 2013, instalacja, dzięki uprzejmości artystki

*Self-portrait with Dictator*, 2007, digital print, courtesy of the artist

*Hermitage Cats* (detail), 2013, installation, courtesy of the artist

**Is there also a sort of feminist method hidden in focusing on everyday life situations that you adorn with meaning and use them as a theme for your art?**

Let's say that it's often the case that situations from my everyday life are reflected in my works. I know from own experience what it means to be an immigrant or refugee. So it's absolutely true that emigration plays an important role in my work and life. I fled to Vienna, my entire family emigrated to America and I have no more relatives living in St. Petersburg. I hate the question: 'Are you going home for Christmas?' Because in my case, where is this 'home'?

**Your interest in marginalised social groups, such as refugees, immigrants, the opposition, cleaners, carers, and I'd add also animals here — is all that also part of your own history?**

Immediately after leaving the refugee camp in Traiskirchen in 1990, as a freshly acknowledged refugee, I went over to the Employment Office in Vienna asking for a job. This resulted in my having had worked briefly as a cleaner. I checked in 2011 whether that company still exists and managed to persuade the boss to allow me to work with his people. That is how the work about cleaners came to be. It was actually though already Aleksandra Wysokińska who drew my attention to this when I was filming in Kraków. And then also during my own research this picture surfaced: while Polish and Serb women come to clean in Austria, Russian and Ukrainian women do that in Poland, in Serbia it's Romanian and Alban women, and in Russia, those who clean come from the former republics of Central Asia. You end up with this absurd kind of spiral where cleaning work is carried out mostly by female labour migrants who come from countries with lower wage levels. My tax inspector asked once: 'What do we need Russian artists for here in Vienna, don't we have enough of our own?' My colleague suggested to me then: 'Tell him that you're doing the work that your Austrian colleagues don't want to do.'

**Aleksandra Wysokińska / 20 Jahre danach, the flight and Polish hospitality**

You've already mentioned Aleksandra Wysokińska. The video portrait *Aleksandra Wysokińska / 20 Jahre danach* about a Polish woman who helped you in your flight constitutes the next main work exhibited. Tell me please about how this work was created. Why did you have to flee Russia such a short time before the Changes? You were still so young then.

This work is my tribute to a woman from Kraków who in May 1989 helped me in my flight to Austria. I was politically engaged in Russia at the time and I had already been confronted by the KGB, and interrogations and house search followed. We managed to get to Poland and that's where we met Aleksandra. From the moment we knocked on her door in Kraków and after she took us under her care, she also organised and financed our further travel on to Austria. I managed to find her in 2009 and I talked her into filming our reunion. To my most important question of why she had helped us back then, she replied modestly: 'That's to do with our Polish hospitality.'

Our meeting and filming it in Kraków was very moving. An additional aspect that I did not take into consideration was that I realised during that reunion how many details of that time I had completely forgot or suppressed. Aleksandra reminded me, e.g., of the following story: When we told

her that we want to continue further on to the West — we were thinking of West Berlin at the time and from there to the United States — she said straight away: 'Alright, but first you have to get your teeth fixed, because you won't have any insurance there for sure.' She took us to a dentist the next day, told him our story, after hearing which he immediately put our teeth in order. About a month later, when we were already in Traiskirchen, we sent a postcard to Aleksandra and in the same envelope there was also a greetings for the dentist. We wrote in it: 'Our new teeth are already eating capitalist food!'

You speak about Aleksandra Wysokińska who helped you in your flight back then and the notion has a positive ring to it. In today's social and political debates and in the media, you don't hear about people who offer help to those who are fleeing, but rather about human traffickers who take advantage of others to get richer. The whole theme of immigration and refugees has a negative connotation. People who have to run from their own homes and who seek shelter from us are suspected of wanting to rob us of something. How do you see this negative turn in the social reception and in media reports?

It is exactly in this film that I want to thank Aleksandra and offer her a kind of monument. The media don't differentiate between those who help in the flight and the traffickers: it has all become negative, and it's something that I interpret completely differently. I am very happy that I can show this work for the first time in Poland, also because of its anniversary — it's been 25 years since my flight.

**About the (current political) situation in Russia**

In these last years you've been creating more and more work that is critical about Russia: *Untitled (Gulag)*, *Methods of Social Resistance on Russian Examples*, *Rainbow over Russia*. What is the context of these works? And where did you find out about the 'toy protests'?

Because of the election frauds in December 2011, the year that followed was marked by a rise in the political awareness of Russian citizens and large waves of protests. I am very much in solidarity with the protests and I often travelled to Russia at that time. I personally took part in the demonstrations and also filmed them, and my journalist friends and colleagues also supplied me with materials on video. In my film *Methods of Social Resistance on Russian Examples*, I tried in a more or less chronological order to incorporate those events into a presentation about a wider spectrum of methods of social resistance. These methods are quite diverse, starting from such 'classic' instruments like hunger strikes or blog posts, leaflets during sit-in protest camps to happenings that aim at ridiculing the regime. The 'rebel' toys play the main role in this work — toys from the first banned toy protests that took place in the Siberian town of Barnaul together with their placards. When the opposition did not receive permission to hold a demonstration against the election frauds, these small figurines were installed instead in the snow on the central square, holding the banners intended to be originally carried by the demonstrators. The police moved in, they wrote down all the slogans but they weren't up to arresting the toys or removing them. This action attracted considerable attention, photos of it were circulated all over the world.

The organisers applied again for permission to have a toy demonstration but their application was turned down on grounds that Chinese toys are not 'Russian citizens', so they cannot be granted permission for a rally. So I proposed to my colleagues from Barnaul that I will take the demonstrating toys along with me in my suitcase to enable them to continue their protest. In 2012 I gave them room to demonstrate at my exhibition in Krems Kunsthalle. Next, in 2014 they travelled to Gwangju and now they're in Poland.

**It is at this time that you made *Gulag*. Why did you want to trace your family history?**

I decided to travel to the Perm region to where part of my family had been deported in 1930, during Stalinist times. I rented a truck and together with my travelling companions — an ex-camp supervisor and an ex-prisoner — I wanted to travel to my destination. We spent a total of 30 hours on our journey in the truck because on the way we got stuck in the snow and mud. But this journey into the past turned out to be a journey into Russia's today and its future. The whole region is full of functioning labour camps, with barbed wire and watch towers everywhere. Maria Alochina from Pussy Riot was in prison at the time in that region. I went there but wasn't allowed to see her, though I could pass a parcel.

**Goats working on trees and the role of animals in Anna Jermolaewa's art work**

You have created a new work for the exhibition in Zachęta with goats occupying its centre. Its visual leitmotif is a photo of goats on a tree. Where was it taken and what is the context of this new work?

This is something connected with the process of extracting argan oil. It is the most expensive oil in the world and produced only in Morocco. These trees are found nowhere else in the world. For centuries, this oil has been used in medicine and nowadays, it is more and more being used in the cosmetic industry and in food production. The shell of an argan nut is 16 times harder than that of a hazelnut, which makes processing it difficult. Historically, goats have always been an integral part of this production. Records dating back to the 13th century talk about Berbers placing goats up on argan trees. The animals ate the flowers and kernels and the local population then gathered the excrements. The passage through the digestive system and gastric acids softened the nuts and they were easier to crack as a result. This method relieves the local people of a lot of work and effort but the oil extracted in this way has an unpleasant smell. Nowadays, goats are no longer used so often in the process of oil extraction because large companies that further process it don't want this smelly oil. All attempts to find an industrial way of obtaining the oil have failed because the kernels don't remain intact. Every single nut still has to be cracked individually. This work is then carried out by women who have organised themselves into cooperatives and they take care that the tradition of manual extraction of argan oil survives and ensures incomes for families in the rural areas and in small towns. The time and labour-consuming process of extracting the oil and the fact that argan trees are so rare explain why argan oil is the most expensive oil in the world.

Animals are present in many of your works — goats, cats, monkeys, dogs, frog, sheep, rats. Where does this interest in animals come from? Why do they become heroes of your art? Are you a vegetarian or an animal rights campaigner?

The animals in my work take on the character of metaphors, like the toys from my earlier works. I am neither a vegetarian nor an animal rights defender. As a child, I wanted to be a vet when I grow up, and now I make up for this with my pets at home and in those of my works where animals appear. I read all Gerald Durrell's books and I still dream of far-away journeys in search of animals. I see my trips a bit in this way — to Morocco to film goats, to St. Petersburg in search of the Hermitage cats, as well as my safari trip to Chernobyl in June last year, on the basis of which I am developing a new work for the next Kiev Biennale — this is all kind of like Gerald Durrell's expeditions. So I remain quite close to my childhood dreams.

Do you also want to show that animals are treated as labour force? Like in the work about goats or in the *Hermitage Cats* installation?

I was intrigued by the story of cats 'employed' for over 250 years to fight mice and rats in the Hermitage in St. Petersburg. I went there and for a week I could observe these cats at work. The Hermitage cats suffered during the 872-day blockade of the city during Second World War. They met with a tragic fate because they were eaten, together with other animals, by the starving inhabitants of the city. Immediately after the blockade ended, thousands of cats were brought in by train from Siberia to St. Petersburg to bring the booming rat population under control. To me, themes related to the dramatic history of the city where I was born and grew up are particularly interesting. I was able to tell them through the images of the cats that attract attention since they are so very kitsch. In case of the goats, I wanted to show production processes and ways how age-old traditions penetrate through into our globalised world and undergo change. ●●●

Interview conducted by e-mail in January 2015  
Translated from German by Barbara Pomorska



Aleksandra Wysokinska / *20 Jahre danach*, 2009, video, dzięki uprzejmości artystki

*Badanie pozycji podczas snu*, 2006, video, dzięki uprzejmości Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation

*Zakupy z rodziną*, 2013, instalacja: video HD, monitor, peruki, dzięki uprzejmości Universalmuseum Joanneum, Graz

Aleksandra Wysokinska / *20 Jahre danach*, 2009, video, courtesy of the artist

*Research for Sleeping Positions*, 2006, video, courtesy of Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation

*Shopping with Family*, 2013, installation: HD video, monitor, wigs, courtesy of Universalmuseum Joanneum, Graz



7.03–31.05

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

# Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce

## Cannibalism? On Appropriation in Art

kuratorka | [curator](#): Maria Brewińska

współpraca | [collaboration](#): Katarzyna Kołodziej

artyści | [artists](#): John Bock, Cezary Bodzianowski, Candice Breitz, Jordan Doner, Gardar Eide Einarsson, Jack Goldstein, Douglas Gordon, Aneta Grzeszykowska, Johannes Kahrs, Deborah Kass, Edward Krasiński, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Goshka Macuga, Sandro Miller, Jonathan Monk, Yasumasa Morimura, Henrik Olesen, Richard Pettibone, Richard Prince, Karol Radziszewski, Thomas Ruff, Adam Rzepecki, Cindy Sherman, Aleksandra Ska, Jan Smaga, John Stezaker, Radek Szlaga, Rosemarie Trockel, Piotr Ukiński, Ai Weiwei



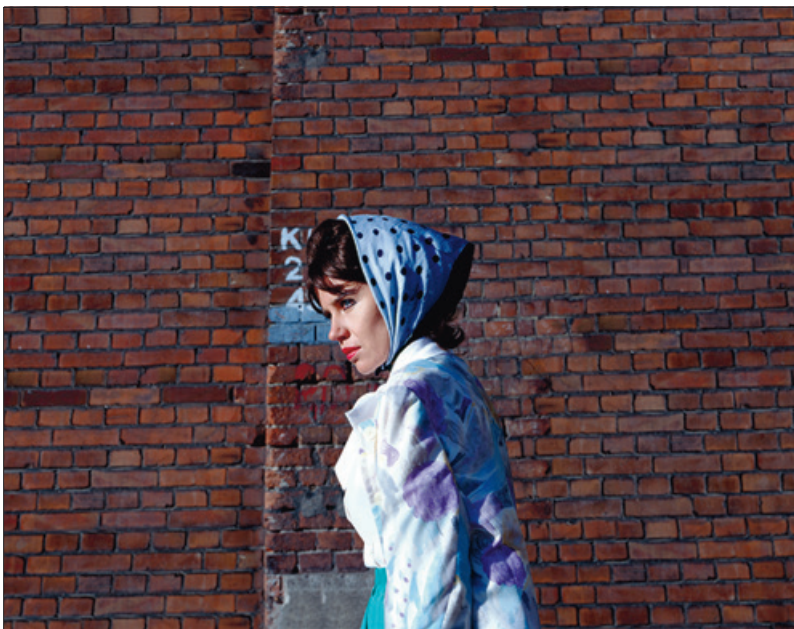
Od końca lat siedemdziesiątych Richard Prince wykorzystuje obrazy z reklam, gazet itp., kolekcjonując wszelkie materiały wizualne produkowane przez współczesną popkulturę. Poprzez kopiowanie definiuje na nowo pojęcie autora, praw autorskich itp., tworząc swoisty katalog wydarzeń i subkultur. Najśłynniejsze cykle Prince'a bazują na reklamach papierosów ukazujących stereotypowe przedstawienia Dzikiego Zachodu i kowbojów. Artysta korzysta również z obrazów dostępnych w internecie oraz mediach społecznościach opartych na udostępnianiu fotografii, jak np. Instagram. [Since the late 1970s, Richard Prince has been using images from advertising, newspapers etc., gathering the visual materials produced by modern pop culture. In copying them, he redefines the notions of authorship and copyright, creating a specific catalogue of events and subcultures. Prince's most famous series are based on cigarette advertisements, showing stereotypical representations of the Wild West and cowboys. The artist also uses images from the Internet and social media based on photo sharing, such as Instagram.](#)

Richard Prince, *Bez tytułu (Kowboj i konie)* | [Untitled \(Cowboys and Horses\)](#), 1998, wydruk fotograficzny ektacolour | [ektacolour print](#), © The Artist, dzięki uprzejmości | [courtesy of Sadie Coles HQ, Londyn](#) | [London](#)



Jest to najbardziej znany cykl fotografii Cindy Sherman. Czarno-białe zdjęcia ukazują artystkę wcielającą się w stereotypowe kobiece role. Fotografie stylistyką nawiązują do znanych fotosów filmowych. Klisze dotyczące kobiet zostały w dużej mierze utrwalone w kulturze właśnie za sprawą hollywoodzkich produkcji filmowych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W przypadku cyklu Sherman nie mamy do czynienia z powtórzeniami scen z konkretnych filmów: ujęcia są tak skodyfikowane i typowe, że sprawiają wrażenie cytatu czy wręcz pastiszu. The most famous series of photographs by Cindy Sherman. Black-and-white images show the artist playing stereotypical female roles. The photographs call to mind the familiar style of film stills. Clichés about women have been preserved in culture largely thanks to Hollywood film productions from the 1950s and 1960s. In the case of Sherman's series, we're not dealing with repetition of scenes from particular films, rather, the shots are so codified and typical that they give the impression of being quotations, or even pastiche.

Cindy Sherman, *Untitled Film Still* | *Untitled Film Still*, 1978, odbitka srebrowo-bromowa | gelatin silver print, dzięki uprzejmości artystki i Metro Picture, Nowy Jork | courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Artystka stworzyła warszawski *remake* klasycznego cyklu Sherman. W swoich fotografiach powtarza niemal identyczne ujęcia i pozy, dodając kolor i współczesne, związane z miejscem powstania atrybuty, co sprawia, że mamy raczej do czynienia z zapożyczeniem, a nie kopią. Artystka wcieliła się w Cindy Sherman, odgrywa też jej fikcyjne role, mamy więc tu do czynienia z rodzajem podwójnego zapożyczenia.

Grzeszykowska created a Warsaw remake (2006) of Cindy Sherman's classic photographic series. Her photographs repeat almost identical shots and poses, but adding colour and contemporary attributes related to the place of creation. This makes it more of a borrowing than a direct copy. The artist impersonates Cindy Sherman, playing her fictional roles, and so here we are dealing with a kind of double borrowing.

Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Still #19* | *Untitled Film Still #19*, 2006, odbitka barwna | c-print, dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa | courtesy of Raster Gallery, Warsaw

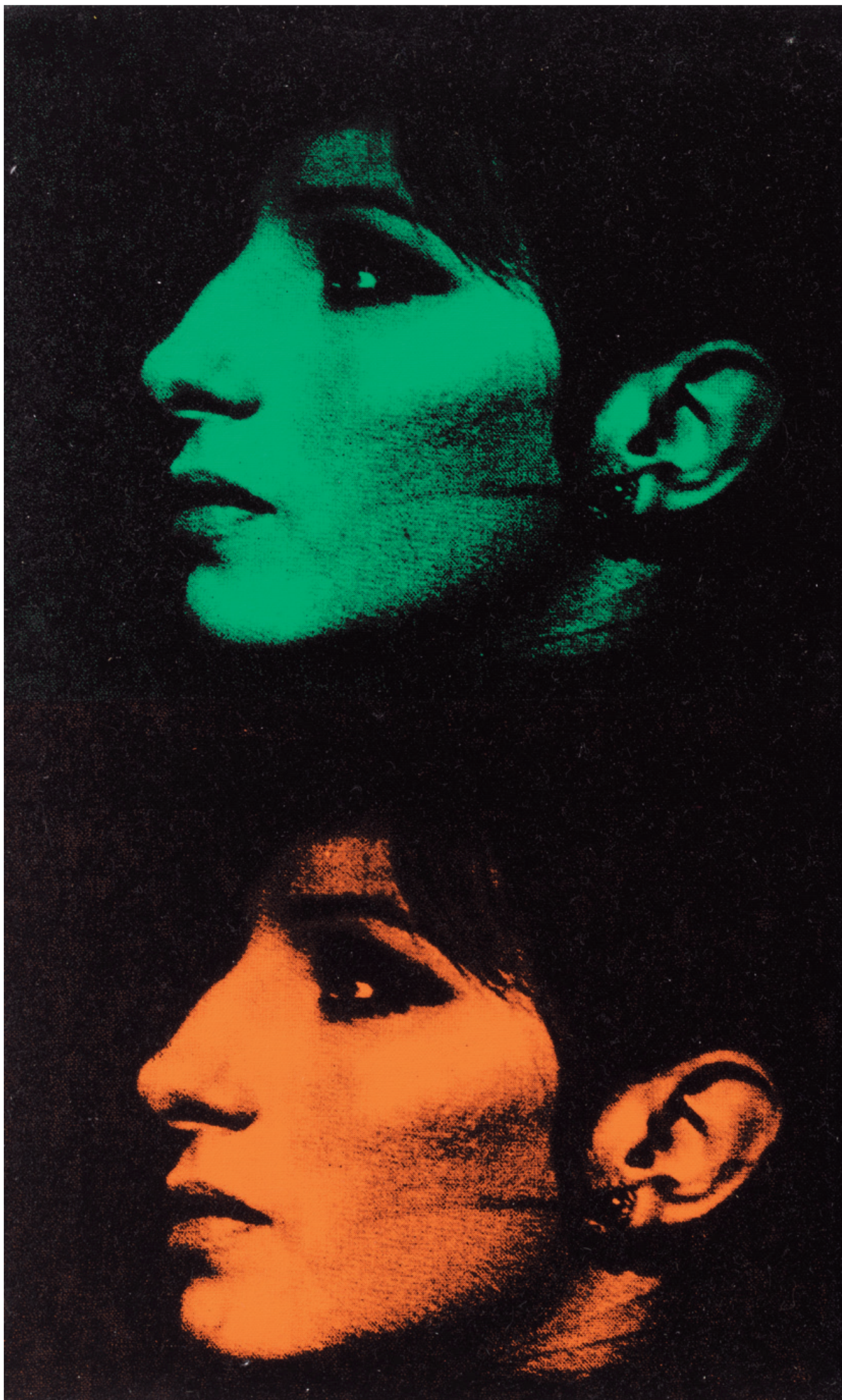
Wystawa jest poświęcona zagadnieniom zawłaszczania, zapożyczenia, przetwarzania, remiksowania i samplowania kultury, a dokładniej: wykorzystywania istniejących już obiektów, zdjęć artystycznych czy prasowych, dzieł sztuki stworzonych przez innych artystów, filmów, literatury, muzyki oraz wszystkiego, co powstaje w szeroko pojętej sferze kultury i poza nią. Działania takie mają różny zakres: od bezpośrednich, dosłownych zawłasczeń, bez dokonywania jakiegokolwiek ingerencji przez artystów, przez niewielkie transformacje, po inspiracje, których rezultatem są zupełnie nowe dzieła, o nowych formach wizualnych, jedynie aluzyjnie odnoszące się do pierwowzorów. W krytyce artystycznej te praktyki są określane rozmaicie: jako pastisze, improwizacje, interpretacje, imitacje, parafrazy, rewizje, reprodukcje, *hommage*, parodie, found footage itp.

W sztukach wizualnych funkcjonuje termin *appropriation art* — sztuka zawłaszczania. Ma ona swoje początki w awangardzie początku XX wieku, w twórczości kubistów, surrealistów i dadaistów. Pablo Picasso i Georges Braque tworzyli kolaże, do których włączali przedmioty znalezione, kwestionując mimetyczność tradycyjnego malarstwa. Najwyraźniej strategia ta widoczna była w ready-mades Marcela Duchampa — gotowych, masowo produkowanych przedmiotach wziętych z najbliższego otoczenia. Prace Duchampa kwestionowały status autora i dzieła sztuki, kwestie własności, oryginalności i plagiatu, jak również odbioru dzieła. Praktyka zawłaszczania na dużą skalę powróciła w sztuce artystów pop artu, zwłaszcza Roya Lichtensteina, Claesa Oldenburga, Jaspera Johnsa, Andy'ego Warhola. Co ciekawe, w latach sześćdziesiątych ich dzieła, podobnie jak dzieła Duchampa, same stały się przedmiotem zawłaszczania. Zmarła niedawno amerykańska artystka Elaine Sturtevant całą swoją twórczość oparła na odtwarzaniu niektórych prac Duchampa, wspomnianych twórców pop artu (często za ich zgodą czy wręcz na ich prośbę), a później m.in. Josepha Beuysa, Roberta Gobera, Paula McCarthy'ego czy Anselma Kiefera. Wskazuje to na niekończący się łańcuch zawłasczeń, charakterystyczny dla działania współczesnych artystów.

Pomimo tak długiej tradycji i upowszechnienia się tej praktyki wywołuje ona, szczególnie w ostatnich latach, dyskusje i spory w różnych środowiskach artystycznych; niektórzy uznają takie działania za twórcze i widzą w nich przejaw wolności w kulturze, inni zaś traktują je jako akty piractwa, kradzieży własności intelektualnej. Rośnie liczba procesów (zarówno przegrywanych, jak i wygrywanych), w których artyści oskarżani są przez innych twórców o plagiat.

Zawarte w tytule wystawy określenie „kanibalizm” zostało zaczerpnięte z badań krytycznych nad epokami kolonializmu i postkolonializmu — okresu wchłaniania dziedzictwa obcych kultur. Punktem wyjścia stała się książka Deborah Root *Cannibal Culture. Art, Appropriation and the Commodification of Difference* (1996) traktująca o białych kolonizatorach zawłaszczających egzotyczne kultury. W przypadku wystawy określenie to odnosi się do zawłasczeń czy zapożyczeń prac innych twórców. Termin „kanibalizm” w potocznym rozumieniu jest nacechowany negatywnie i zawiera pierwiastek przemocy. Można zadać sobie pytanie, czy powszechnie praktykowane we współczesnej kulturze zawłaszczanie jest swego rodzaju aktem przemocy — wobec zawłaszczanych dzieł i ich twórców.

Wystawa prezentuje prace i strategie artystyczne od końca lat siedemdziesiątych po współczesność. Stawia pytania dotyczące kwestii oryginalności, kopii i reprodukcji, przywłaszczania prac w świetle prawa autorskiego czy w końcu kwestii najistotniejszej — problemu wolności artystycznej. Pomysł wystawy narodził się w trakcie współpracy z artystami, których prace były prezentowane na wystawach indywidualnych w Zachęcie: Goshki Macugi (*Bez tytułu*, 2011/2102) i Piotra Uklańskiego (*Czterdzieści i cztery*, 2012/2013). Obydwoje w swojej sztuce odwołują się do fascynacji i inspiracji dziełami innych artystów i w szerokim zakresie stosują strategię zawłaszczania. Na wystawie *Kanibalizm? O zawłasczeniach w sztuce* Macuga prezentuje dwie interaktywne rzeźby zrealizowane na jej indywidualną wystawę w 2009 roku w Kunsthalle w Bazylei, będące



Deborah Kass, 4 portrety Barbry (Seria Żydowska Jackie), 1993, sitodruk, akryl, płótno, dzięki uprzejmości artystki i Paul Kasmin Gallery, Nowy Jork

Deborah Kass, 4 Barbras (The Jewish Jackie Series), 1993, silkscreen and acrylic on canvas, courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York





Wideoinstalacja Gordona to ekstremalnie spowolniony film Alfreda Hitchcocka *Psychoza* (1960). Obraz jest rozciągnięty do tego stopnia, że trwa 24 godziny. Uniemożliwia to praktycznie jego obejrzenie i sprawia, że film zmienia się w monumentalne, absurdatne dzieło. Tak duże spowolnienie sprawia, że znany, klasyczny obraz filmowy staje się obcy dla oglądających. Ponieważ sceny z filmu stały się już ikoniczne, wciąż powtarzane i cytowane w obrębie popkultury, widzowie instalacji Gordona przywołują i dopowiadają je z pamięci.

Gordon's video installation is an extremely slow motion screening of Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960). The running time of the film is stretched to such an extent that it now lasts 24 hours. This makes the film practically unwatchable, turning it into a monumental work of the absurd. Such significant slowdown makes the well-known, classic motion picture seem strange to viewers. The movie's scenes are iconic, and with their constant repetition and citation in pop culture means viewers of Gordon's installation can recall and finish them from memory.

Douglas Gordon, *24-godzinna Psychoza* | *24 Hour Psycho*, 1993, instalacja wideo | video installation, widok wystawy w | installation view in Le Mejan, Arles, 2011, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2014, fot. | photo by Studio lost but found / Bert Ross, dzięki uprzejmości | courtesy of Studio lost but found, Berlin, z: *Psychoza* | from *Psycho*, reż. | dir. Alfred Hitchcock, USA, 1960, dystrybucja | distributed by Paramount Pictures © Universal City Studios

rekonstrukcją minimalistycznych rzeźb Roberta Morrisa pokazywanych w Tate Gallery w Londynie w 1971 roku, a następnie odtworzonych w Tate Modern w 2009 roku. Macuga powtarza obiekty amerykańskiego artysty dosłownie, można więc odnieść błędne wrażenie, że obcuje z pracami jego autorstwa.

Z kolei Uklański w serii *Polska neoawangarda* wykorzystał zdjęcia prac i dokumentację akcji polskich artystów z lat siedemdziesiątych (Wiktora Gutta, Grzegorza Kowalskiego, Pawła Kwieka, duetu Kwiekulik, Natalii LL i Zbigniewa Warpechowskiego). Prezentowane w nowej formie — wydruków na płótnie, pokrytych bezbarwnym werniksem — są autonomicznymi dziełami, ale jednocześnie zachowują związek z pierwowzorami (autorstwo oryginału jest podane w tytule każdej pracy). Na wystawie pokazywane są na rodzaju tapety, którą tworzy seria *Naziści* (oparta na filmowych fotosach aktorów w niemieckich mundurach). Mamy tu zatem do czynienia ze spiętrzeniem zawłaszczeń — obrazy zapamiętane z obszaru historii sztuki nałożone na wizerunki znane z popkultury.

Strategia Uklańskiego zbliżona jest do sposobu działania Richarda Prince'a, Sherrie Levine, Louise Lawler, czyli czołowych artystów tzw. The Picture Generation (określenie zaczerpnięte z tytułu ich wspólnej wystawy w Artists Space w Nowym Jorku w 1977 roku). Dokonywali oni radykalnych zawłaszczeń zdjęć z obszaru kultury masowej, ale także prac innych artystów. Debiutowali w okresie ekspansji mediów, filmów, telewizji, muzyki

pop, produkujących morze obrazów dla coraz bardziej konsumpcyjnego społeczeństwa. Richard Prince przeфотографowywał luksusowe reklamy, komentując sprzężenie amerykańskiego materializmu i seksualności w tworzonej przez siebie *social science fiction*; najbardziej znana seria to *Bez tytułu* (*Kowboje*). Sherrie Levine reprodukowała zdjęcia znanych fotografów, m.in. Man Raya czy Walkera Evansa (tę serię z kolei zawłaszczali inni artyści, co wywoływało niekończące się pytania o autorstwo), i inne słynne dzieła (jej pisuar z brązu był powtórzeniem dzieła Duchampa). Robert Longo zawłaszczane obrazy (zarówno współczesne zdjęcia, jak i kanoniczne obrazy z historii malarstwa) przerabiał na czarno-białe rysunki. Jack Goldstein samplował i zapętlął różne materiały filmowe (found footage), czego przykładem na wystawie jest już ikoniczny film *Metro-Goldwyn-Mayer* (1975) — czołówka wytwórni filmowej ze słynnym ryczącym lwem.

Spośród artystów The Picture Generation na szczególną uwagę zasługuje Cindy Sherman i jej *Untitled Film Stills* z lat 1977–1980, w których wciela się w różne role, w czarno-białych kadrach przypominających stopklatki hollywoodzkich filmów. Powtórzenia tych prac dokonała Aneta Grzeszykowska w 2006 roku, przybierając na swoich zdjęciach (barwnych) pozę podobną do późnej Sherman. W innej serii prac (*Archiwum prywatne*), której fragment jest prezentowany na wystawie, Grzeszykowska wraz z Jankiem Smagą zawłaszczyła przestrzeń pracowni Henryka Stażewskiego i Edwarda



W swojej twórczości Douglas Gordon wykorzystuje filmy jako rodzaj ready-mades, które poddaje dalszemu przetwarzaniu. W dwuekranowej projekcji posłużył się słynną sceną z filmu Martina Scorsese *Taksówkarz* (1976), w którym Travis Bickle grany przez Roberta De Niro, spoglądając w lustro, pyta: „You talkin' to me?”. Wybrany i przetworzony fragment filmu prezentowany jest na dwóch ekranach w taki sposób, jakby stanowiły one swoje lustrzane odbicia. Sprawia to wrażenie, że aktor prowadzi dialog sam ze sobą. Gra z wieloma lustrzanymi odbiciami, zarówno w samym filmie, jak i w sposobie projekcji, potęguje wrażenie utraty równowagi psychicznej przez bohatera. In his artistic production, Douglas Gordon used motion pictures as a kind of ready-made, subjecting them to further processing. The two-screen projection used a famous scene from Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976), in which Travis Bickle, played by Robert De Niro, asks: 'You talkin' to me?'. This piece of the movie has been processed and presented on two screens, as in a mirror image, creating the impression that the actor is engaged in a dialogue with himself. Playing with the many mirror images, both in the film and in the means of its projection, Gordon enhances the hero's sense of loss of mental balance.

Douglas Gordon, *Po drugiej stronie lustra* | *Through the Looking Glass*, 1999, wideoinstalacja, dźwięk | video installation with sound, widok wystawy w | installation view in Gagosian Gallery, SoHo, Nowy Jork | New York, © Studio lost but found/VG Bild-Kunst, Bonn 2014, dzięki uprzejmości | courtesy of Studio lost but found, Berlin / Gagosian Gallery, fot. | photo by Stuart Tyson, z: *Taksówkarz* | from: *Taxi Driver*, reż. | dir. Martin Scorsese, USA, 1976, prod. | produced by Julia Phillips, Michael Phillips i Phillip M. Goldfarb, dystrybucja | distributed by Columbia Pictures, Columbia; Pictures Industries, Inc. All rights reserved, dzięki uprzejmości | courtesy of Columbia Pictures

Krasińskiego, portretując siebie nagich w jej wnętrzu i anektując słynną niebieską linię. Edward Krasiński jest obecny na wystawie również poprzez prezentację fragmentu monumentalnej *Instalacji* z 1997 roku (z kolekcji Zachęty), będącej zapożyczeniem wizerunków innych dzieł z dawnej kolekcji TZSP i jednocześnie przetworzeniem ich przy użyciu niebieskiej linii.

Jedną z technik zapożyczania jest kolaż — na wystawie znalazły się kolaże Johna Stezakera oraz Johna Bocka tworzone ze zdjęć i przedmiotów znalezionych. Inny rodzaj zapożyczeń, tym razem z materiału filmowego, stosuje Douglas Gordon w instalacji *24-godzinna Psychoza*





Monumentalna praca nawiązuje do dzieła radzieckiego malarza i architekta Władimira Tatlina — projektu Pomnika III Międzynarodówki (1919). Tatlin pragnął zbudować największą w tamtym czasie budowlę na świecie — miała mierzyć 400 metrów wysokości i mieścić biura międzynarodowych organizacji komunistycznych. Ai Weiwei sięgnął po utopijny projekt radzieckiego konstruktysty, tym samym nawiązując do utopijnych założeń radzieckiej awangardy, przemienił go jednak w siedmiometrowy żyrandol, przedmiot użytkowy, ale ze względu na swój rozmiar — bezużyteczny i czysto dekoracyjny. Wykorzystał kryształy masowo produkowane w Chinach, odnosząc się do panującego tam reżimu komunistycznego, jak i związków sztuki z polityką.

This monumental work bears reference to the work of Soviet painter and architect Vladimir Tatlin, particularly his draft design for the Monument of the Third International (1919). Tatlin wanted to build then the largest building in the world — it would be 400 meters tall and hold offices of international communist organisations. Ai Weiwei employed the utopian project of the Soviet constructivist, and in this way recalls the utopian assumptions of the Soviet avant-garde. Instead though, he turned it into a 7-metre tall chandelier, a utility object, useless and purely decorative due to its size. He also used crystals mass-produced in China, alluding to the communist regime ruling there, as well as to the connections between art and politics.

Ai Weiwei, *Fontanna światła* | *Fountain of Light*, 2007, instalacja | installation, fot. | photo by Ai Weiwei, dzięki uprzejmości | courtesy of Faurtschou Foundation, Kopenhaga | Copenhagen



Praca jest powtórzeniem rzeźb Roberta Morrisa *Bodyspacemotionthings*, prezentowanych pierwotnie w londyńskiej Tate Gallery w 1971 roku, a w 2009 roku w Tate Modern. W tym samym roku Macuga pokazała rekonstrukcję tych rzeźb na swojej wystawie w Kunsthalle w Bazylei.

Robert Morris stworzył rodzaj placu zabaw, gdzie widz doświadcza przestrzeni na własnej skórze i na własną odpowiedzialność. Macuga prezentuje w Zachęcie dwie kopie prac artysty, zapraszając publiczność do interakcji. Podkreśla, że prace amerykańskiego minimalisty powstały w czasie wojny w Wietnamie. Zwraca uwagę na sposób ich prezentacji, wyzwalający spontaniczne reakcje, anarchię mogącą przyjąć formę agresji (na wystawie w Tate Gallery wielu zwiedzających doznało różnego rodzaju obrażeń, a sama wystawa została zamknięta po pięciu dniach).

This is a repetition of Robert Morris's sculptures *Bodyspacemotionthings*, originally exhibited at London's Tate Gallery in 1971, and in 2009 at the Tate Modern. In the same year, Macuga showed a reconstruction of Morris's sculptures at her exhibition at the Kunsthalle Basel. Robert Morris created a kind of playground, where the viewer experiences the space for themselves and at their own risk. At the Zachęta, Macuga presents two copies of the artist's work, inviting audiences to interact. She stresses that the works of the American minimalist were created during the Vietnam war, and draws attention to their presentation, triggering spontaneous, anarchic reactions that can take the form of aggression (at the Tate Gallery exhibition, many visitors suffered injuries, and the exhibition was closed after five days).

Goshka Macuga, *Jestem stoję się śmiercią* | *I Am Become Death*, 2009, instalacja | installation, widok wystawy w | installation view at Kunsthalle Basel, 2009, dzięki uprzejmości artystki | courtesy of the artist



W 1992 roku artystka zaczęła tworzyć *Projekt Warhol* — prace inspirowane techniką i motywami zaczerpniętymi z twórczości Andy'ego Warhola. Na wystawie prezentowane są sitodrukowe portrety Barbry Streisand (na wzór serii Warhola z Jackie Kennedy) oraz seria *Najbardziej poszukiwani przestępcy Ameryki*, zainspirowana również cyklem obrazów Warhola (1964) — składającym się z reprodukcji portretów poszukiwanych przez policję przestępców. W przypadku prac Kass mamy do czynienia z wielostopniowym zapożyczeniem: sięga ona do Warhola i strategii twórców pop artu, dla których kluczowe były pytania o pojęcie oryginału, przemysłową reprodukcję obrazu oraz poszukiwanie inspiracji w kulturze masowej, aż po jej dosłowne kopiowanie.

In 1992, Kass began creating *The Warhol Project* — works inspired by techniques and themes drawn from Andy Warhol's art. The exhibition presents silkscreen portraits of Barbra Streisand (similar to Warhol's series of Jackie Kennedy) and the *America's Most Wanted* series, inspired by Warhol's series (1964) of reproductions of portraits of criminals wanted by the police. In Kass's works we're dealing with multi-stage borrowings: she begins with Warhol's art and a pop art artists' strategy — questions about the concept of the original are important, through industrial image reproductions and the search for inspiration in popular culture, to its literal copying.

Deborah Kass, *16 portretów Barbry (Seria Żydowska Jackie)* | *16 Barbras (The Jewish Jackie Series)*, 1992, polimer syntetyczny, tusz sitodrukowy, płótno | synthetic polymer and silkscreen ink on canvas, dzięki uprzejmości artystki | Paul Kasmin Gallery, Nowy Jork | courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York

(1993), sięgając do klasycznego filmu Alfreda Hitchcocka *Psychoza* z 1960 roku, który został spowolniony tak, że trwa 24 godziny.

W malarstwie metodą zapożyczenia jest przemalowywanie obrazów innych artystów lub tworzenie własnych wyraźnie inspirowanych innymi — na wystawie prezentujemy dwa obrazy Radka Szłagi nawiązujące do obrazu Wilhelma Sasnala *Shoah (Las)* z 2003 roku. Szłaga wprowadza własne wątki tematyczne, ale z obrazu Sasnala powtarza tło i charakterystyczne szerokie ruchy pędzla.

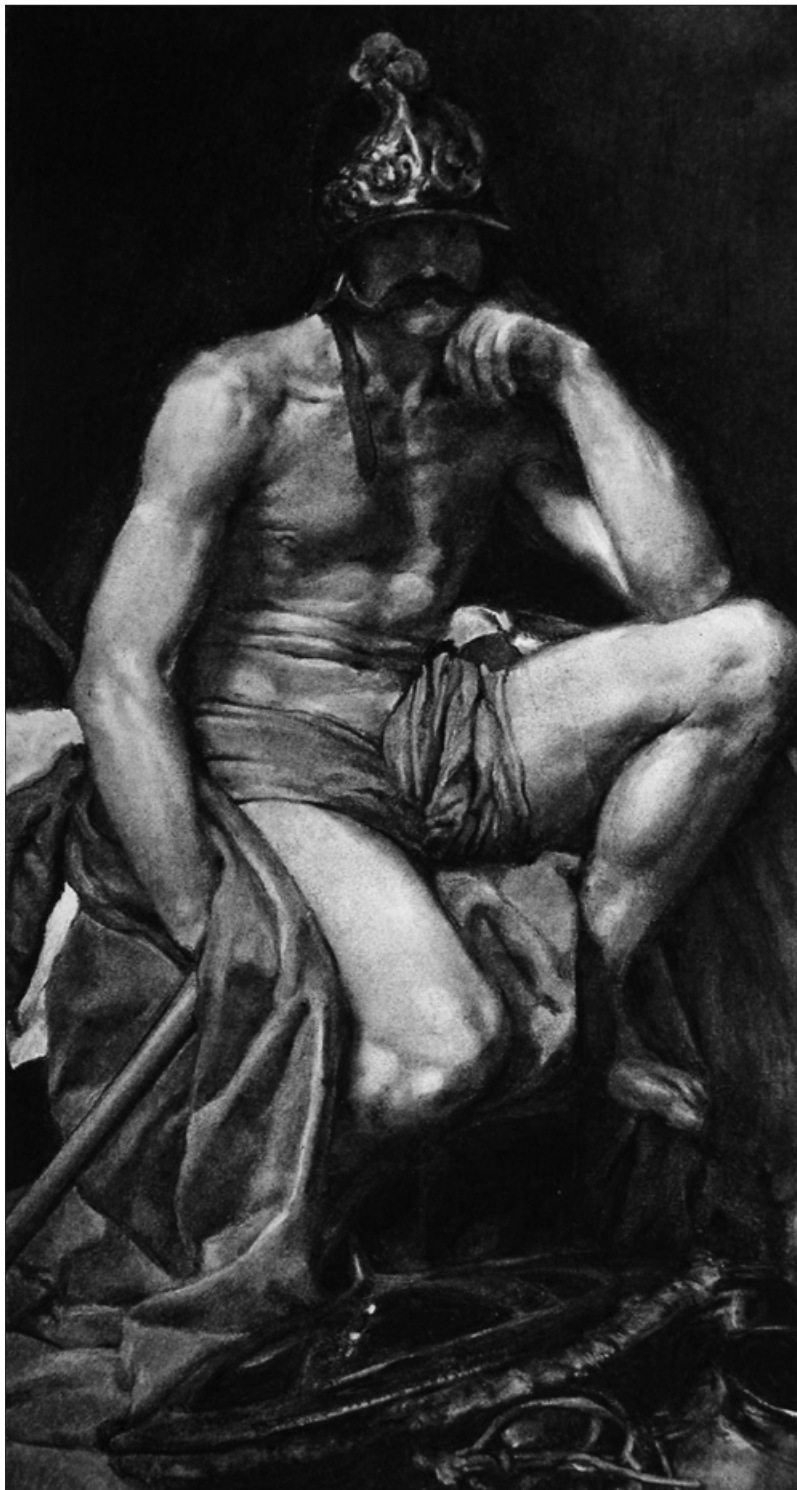
Wielu znanych malarzy sięga po zdjęcia z mediów — warto wspomnieć Gerharda Richtera, Eberharda Havelkosta, Luca Tuymansa, Wilhelma Sasnala czy pokazwanego na wystawie Johannes Kharsa.

Dwie spośród prezentowanych prac są hołdem dla nieżyjących artystów: instalacja Aleksandry Ska *Object in Possession* (2012) to *homage* dla autora *Niekończącej się kolumny* Constantina Brâncușiego, a praca chińskiego artysty Ai Weiweia *Fontanna światła* z 2007 roku nawiązuje do niezrealizowanego projektu Pomnika III Międzynarodówki z 1919 roku rosyjskiego konstruktysty Władimira Tatlina.

Twórczość Warhola, którego działania w dużej mierze opierały się na zapożyczeniach i multiplikacji zdjęć z mediów, od dawna jest przedmiotem naśladownictwa. Obecni na wystawie Deborah Kass, Richard Pettibone i Karol Radziszewski powtarzają w swoich pracach popularne Warholowskie motywy, tworząc kolejne ogniwa w łańcuchu zapożyczeń.

Kanoniczne dzieła (i nie tylko one) stają się często obiektem innego rodzaju działań — pastiszu czy parodii. Amerykański fotograf Sandro Miller zaprosił na sesję zdjęciową aktora Johna Malkovicha wcielającego się w postaci ze znanych zdjęć, m.in. Diane Arbus, Gordona Parksa, Dorothei Lange. *Matka Boska z wąsami* Adama Rzepeckiego z 1982 roku przypomina o innym obrazoburczym geście — Monie Lizie z wąsami domalowanymi przez Marcela Duchampa — z czasów pierwszej awangardy, kiedy zawłaszczanie stało się świadomie wykorzystywaną strategią artystyczną.

Przykłady prezentowane na wystawie oczywiście nie wyczerpują tematu — to jedno z możliwych zestawień wątków i motywów. Zjawisko jest tak rozpowszechnione



Robert Longo znany jest ze swoich rysunków węglem na papierze. Stworzył liczne cykle prac polegających na przerysowywaniu zdjęć z gazet. Według niego twórca zdaje relację z czasu, w którym żyje. W cyklu *Według* artysta sięga po kanoniczne dzieła malarstwa: od malowideł naskalnych w Lascaux po amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny lat pięćdziesiątych XX wieku i kopiuje je, niejednokrotnie zmieniając pierwotną skalę. Często kadruje też inaczej zawłaszczone przedstawienie, tworząc całkiem nową kompozycję. Longo is known for his charcoal drawings on paper, and the numerous series of his works re-drawing pictures from newspapers. He believes that artists give an account of the time in which they live. In his series *After*, Longo draws on sources ranging from the canonical Lascaux cave paintings to American abstract expressionism of the 1950s, copying them while often changing the original scale. He also often crops the appropriated portrayals differently, creating entirely new compositions.

Robert Longo, *Bez tytułu (Według Velázquez, Mars 1640–1642)* | *Untitled (After Velázquez, Mars 1640–1642)*, 2008, grafit, papier | graphite on paper, dzięki uprzejmości artysty i Metro Picture, Nowy Jork | courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

i utrwalone we współczesnej kulturze, że podejmowane są próby usystematyzowania go, jak chociażby w książce *Appropriation* wydanej przez Whitechapel Gallery w Londynie (2009), zbierającej manifesty, teksty artystów i krytyczne z całego stulecia. Wiele opracowań i analiz sztuki zawłaszczania lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku rozpatruje ją w szerszym kontekście — jako krytykę ówczesnego porządku społecznego. W latach dziewięćdziesiątych do owych krytycznych strategii dołączyły nowe.

Wykorzystywanie prac innych artystów poprzez kopiowanie, przetwarzanie czy cytowanie wpisuje się w pojęcie *recycled culture*, wskazujące na zjawisko ponownego wykorzystania powstałych w obrębie kultury wzorców. Nie produkuje ona wciąż nowych form — to, co „nowe”, jest konstruowane na bazie dostępnego kulturowego dziedzictwa. Ów kulturowy recykling wydaje się jednak procesem twórczym, a jego rezultaty są również inspirujące i mieszczą się w kategorii „oryginalności twórczej”. Trafnie podsumowuje to francuski filozof Jean-Luc Nancy: „Sztukę można nazwać powtórzeniem w sposób fundamentalny lub esencjalny, ponieważ w rzeczywistości zawsze powtarza ona lub re-produkuje jakąś rzecz, która najpierw dana jest w innym rejestrze niż rejestr sztuki”. ●●●

Maria Brewińska

The exhibition is devoted to issues of appropriation, borrowing, processing, remixing and sampling of culture using existing objects such as artistic and press photographs, works of art created by other artists, films, literature, music, and all things created within the wider sphere of culture and beyond. Such actions differ in their scope, from direct, literal appropriations free of any intervention by the artists, through small transformations, to inspirations producing brand new works of art and new visual forms, only alluding to their originals. In art criticism, these practices are known by various names — pastiches, improvisations, interpretations, imitations, paraphrases, revisions, reproductions, homage, parodies, found footage, etc.

The term ‘appropriation art’ is used in the visual arts, and has its origins in the avant-garde of the early 20th century, the works of the cubists, surrealists and Dadaists. Pablo Picasso and Georges Braque created collages which combined found objects, challenging the traditional mimetic painting. Clearly, this strategy was evident in Marcel Duchamp’s ready-mades — mass-produced objects found in the artist’s immediate environment. Duchamp’s work questioned the status of the artist and the work of art, the notions of ownership, originality, and plagiarism, as well as of the reception of works of art. The practice of massive appropriation returned along with the productions of pop art artists, especially Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns, and Andy Warhol. Interestingly, in the 1960s their work, just like that of Duchamp, became the subject of appropriation. Recently deceased American artist Elaine Sturtevant based all her pieces on reproductions of certain works by Duchamp, pop art artists (often with their consent or even at their request), and later by Joseph Beuys, Robert Gober, Paul McCarthy, and Anselm Kiefer (among others). This is evidenced by an endless chain of appropriations that define the strategies of contemporary artists.

Despite such a long tradition and the popularity of this practice, it has evoked discussions and disputes in artistic circles, especially in recent years, with some participants appreciating it as creative activity and a sign of freedom in culture, and others treating it as an act of piracy, or theft of intellectual property. There are a growing number of lawsuits (both lost and won), in which artists are accused of plagiarism by other artists.

The word ‘cannibalism’ present in the title of the exhibition is derived from critical studies of the eras of colonialism and post-colonialism — a period of absorption of the heritage of foreign cultures. The starting point was provided by Deborah Root’s book *Cannibal Culture. Art, Appropriation and the Commodification of Difference* (1996) on white colonisers appropriating exotic cultures. In the case of the exhibition, the term refers to appropriations or borrowings of the works of other artists. In the colloquial sense of the word, ‘cannibalism’ bears negative connotations and contains an element of violence. One might ask if the strategy of appropriation so widely practised in contemporary culture is an act of violence of sorts — against the appropriated works and their creators.

The exhibition presents both works and artistic strategies since the late 1970s to the present day. It raises questions about the issue of originality, copying and reproduction, appropriation of works of art in the light of copyright law, and finally, the most essential issue — the problem of artistic freedom. The idea of the exhibition was born in collaboration with artists whose works have been presented in individual exhibitions at the Zachęta: Goshka Macuga (*Untitled*, 2011/2102) and Piotr Uklański (*Czterdzieści i cztery*, 2012/2013). Both refer in their art to their fascination with and inspiration by



Od końca lat sześćdziesiątych XX wieku Edward Krasieński zaczął używać niebieskiej taśmy klejącej, przylepiając ją zawsze na wysokości 130 cm. Anektował w ten sposób i zawłaszczając symbolicznie przestrzeń oraz wszystko, przez co błękitna linia przebiegała.

Na swojej retrospektywnej wystawie w Zachęcie w 1997 roku artysta nakleił niebieski pasek na fotograficzną reprodukcję w skali 1:1 *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki, obrazu znajdującego się niegdyś w kolekcji TZSP i eksponowanego przed II wojną światową w gmachu Zachęty. Reprodukacja obrazu stanowiła część większej instalacji Krasieńskiego, na którą złożyły się czarno-białe innych prac z dawnej kolekcji Zachęty, również w oryginalnej wielkości. Przez całą przestrzeń galerii i obrazy przebiegała niebieska linia, scalając wszystkie elementy w jedną, nową całość.

Since the late 1960s the Edward Krasieński has been using Scotch blue tape, always sticking it at a height of 130 cm. In this way he has annexed and symbolically appropriated the space and everything that the blue tape runs through.

At his retrospective exhibition at the Zachęta in 1997, the artist stuck up a blue stripe on the photographic 1:1 reproduction of Jan Matejko's *Battle of Grunwald*, a painting that used to be part of the Society for the Encouragements of Fine Arts' collection before World War II. The reproduction of the painting was part of a larger installation that consisted of black-and-white reproductions of other works from the old Zachęta collection, also in their original size. The blue tape ran throughout the gallery space and the paintings, integrating all the elements into one new entity.

Edward Krasieński, *Instalacja* | *Installation*, 1997 (fragment | detail), kolekcja Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki | collection of Zachęta — National Gallery of Art

the works of other artists, and both widely make use of the strategy of appropriation. At the exhibition *Cannibalism? On Appropriation in Art*, Macuga presents two interactive sculptures made for her individual exhibition at the Kunsthalle in Basel in 2009, constituting a reconstruction of minimalist sculptures by Robert Morris that were themselves shown at the Tate Gallery in London in 1971, and then reproduced at the Tate Modern in 2009. Macuga copies the objects made by the American artists literally, so one could wrongly conclude that we are dealing with his works.

In turn, in his series *Polish Neo-avant-garde* Uklański employed photographs of the works and documentation of the performances of artists of the 1970s (Wiktor Gutt, Grzegorz Kowalski, Paweł Kwiek, KwiekKulik duo, Natalia LL, and Zbigniew Warpechowski). Presented in a new form as prints on canvas, covered with transparent varnish, these are autonomous pieces, but at the same time they preserve their relationship with the originals (the original authors are mentioned in the titles of each piece). At the exhibition they are displayed on a kind of wallpaper composed of the series entitled *Nazis* (featuring film stills of actors in Nazi uniforms). So we are faced here with an accumulation of appropriations — images known from the history of art are superimposed on familiar pop culture images.

Uklański's strategy is reminiscent of the *modus operandi* of Richard Prince, Sherrie Levine, Louise Lawler

— in other words, the leading artists of the so-called the Picture Generation (from the title of their joint exhibition at Artists Space in New York in 1977). They made radical appropriations of photographs from the realms of mass culture, but also from the works of other artists. They made their debut in a period of the expansion of media, movies, TV, music, pop, producing a multitude of images for an increasingly consumerist society. Richard Prince re-photographed luxury advertisements, commenting on the convergence of American materialism and sexuality in his 'social science fiction', of which *Untitled (Cowboys)* is the best known series. Sherrie Levine reproduced images of famous photographers, including Man Ray and Walker Evans (this series was in turn appropriated by other artists, which caused endless questions about the authorship), as well as of other well-known works (her bronze urinal was based on the work by Duchamp). Robert Longo remade appropriated images (both contemporary photographs and canonical images from the history of painting) into black-and-white drawings. Jack Goldstein sampled and looped miscellaneous found footage, exemplified at the exhibition by his already iconic film *Metro-Goldwyn-Mayer* (1975) — featuring the opening titles of films made by this company with the famous roaring lion.

Cindy Sherman and her *Untitled Film Stills* from 1977–1980 deserve special attention among artists of The Picture Generation, wherein she poses, playing dif-

ferent roles, in black-and-white stills reminiscent of freeze frames from Hollywood movies. Aneta Grzeszykowska reproduced these works in 2006, taking in her (colour) photographs poses similar to those used by Sherman. In another series of works (*Private Archives*), part of which is presented at the exhibition, Grzeszykowska together with Janek Smaga appropriated Henryk Stażewski and Edward Krasieński's studio, portraying themselves naked in this space and annexing Krasieński's famous Scotch blue tape. Edward Krasieński is also present at the exhibition with the presentation of part of his monumental *Installation* of 1997 (from the Zachęta's collection), which is a borrowing of images taken from other works from an old collection of the Society for the Encouragement of Fine Arts, simultaneously transforming them by using of his blue tape.

Collage is just one of the techniques of appropriation — the exhibition shows collages by John Stezaker and John Bock, made of found footage and objects. In his installation *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon employs yet another type of appropriation, drawing on Alfred Hitchcock's classic film *Psycho* of 1960, slowing it down so that it lasts 24 hours.

Repainting works by other artists or creating works clearly betraying their inspiration is a method of appropriation used in painting — at the exhibition we present two paintings by Radek Szlaga which refer to Wilhelm Sasnal's *Shoah (Forest)* of 2003. Szlaga introduces his



Jest to hołd złożony Constantinowi Brâncușiemu, autorowi ikonicznego dzieła — *Niekończącej się kolumny*. Rzeźbiarz uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców XX wieku, który zrewolucjonizował współczesne myślenie o rzeźbie. Modele kolumny zaprojektowanej do Targu Jiu w Rumunii znajdują się w zrekonstruowanej pracowni artysty przy Centre Pompidou w Paryżu, gdzie można je oglądać wyłącznie przez grubą szybę.

Trzy kolumny Aleksandry Ska zostały wykonane z pianki termoelastycznej powszechnie znanej jako „pianka z pamięcią kształtu”. Pod wpływem nacisku tworzywo delikatnie się odkształca, by „powrócić” do swego pierwotnego kształtu. Poprzez zawłaszczenie formy i zmianę materiału nieosiągalne rzeźby mistrza zmieniają się w zmysłowy i dotykalny obiekt pożądania.

A tribute to Constantine Brâncuși, the author of the iconic work *The Endless Column*. The sculptor is considered one of the greatest artists of the twentieth century, and one who revolutionised contemporary thinking about sculpture. The model of the column designed for the Targu Jiu in Romania is located in the newly reconstructed artist's studio at the Centre Pompidou in Paris, where it can be viewed only through thick glass.

Aleksandra Ska's three columns are made of thermoflexible foam commonly known as 'shape-memory foam'. Under pressure the material slightly deforms, 'returning' to its original shape. By appropriating the form and changing the material, the unreachable sculptures of the master are turned into sensual, tangible objects of desire.

Aleksandra Ska, *Object in Possession*, 2012, instalacja rzeźbiarska | sculpture installation, fot. | photo by Krzysztof Kurłowicz

own themes, although repeats Sasnal's background and characteristic broad brush strokes.

Many famous painters make use of media photographs — in this context, it is worth mentioning Gerhard Richter, Eberhard Havekost, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal and Johannes Khars, whose works are also displayed at the exhibition.

Among the exhibited works, two are tributes to deceased artists: Aleksandra Ska's installation *Object in Possession* (2012) is an homage to Constantin Brâncuși, the author of the *Endless Columns*, while the *Fountain of Light* (2007) by Chinese artist Ai Weiwei refers to the unrealised project of the Monument of the Third International (1919) by Russian constructivist Vladimir Tatlin.

Warhol's work, whose pieces were largely based on borrowings and multiplication of images from the media, has long been the subject of imitation. Displayed at the exhibition, Deborah Kass, Richard Pettibone, and Karol Radziszewski repeat Warhol's popular motifs in their own works, creating yet another link in the chain of borrowings.

Canonical (and not only canonical) works are often the object of other actions, such as pastiche or parody. American photographer Sandro Miller invited actor John Malkovich to sit for a photo session impersonating figures from well-known photographs made famous by photographers such as Diane Arbus, Gordon Parks, and Dorothea Lange. Adam Rzepecki's *Madonna with a Moustache* of 1982 recalls another iconoclastic gesture — the *L.H.O.O.Q.* by Marcel Duchamp — in the time of the first avant-garde, when appropriation became a consciously-used artistic strategy.

The pieces presented at the show are of course not an exhaustive representation, but rather one of the possible combinations of themes and motifs. The phenomenon is so widespread and established in contemporary culture that attempts are being made to systematise it, like the book *Appropriation* issued by the Whitechapel Gallery in London (2009), collecting manifestos, texts by artists and critical essays from across the century. Many studies and analyses of the 1970s' and 1980s' appropriation art set it in a broader context — as a critique of social order of the time. In the 1990s, these critical strategies were accompanied by new ones.

Use of the works of other artists by copying, reproducing or quoting them is embedded in the notion of 'recycled culture', indicating the phenomenon of recycling patterns created in the cultural sphere. Recycled culture does not produce new forms — what is 'new' is created on the basis of available cultural heritage. But cultural recycling seems to be a creative process, and its outcomes are equally inspiring, falling within the category of 'creative originality'. This was aptly summarised up by French philosopher Jean-Luc Nancy: 'Art can be called a repetition in the fundamental or essential way, as in reality it always repeats or reproduces something that has been originally present in some other register than the register of art.' ●●●

Maria Brewińska



Sandro Miller, *Diane Arbus / Bliźniaczki jednojajowe*, Roselle, New Jersey (1967), 2014, fotografia, © Sandro Miller, dzięki uprzejmości Catherine Edelman Gallery, Chicago

Sandro Miller, *Diane Arbus / Identical Twins*, Roselle, New Jersey (1967), 2014, photograph, © Sandro Miller, courtesy of Catherine Edelman Gallery, Chicago



foto. | photo by Simon Vogel, Kolonia | Cologne

# Przydatne pojęcia

## Useful Terms

**cytat** — dosłowne przytoczenie czyichś słów, także forma ekspresji artystycznej. Może mieć charakter jawny, w postaci np. wyróżnionego tekstu, lub niejawny, stanowiąc rodzaj aluzji.

**domena publiczna** — tak określa się twórczość, z której można korzystać bez ograniczeń wynikających z uprawnień, jakie mają posiadacze autorskich praw majątkowych, gdyż prawa wygasły lub twórczość ta nigdy nie była lub nie jest przedmiotem prawa autorskiego.

**fotomontaż** — obraz fotograficzny otrzymany przez sfotografowanie kompozycji powstałej z wykorzystaniem odbitek fotograficznych, ilustracji, wydruków, innych obrazów czy też różnych przedmiotów. Popularny wśród artystów awangardowych (m.in. konstruktywistów, dadaistów i surrealistów), także wśród artystów polskich w dwudziestoleciu międzywojennym.

**found footage** — technika filmowa polegająca na stworzeniu nowego dzieła z istniejących materiałów filmowych, zazwyczaj w oderwaniu od pierwotnej wersji. Stosowana od lat dwudziestych XX wieku, od lat dziewięćdziesiątych stanowi ważny środek wyrazu również artystów sztuk wizualnych. W dobie mediów elektronicznych inspiracją dla twórców są nie tylko obrazy wywodzące się z kina, lecz również materiały telewizyjne czy reklamy. Twórcy found footage, czerpiąc z mnogości i różnorodności masowo produkowanych obrazów, kreują filmy oryginalne, nowatorskie formalnie, a ich prace mają często charakter krytyczny — tak wobec medium filmowego, jak i szeroko pojętej kultury wizualnej.

**kolaż** — technika artystyczna polegająca na formowaniu kompozycji z różnych materiałów i tworzyw (wycinków z gazet, tkanin, fotografii itp.). Technika znana od wieków, ale sam termin został utworzony (od fr. *coller* — sklejać) przez kubistów na początku XX wieku. Współcześnie termin jest powszechnie używany w szerszym znaczeniu: oznacza dzieło powstałe z połączenia elementów różnych dzieł lub elementów pochodzących z różnych stylów lub gatunków sztuki, a także metodę tworzenia takich dzieł (np. kolaż dźwiękowy, filmowy).

**kopiowanie (powielanie)** — proces tworzenia obiektu na wzór innego obiektu. W zależności od kontekstu to pojęcie może mieć różne znaczenia. W przypadku informacji w postaci cyfrowej proces kopiowania prowadzi do utworzenia obiektu identycznego z pierwotnym we wszystkich aspektach. W pozostałych przypadkach kopia odpowiada oryginałowi jedynie pod pewnymi względami. W sztuce oznacza dokładne powtórzenie wykonanego wcześniej dzieła, w celach bezpieczeństwa (udostępniania kopii zamiast oryginału) bądź fałszerstwa.



**kultura remiksu** — termin zaproponowany przez Lawrence'a Lessiga, opisujący strategię wykorzystania istniejących utworów (muzyka, film, literatura, sztuka) i łączenia ich w taki sposób, by powstał nowy utwór. Zjawisko charakterystyczne dla kultury przełomu XX i XXI wieku, związane m.in. z rozwojem technologii cyfrowych. Według Lessiga opozycją dla kultury remiksu jest kultura zezwoleń, czyli system prawny zniewalający twórczość i kreatywność.

**oryginalność w sztuce** — rozwiązania twórcze (formalne czy intelektualne) wykraczające poza przyjęte i znane już przyzwyczajenia, doświadczenia i wzorce. Pojęcie utrwaliło się wraz z narodzinami sztuki awangardowej na początku XX wieku. Oryginalność, pozostająca niejako w opozycji do tradycji, łączy się często z nowatorstwem czy awangardowością.

**pastisz** — rodzaj stylizacji, utwór naśladujący istotne cechy jakiegoś dzieła lub stylu, zagęszczający je i uwydatniający. Może mieć charakter żartobliwy, np. zabawy literackiej, lub stanowić świadectwo sprawności warsztatowej jego twórcy.

**parodia** — odmiana parafrazy, spełniająca funkcję humorystyczną lub satyryczną. Wywodząca się z literatury, współcześnie parodia jest elementem obecnym w różnych obszarach kultury — w filmie, teatrze czy sztukach plastycznych.

**plagiat** — pojęcie z zakresu prawa autorskiego oznaczające skopiowanie cudzego utworu (lub jego części) wraz z przypisaniem sobie prawa do autorstwa poprzez ukrycie pochodzenia splagiatowanego utworu.

**prawo autorskie** — zaświadcza o oryginalności pracy danego artysty i chroni jego prawa jako autora oraz upoważnia go do decydowania o użytkowaniu dzieła i czerpaniu z niego korzyści finansowej. Sztuka oparta na zapożyczeniu wchodzi w konflikt z pojęciem oryginału, a więc i z zapisami prawa autorskiego.

**prawo cytatu** — dopuszczalna prawem możliwość przytoczenia w tworzonym przez siebie dziele urywków rozpowszechnionych utworów lub drobnych utworów w całości bez zgody ich twórcy i uiszczania na jego rzecz wynagrodzenia. Prawo cytatu dotyczy twórczości chronionej majątkowymi prawami autorskimi i stanowi ich ograniczenie na rzecz dozwolonego użytku. Z utworów nieobjętych prawami majątkowymi można korzystać swobodnie pod warunkiem oznaczenia autora.

**ready-mades** — przedmioty codziennego użytku umieszczone przez twórcę w nowym kontekście, podniesione do rangi dzieła sztuki gestem artystycznym. Autorem pierwszych ready-mades był Marcel Duchamp, potem także dadaiści i surrealiści.

**remake** — termin odnoszący się przede wszystkim do filmów, które zostały nakręcone na nowo, w różnym stopniu przekształcone, często na podstawie tego samego lub do pewnego stopnia zmienionego scenariusza.

**remiks** — utwór muzyczny, który powstaje dzięki zmianie innego utworu z zachowaniem tzw. śladów oryginału.

**sampling, samplowanie** — użycie fragmentu wcześniej dokończonego nagrania muzycznego, zwanego samplem jako elementu nowego utworu przy użyciu specjalnego instrumentu zwanego samplerem (lub komputera). Samplami mogą być fragmenty innych utworów, dźwięki naturalne lub sztuczne.

**zawłaszczenie** — przejęcie lub zapożyczenie motywu, elementu lub całości formy lub treści dzieła innego artysty, także użycie kopii lub reprodukcji istniejącej pracy we własnej strategii arty-

stycznej czy gra ze znaczeniem dzieła sztuki i jego kontekstem; może to być też zawłaszczenie przestrzeni (prywatnej lub publicznej). Od dawna funkcjonuje jako jeden z elementów rozwoju kultury, chętnie sięgali po tę strategię artyści awangardowi (Marcel Duchamp, dadaiści czy kubiści, później np. twórcy pop artu), ale sam termin „appropriation art” powstał w latach osiemdziesiątych XX wieku.

**appropriation** — the taking over or borrowing of a theme, element or entire form or content of the work of another artist, including using a copy or reproduction of an existing work in one's own artistic strategy or playing with the meaning of a work of art and its context; it may also include appropriation of space (private or public). The term has long functioned as one of the elements of cultural development, often employed by avant-garde artists (Marcel Duchamp, Dadaists and cubists, and later, for example, the pop artists), although the term 'appropriation art' was actually coined in the 1980s.

**collage** — a technique involving the formation of artistic compositions from different materials and forms (newspaper clippings, textiles, photographs etc). The technique has been known for centuries, but the term was coined (from the French *coller* — 'to glue') by the cubists in the early 20th century. Today, collage is commonly used in a wider sense to mean a work created thanks to a combination of different whole works, or elements from different styles and genres of art, as well as the method for creating them (e.g. sound collage, film collage).

**copying (duplicating)** — the process of creating an object based on another object. Depending on the context, the term can have different meanings. In the case of digital information, the process of copying leads to the formation of an object that is identical to the original in all respects. In other cases, the copy matches the original only in some respects. In art, this involves the exact recreation of a previously created work, for security purposes (sharing copies instead of the original), or as forgery.

**copyright** — attests to the originality of the artist's work, protects their authorship rights, empowers them to decide on further use of the work and to derive financial benefits from it. Art based on borrowing conflicts with the concept of original work, and consequently with the provisions of copyright law.

**found footage** — a film technique involving the creation of a new work from existing footage, usually in isolation from the original version. Known of since the 1920s, it has been an important means of expression for visual artists since the 1990s. In the age of electronic media, artists take inspiration not only from cinematic images, but also from television and advertising materials. Drawing from the multitude and variety of mass-produced images, its authors create original, formally innovative videos, but their works are often critical in character both of the medium and visual culture as such.

**originality in art** — creative solutions (formal or intellectual) going beyond the accepted and already familiar habits, experiences, and patterns. The notion was perpetuated with the birth of avant-garde art in the early 20th century. Originality, as if in opposition to tradition, is often associated with innovation and the avant-garde.

**parody** — a kind of paraphrasing that performs a humorous or satirical function. Derived from literature, contemporary parody is an element present in various areas of culture, including cinema, theatre and the visual arts.

**pastiche** — a type of stylisation emulating the essential features of another work or style, condensing and enhancing these elements. It can be playful in nature, for example as a literary game, or can attest to the technical mastery of the author.

**photomontage** — a photographic image obtained by photographing a composition formed from photographic prints, illustrations, printouts, paintings and other items. Popular among avant-garde artists (including constructivists, Dadaists and surrealists), as well as Polish artists in the interwar period.

**plagiarism** — a concept of copyright law that denotes the copying of another person's work (or part thereof) along with appropriation of its authorship, by hiding the origin of the plagiarised work.

**public domain** — works that can be used without any limitations arising from the rights of copyright holders, as these rights have expired or because the works have never been subject to copyright.

**quote** — the literal quoting of someone's words, also as a form of artistic expression. Its character may be explicit, e.g. in the form of highlighted text, or implicit, forming a sort of allusion.

**ready-mades** — everyday objects placed by the artist in a new context, raised by this artistic gesture to the rank of 'artwork'. Marcel Duchamp was the author of the first ready-mades, followed later by the Dadaists and surrealists.

**remake** — a term referring primarily to movies that have been filmed again, usually changed to a degree, and often based on the same or partly revised screenplay.

**remix** — a piece of music formed by changing another piece of music, leaving so-called traces of the original.

**remix culture** — a term proposed by Lawrence Lessig that describes strategies for combining existing pieces of media (music, film, literature, art) in such a way that a new piece is created. Remix culture is a phenomenon characteristic of music culture at the turn of the 20th century, and is closely related to the development of digital technologies. Lessig contrasts remix culture with permission culture, or a legal system constraining artistic and creative activity.

**right to quote** — legally admissible right to quote in one's own work excerpts of published works or small works as a whole, without the permission of and payment of remuneration to the author. The right to quote applies to works protected by copyright and constitutes a copyright limitation for the benefit of fair use. Non-copyrighted works may be used freely, provided that their author is attributed.

**sampling, to sample** — using extracts from existing pieces of a musical recording, called 'samples', in new musical compositions by means of a special instrument called a sampler (or by using a computer). Samples may be fragments of other songs, or also natural or artificial sounds.

#### na sąsiedniej stronie:

John Stezaker, *Małżeństwo (Kolaż portretów filmowych) XCVII*, 2011, kolaż, © artysta, dzięki uprzejmości Galerie Gisela Capitain, Kolonia

Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy*, 2000, kadr wideo, dzięki uprzejmości artystki i Kaufmann Repetto, Mediolan

#### opposite:

John Stezaker, *Marriage (Film Portrait Collage) XCVII*, 2011, collage, © the artist, courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy*, 2000, video still, courtesy of the artist and Kaufmann Repetto, Milan



# Niepewne wartości zawłaszczania

## Uncertain Values of Appropriation

Jarosław Lubiak

### I. Obnażanie

Zagadnienie zawłaszczania w sztuce wpisuje się jednocześnie w dwa przeciwstawne sposoby rozumienia, co sprawia, że zyskuje ono niemożliwą chyba do rozwiązania ambiwalencję. Wydaje się jednocześnie uzasadnione i niebezpieczne. Stale wzbudza kontrowersje, które nasilają przy okazji kolejnych procesów wytaczanych artystom dokonującym zawłaszczeń.

Z jednej strony, z problemem tym często wiązany jest przymiot radykalizmu. Takiego powiązania dokonuje Benjamin Buchloh, który jako jeden z pierwszych analizował praktykę zawłaszczania w swoim eseju *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* z 1982 roku<sup>1</sup>. Intepretuje on działalność Barbary Kruger, Jenny Holzer, Marthy Rosler, Louise Lowler, Michaela Ashera, Dary Birnbaum oraz Sherrie Levine jako radykalne obnażanie niejawnych mechanizmów określających funkcjonowanie rzeczywistości. Odwołując się do myśli Waltera Benjamina, autor w procedurze alegorycznej, polegającej na łączeniu w całość różnorodnych z pozoru niepowiązanych ze sobą elementów rzeczywistości, widzi środek służący ujawnieniu niedostępnych inaczej treści. Artyści, którzy swoją aktywność rozpoczęli w latach siedemdziesiątych XX wieku, a szersze uznanie uzyskali w latach osiemdziesiątych, sięgnęli po montaż, aby dokonać dekonstrukcji ideologicznego porządku, ujawniając utowarowienie i fetyszycację stosunków społecznych. Zawłaszczali elementy rzeczywistości takie jak obrazy, fragmenty dyskursu czy obiekty, aby wyrwawszy je z ich pierwotnego kontekstu zdominowanego przez niejawną ideologię, włączyć je w działania demaskatorskie. Zawłaszczenie stawało się zatem elementem strategii krytycznej.

Istotne było to, że zawłaszczane elementy pochodziły przede wszystkim z mediów i kultury masowej — sztuka jawiła się więc jako krytyka tej kultury wyrażona środkami wizualnymi. Z tego pewnie względu ikoniczną postacią sztuki zawłaszczania okazał się Richard Prince, dokonujący alegorycznych operacji na wizerunkach reklamowych, oraz Cindy Sherman, która w ten sposób traktowała kody wizualne i narracyjne kina hollywoodzkiego.

Buchloh rysuje też wyraźną genealogię dla tego typu praktyk — ich źródła upatruje w dadaizmie i surrealizmie (przy czym pomija kolaże kubistów, które przez innych są włączane do tego zestawu) właśnie ze względu na użycie montażu jako narzędzia demaskacji. Ich kontynuację stanowiła twórczość Jaspera Johnsa oraz pop art Roya

Lichtensteina i Andy'ego Warhola. Od lat osiemdziesiątych zawłaszczanie stało się jedną z bardziej popularnych praktyk sztuki współczesnej, choć — jak się wydaje — w końcu lat dziewięćdziesiątych jego znaczenie uległo pewnej transformacji.

Zmianę tę próbował rozpoznać Jan Verwoert w tekście *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*<sup>2</sup>, wychodząc z założenia, że w różnych historycznych sytuacjach zawłaszczanie dotykało odmiennych kwestii. Według niego przejście od lat osiemdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych i późniejszych jest przejściem od alegorii do tego, co nazywa on inwokacją. A alegoria w jego ujęciu nie była niczym innym jak tylko montażem sfetyszyzowanych, utowarowionych resztek czy ruin odchodzącego modernizmu — graciarnia nowoczesności niczym mienie porzucone wydana została postmodernistycznemu zawłaszczeniu. Nowoczesność przeżyła jednak samą siebie, a ściślej przeżyła śmierć modernizmu, by powrócić jako jeszcze bardziej przemożna w nieskończonej modernizacji na globalną skalę. Odwołując się do Derridańskiej widmowości (zaproponowanej w książce *Spectres de Marx*), Verwoert sugeruje, że w tym momencie chodzi o wywoływanie widm, przez które będą nas nawiedzać wciąż „nierozwiązane historie” determinujące naszą rzeczywistość. Zawłaszczanie jest przez niego zinterpretowane jako nawiedzenie.

Odczytanie Verwoerta ostatecznie nie jest przekonujące, natomiast istotne wydaje się postawione przez niego pytanie o kwestię własności w zawłaszczeniu. Jeśli ma ono jakąkolwiek relację z widmami, to z widmami tych i tego, co wywłaszczone. Zawłaszczenie nieuchronnie łączy się z wywłaszczeniem, dlatego zawsze jest naruszeniem i przekroczeniem.

W tym kontekście zadziwiająco wydaje się, że dopiero niedawno podjęte zostały próby penalizacji tych naruszeń. W 1992 roku Jeff Koons przegrał proces wytoczony mu przez Art'a Rogersa o naruszenie praw autorskich do fotografii *Puppies* w rzeźbie *String of Puppies*. Przekształcenie obrazu w obiekt trójwymiarowy, zmiana skali i koloru nie wystarczyły, aby sąd zgodził się uznać pracę Koonsa za parodię i uznać ją za dozwolony użytek. Podobne procesy wytoczone zostały między innymi Barbarze Kruger (2002) i Richardowi Prince'owi (2013) — w obu zwyciężyli jednak artyści. Lista procesów o naruszenie praw jest dłuższa i wskazuje wyraźnie na to, że obecnie artystyczne zawłaszczanie dotyczy samej idei własności.

Johannes Kahrs, *Bez tytułu (Pocałunek)*, 2004, olej, płótno, fot. Glossner Fotodesign, Berlin, © Johannes Kahrs, dzięki uprzejmości artysty oraz Luhring Augustine, Nowy Jork i Zeno X Gallery, Antwerpia

Johannes Kahrs, *Untitled (Kiss)*, 2004, oil on canvas, photo by Glossner Fotodesign, Berlin, © Johannes Kahrs, courtesy of the artist, and Luhring Augustine, New York; Zeno X Gallery, Antwerp



## II. Zawłaszczanie — rozdzielanie — wytwarzanie

Własność intelektualna jest ropą naftową XXI wieku.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Samo pojęcie zawłaszczania zostało niejako zawłaszczane z dziedziny prawa. Ta tautologiczna struktura utrudnia rozpoznanie celu: czemu miało służyć zawłaszczenie prawa do zawłaszczania? Po co artyści sięgają po tę praktykę? Odpowiedzi szukać trzeba w samej relacji zawłaszczania do prawa.

Przebadał ją Carl Schmitt w eseju z 1953 roku zatytułowanym *Nehmen/Teilen/Weiden: Ein Versuch, die Grundfragen jeder Sozial- und Wirtschaftsordnung vom Nomos her richtig zu stellen*, opublikowanym w 1993 roku po angielsku<sup>3</sup>. Argumentuje on w tym tekście, że greckie pojęcie *nomos* (prawo, zwyczaj) jest rzeczownikiem odsłownym od czasownika *nemein* posiadającego trzy znaczenia: zawłaszczanie, rozdzielanie, przydzielanie czy dystrybucja oraz wypasanie, żywienie — rozszerzone przez Schmitta tak, aby obejmowało również wytwarzanie i produkcję. Jak podkreśla filozof, jeśli chcemy dobrze zrozumieć pojęcie prawa jako organizującego rzeczywistość społeczną i ekonomiczną, musimy zawsze rozpatrywać je w relacji do tych trzech aspektów. W interpretacji Schmitta porządek społeczny i ekonomiczny jest ufundowany na potrójnym akcie ustanowienia prawa, w skład którego wchodzi objęcie na własność (w polskim języku prawnym zawłaszczenie odnosi się specyficznie do objęcia w posiadanie rzeczy niczyjej). Pociąga to za sobą rozdzielanie dóbr pomiędzy właścicieli, a to z kolei umożliwia im wyżywienie się (pierwotnie chodziło o zawłaszczenie ziemi pod uprawę i wypas zwierząt) czy szerzej — wytwarzanie dóbr. Schmitt podkreśla: „W każdym stadium życia społecznego, w każdym systemie ekonomicznym, w każdym okresie historii prawa aż do dziś rzeczy były jakoś zawłaszczane, rozdzielane i wytwarzane. Uprzednie wobec każdego prawnego, ekonomicznego i społecznego porządku, wobec każdej prawnej, ekonomicznej czy społecznej teorii jest proste pytanie: »Gdzie i jak było to zawłaszczane? Gdzie i jak zostało rozdzielone? Gdzie i jak zostało wytworzone?«<sup>4</sup>. Schmitt stawia te pytania pod kątem ekonomiczno-politycznych systemów oświecenia, imperializmu i socjalizmu, pozostawiając je otwartymi wobec współczesności.

Różnice między systemami ekonomiczno-społecznymi przejawiają się w odmiennych sekwencjach wspomnianych wyżej trzech aspektów. Odnosząc te uwagi do współczesnej sztuki zawłaszczania, można stwierdzić, że jest ona reakcją na system, w którym podstawą prawa jest rozdzielanie własności intelektualnej (już nie ziemi czy przemysłu) jako głównego źródła zysku w kapitalizmie kognitywnym, a ściślej — rygorystyczna ochrona tego rozdzielania. Staje się ona na tyle restrykcyjna, że utrudnia wytwarzanie, stąd konieczne jest ponowne zawłaszczenie tego, co wcześniej zostało przywłaszczone. Odbywa się to również przez nielegalne wywłaszczenie (piractwo, plagiat itd.). Pojawienie się pojęcia sztuki zawłaszczania (odniesionej retrospektywnie do wcześniejszych przejawów dadaistycznego, surrealistycznego montażu czy popartowskiej eksploatacji kultury popularnej) zbiega się

z radykalnym przekształceniem tego, co Paolo Virno (za Marksem) nazwał powszechnym intelektem<sup>5</sup>. Zaostrzenie ochrony prawnej własności intelektualnej można uznać za jeden z przejawów zawłaszczenia (w tym wypadku prywatyzacji czy utowarowienia) powszechnego intelektu, czemu aktywiści i niektórzy artyści przeciwstawili swoją własną praktykę zawłaszczania (wywłaszczania tego, co wcześniej przywłaszczone), w próbie przejęcia powszechnego intelektu jako własności publicznej. Aby intelekt mógł być powszechny, to znaczy publiczny, musi być wspólną, dzieloną przez wszystkich władzą myślenia. Problem w tym, jak podkreślał Schmitt, że każde zawłaszczenie prowadzi do nowego podziału.

## III. Kanibalizm

Plagiat jest konieczny, to konsekwencja postępu.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Człowiek może służyć jako przykład specyficznego sposobu zawłaszczania rzeczy.

Catherine Malabou, *The Future of Hegel*

Artystyczne zawłaszczenie rozpoznane na początku lat osiemdziesiątych XX wieku mogło obnażać, może nie do końca świadomie, jeszcze jeden ideologiczny mechanizm. Podniesienie do rangi praktyki artystycznej ujawniało jego wszechobecność w kulturze — co eksponowało sposób, w jaki kultura (dystrybucja jej dóbr, ich wytwarzanie) jest określona przez zawłaszczanie. Kulturowe zawłaszczanie stało się szczególnie ważkim mechanizmem w dobie kolonialnej hegemonii Zachodu, stając się jednym z mechanizmów dominacji. Można powiedzieć, że zawłaszczenie w sztuce pojawiło się w momencie, gdy dominacja Zachodu została podważona i zakwestionowana została prawomocność dokonanych przez nią kolonialnych zawłaszczeń.

Ruch oporu wobec kulturowego zawłaszczania pojawił się jednak jeszcze w latach dwudziestych XX wieku, a zatem w tym samym czasie, gdy awangarda europejska, sięgając po montaż, zaczynała stosować artystyczne zawłaszczanie kultury masowej (a jednocześnie włączała się w ruch kulturowego zawłaszczania kultur uznanych za prymitywne). W tym czasie w Brazylii Oswald de Andrade zaproponował kulturowy kanibalizm jako odpowiedź na zawłaszczanie rdzennych kultur przez Europejczyków, postulując pochłonięcie, strawienie i przyswojenie na własnych warunkach tego, co oni przynoszą<sup>6</sup>.

Kulturowy kanibalizm zbiega się z artystycznym zawłaszczaniem. W szczególności z jego drugim rozumieniem, kiedy postrzegany jest jako kontynuacja i poszerzenie tradycji przejmowania wzorów od mistrzów. Isabelle Graw zauważa, że „zawłaszczanie przyjęło postać kluczowej [dla przekazywania umiejętności — przyp. J. L.] relacji między nauczycielem a uczniem”, to zaś prowadzi ją do stwierdzenia, że „zawłaszczanie jest pierwotnym warunkiem pracy artystycznej”<sup>7</sup>. Graw powtarza niejako Schmittowskie powiązanie zawłaszczania z wytwarzaniem. Relacja ta komplikowała się wraz z poszerzaniem się strategii zawłaszczania w XX wieku aż do momentu, gdy dotyczyła ona już nie tylko elementów kultury masowej (lub tzw. kultur prymitywnych), lecz również dzieł sztuki. Zawłaszczenie stało się kanibalizacją — pożeraniem, trawieniem, przyswajaniem wcześniejszych dzieł sztuki, aby wytwarzać nowe.

Niewątpliwie jest to najbardziej radykalna postać sztuki zawłaszczania, w której staje się ono wywłaszczeniem innych artystów z ich prawa własności w imię wytwarzania kolejnych dzieł sztuki, staje się naruszeniem prawnie usankcjonowanego rozdzielania w imię uwolnienia twórczości. Jednocześnie ten najdzikszy z rytuałów jest najradykałniejszą formą poznania przez przyswojenie. A pożarcie i strawienie dzieł mistrzów w akcie kanibalizmu jest uświęceniem przez złożenie w ofierze. Kanibalizm budzi niepojętą odrazę i fascynację. ●●●

1. Benjamin Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Art in America” 1982, t. XXI, nr 1.
2. Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, „Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods” 2007, t. 1, nr 2.
3. Carl Schmitt, *Appropriation/Distribution/Production: Toward a Proper Formulation of Basic Questions of any Social and Economic Order*, przekł. G. L. Ulmen, „Telos” marzec 1993, t. 20, nr 95.
4. Ibidem, s. 55–56.
5. Por. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, przekł. I. Bertolotti, J. Cascaito, A. Casson, Semiotext(e), Los Angeles–New York 2004.
6. Por. *Revista de antropofagia* wydawane w São Paulo w latach 1928–1929; Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo 1990; Oswald de Andrade, *Cannibalist Manifesto*, przekł. L. Bary, „Latin American Literary Review”, 1991, t. 19, nr 38.
7. Isabelle Graw, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*, w: *Louise Lawler and Others*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004, s. 45.

## I. Exposure

The question of appropriation in art is simultaneously present in two opposite modes of understanding, endowing it with a probably unresolvable ambivalence. The issue seems both justified and dangerous, constantly provoking a controversy that keeps escalating as new lawsuits are brought against the artists committing the appropriation.

On the one hand, this problem is often associated with the trait of radicalism. This link is made by Benjamin Buchloh, who was among the first to analyse the practice of appropriation in his 1982 essay, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*.<sup>1</sup> He interprets the works of Barbara Kruger, Jenny Holzer, Martha Rosler, Louise Lowler, Michael Asher, Dara Birnbaum and Sherrie Levine as a radical exposure of hidden mechanisms that define the functioning of reality. On the thoughts of Walter Benjamin, the author sees an allegorical procedure combining seemingly various unrelated elements of reality as a means of exposing otherwise inaccessible content. The artists who began their work in the 1970s, and gained wider recognition in the 1980s, used montages to deconstruct the ideological order, revealing the commoditisation and fetishisation of social relations. They appropriated elements of reality, such as images, fragments of discourse and objects, and having extricated them from their original context, incorporated them into their exposing activities. In this way, appropriation became an element of the critical strategy.

It was important that the appropriated elements originated mainly from the media and mass culture — so art was perceived as criticism of this culture, expressed by visual means. This is probably why artists like Richard Prince, who made allegorical operations on advertising images, and Cindy Sherman, who treated the visual and narrative codes of Hollywood cinema in this way, have become icons of appropriation art.

Buchloh outlines a clear genealogy of these practices — he sees their sources in Dadaism and surrealism

(excluding, however, the cubist collages recognised by others in this group), precisely because they used montages as a means of exposure. These practices were continued in Jasper Johns's work, as well in Roy Lichtenstein's and Andy Warhol's pop art. Since the 1980s, appropriation has become one of the most popular practices of contemporary art, although it seems that in the late 1990s its significance underwent some transformation.

In his text *Living with Ghosts: From this Invocation Appropriation in Contemporary Art*<sup>2</sup> Jan Verwoert attempted to pinpoint this change, assuming that appropriation touched upon different issues in different historical situations. He believed the transition from the 1980s to the 1990s and later to be a shift from allegory to what he calls invocation. And allegory in his view was nothing more than a montage of the fetishised, commoditised remains or ruins of outgoing modernity — the lumber room of modernity, as if an abandoned property had been left over to postmodernist appropriation. But modernity survived itself, or rather it survived the death of modernism, to return even more overwhelmingly in infinite modernisation on a global scale. Referring to Derrida's spectrality (proposed in the book *Spectres de Marx*), Verwoert suggests that this was a moment of invoking the spectres that haunt us with the as-yet 'unresolved histories' that determine our reality. He interprets appropriation as haunting.

Ultimately, Verwoert's interpretation is not convincing, but what does seem relevant is his question about the issue of appropriated intellectual property. If it relates to spectres at all, these are spectres of people and things that have been expropriated. Appropriation is inevitably linked with expropriation, because there is always an infringement and transgression.

In this context, it seems surprising that only recently have attempts been made to criminalise such infringements. In 1992, Jeff Koons lost a lawsuit filed against him by Art Rogers for copyright infringement of his *Puppies* photo in the sculpture *String of Puppies*. The transformation of an image into a three dimensional object, changes of scale and colour were not enough for the court to consider Koons's work a parody and fair use. Similar lawsuits have been brought against others, including Barbara Kruger (2002) and Richard Prince (2013) — but those artists won their cases. The list of copyright infringement lawsuits is longer and clearly shows that today, artistic appropriation touches upon the very idea of property.

## II. Appropriation — separation — production

Intellectual property is the oil of the 21st century.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

The very concept of appropriation has somehow been appropriated from the field of law. This tautological structure makes it difficult to recognise the objective: what end was appropriation of the right to appropriate supposed to serve? Why do artists apply this practice? For the answer, one needs to look at the very relationship between appropriation and the law.

This relationship was analysed by the philosopher Carl Schmitt in his 1953 essay *Nehmen/Teilen/Weiden: Ein Versuch, die Grundfragen jeder Sozial- und Wirtschaftsordnung vom Nomos her richtig zu stellen*, published in English in 1993.<sup>3</sup> In it, Schmitt argues that the Greek term *nomos*

(law, custom) is the gerund form of the verb *nemein*, which has three meanings: appropriation; separation; allocation or distribution, and grazing/feeding, expanded by Schmitt to include manufacturing and production. As the philosopher points out, if we truly want to understand the law as a concept organising our social and economic reality, we must always consider it in relation to these three aspects. In Schmitt's interpretation, the social and economic order is founded on a triple act of establishing the law, which includes taking possession. (In Polish legal language, appropriation specifically means the taking possession of ownerless property). This entails division of property between owners, which in turn allows them to feed themselves (originally it meant appropriation of land for cultivation and grazing), or more broadly, to produce goods. Schmitt emphasises that: 'In every stage of social life, in every economic order, in every period of legal history until now, things have been appropriated, distributed, and produced. Prior to every legal, economic and social order, prior to every legal, economic or social theory, there is this simple question: "Where and how was it appropriated? Where and how was it divided? Where and how was it produced?"'<sup>4</sup> Schmitt poses these questions in terms of economic and political systems of enlightenment, imperialism and socialism, leaving them open in the context of the present time.

The differences between the economic and social systems manifest themselves in different sequences of the three aspects mentioned above, and if you relate these comments to the contemporary art of appropriation, you could say that it is a reaction to a system in which the law is based on the division of intellectual property (no longer land or industry) as the main source of profit in cognitive capitalism, or more precisely, to rigorous protection of this division. The system has become so restrictive that it hinders production, so it is necessary to re-appropriate that which has already been appropriated. This is also done by illegal expropriation (piracy, plagiarism, etc). The emergence of the concept of appropriation art (compared retrospectively to earlier manifestations of Dadaist, surrealist montages or pop art exploitation of popular culture) coincides with the radical transformation of what Paolo Virno has called (after Marx) 'the universal intellect'.<sup>5</sup> Tighter legal protection of intellectual property can be considered one of the manifestations of appropriation (in this case, privatisation or commoditisation) of the universal intellect, which is defied by activists and some artists by means of their own practice of appropriation (expropriation of what was previously appropriated), in an attempt to take over the universal intellect as public property. For the intellect to be universal, or public, it must be a common power of thinking, shared by all. The problem is, as Schmitt insisted, that every appropriation breeds a new division.

## III. Cannibalism

Plagiarism is necessary, progress implies it.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Man is exemplary because of his own specific way of appropriating things.  
Catherine Malabou, *The Future of Hegel*

The artistic appropriation of the early 1980s exposed, perhaps not quite consciously, yet another ideological mecha-

nism. Raising it to the rank of artistic practice revealed its ubiquity in culture, which exposed the way culture (distribution of its products and their production) is determined by appropriation. Cultural appropriation came to be a particularly important mechanism in the colonial era of Western hegemony, becoming one of the mechanisms of domination. One could say that appropriation in art appeared when the dominance of the West was challenged, and the legitimacy of the West's colonial appropriations with it.

Resistance to cultural appropriation had emerged as early as the 1920s, exactly when the European avant-garde, employing montage methods, began to apply the artistic appropriation of mass culture (and simultaneously joined the movement of cultural appropriation of cultures considered to be primitive). Back then in Brazil, Oswald de Andrade proposed cultural cannibalism as a response to the appropriation of indigenous cultures by the Europeans, postulating absorption, digestion, and assimilation on their own terms of what the Europeans were bringing.<sup>6</sup>

Cultural cannibalism coincides with artistic appropriation, particular in its second meaning, when it is seen as a continuation and extension of the tradition of following in a master's footsteps. Isabelle Graw noted that 'appropriation became organised in the crucial institution of the teacher-pupil relationship', which leads her to conclude that 'appropriation is a precondition of artistic work'.<sup>7</sup> Graw here appears to be repeating Schmitt's association of appropriation with production. But this relationship was complicated with the expansion of the strategy of appropriation in the 20th century, to the point where it involved not only elements of mass culture (or so-called primitive cultures), but also works of art. Appropriation became cannibalisation — the devouring, digestion and absorption of earlier works of art to produce new ones.

This is undoubtedly the most radical form of appropriation art — when it begins to expropriate other artists of their property rights in order to create other works of art, when it becomes legally sanctioned infringement in order to release creativity. At the same time, this wildest of rituals is the most radical form of knowledge through assimilation. The devoured and digested works of master artists, processed in the act of cannibalism, is sanctification through sacrifice. Cannibalism indeed evokes an uncontrollable disgust and fascination. ●●●

1. Benjamin Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Art in America*, vol. XXI, no. 1, 1982.
2. Jan Verwoert, 'Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art', *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, no. 2, 2007.
3. Carl Schmitt, 'Appropriation/Distribution/Production: Toward a Proper Formulation of Basic Questions of Any Social and Economic Order', trans. G. L. Ulmen, *Telos*, vol. 20, no. 95, March 1993.
4. *Ibid.*, pp. 55–56.
5. See Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, trans. I. Bertoletti, J. Cascaito, A. Casson, Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2004.
6. See *Revista de antropofagia* published in São Paulo in 1928–1929; Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990; Oswald de Andrade, 'Cannibalist Manifesto', trans. L. Bary, *Latin American Literary Review*, vol. 19, no. 38, 1991.
7. Isabelle Graw, 'Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art', in *Louise Lawler and Others*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 45.

# Gałczyńskiego 2015

## Gałczyńskiego Street, 2015

kurator | curator: Krzysztof Żwirblis

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Karolina Bielawska



Chiński notatnik, 1953, wł. Katarzyna Kobzdej

„Ekologiczna choinka” przed stróżówką parkingu, ul. Foksal, Warszawa

Chinese notebook, 1953, collection of Katarzyna Kobzdej

‘Ecological Christmas Tree’, in front of parking attendant’s booth, Foksal Street, Warsaw

fot. | photo by Krzysztof Żwirblis



fot. | photo by Krzysztof Żwirblis

Chciałbym wraz z mieszkańcami najbliższej okolicy ulicy Gałczyńskiego stworzyć reportaż fotograficzny ukazujący wskazane przez nich szczególne (poetyckie) motywy w najbliższym otoczeniu, a następnie przygotować wystawę w Miejscu Projektów Zachęty. Będziemy wspólnie starali się odkryć tekst tworzony przez architekturę i ludzi. Otwarte pozostaje pytanie, w jakim stopniu mieszkańcy domów o różnym standardzie i czasie zasiedlenia, nierzadko

zmęczeni stałym przepływem klientów okolicznych instytucji, restauracji i klubów, zechcą zaangażować się w akcję, której celem jest wzajemne poznanie się.

Na wystawę złożą się obiekty i prace wypożyczone od uczestników oraz reportaż fotograficzny w formie pokazu slajdów. Liczę na to, że wystawa ukaże bogactwo kulturowe miejsca i przyczyni się, choćby w niewielkim stopniu, do integracji lokalnej społeczności. ●●●

Working together with the residents of the area of Gałczyńskiego Street, I'd like to produce a photo essay showing special (poetic) motifs in their neighbourhood, and then prepare an exhibition at the Zachęta Project Room. Together we will try to discover the text created by architecture and people. The question whether the inhabitants of homes of various standards and dates of construction, often weary with the constant traffic of the customers of the nearby institutions, restaurants, and clubs, prove willing to become involved in a project aimed at getting to know each other better remains open.

The exhibition will comprise objects and art works leased from the participants and a photo essay in the form of a slide show. I expect the show to highlight the cultural riches of the place and contribute, even if only to a small degree, to the integration of the local community. ●●●

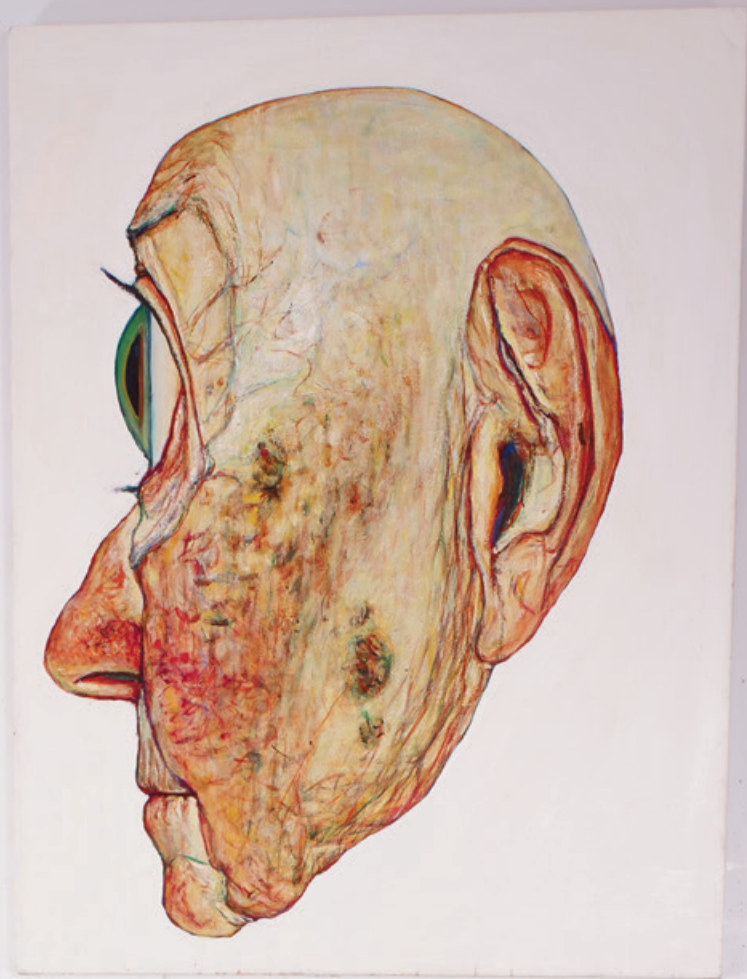
**Zapraszam mieszkańców ulic Gałczyńskiego, Nowy Świat, Kopernika i Foksal do wzięcia udziału w tworzeniu reportażu fotograficznego, którego celem jest sportretowanie znaczących elementów rzeczywistości. Mogą to być przedmioty z najbliższego otoczenia, okoliczna zielen, rzeźby, relikty z przeszłości, ale także rzeczy wyjęte z własnej szuflady.**

**I hereby invite the residents of Gałczyńskiego, Nowy Świat, Kopernika, and Foksal Streets to participate in the creation of a photo essay aimed at portraying significant elements of reality. These may be objects from the neighbourhood, local greenery, sculptures, relics from the past, but also things from your own drawer.**

Krzysztof Żwirblis

informacje i zgłoszenia | information and submissions:

Krzysztof Żwirblis: zwirblis@gmail.com, tel. | phone 501 630 274



18.04–31.05

36 | 37

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

# Tamy Ben-Tor & Miki Carmi. Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks

## Tamy Ben-Tor & Miki Carmi. Young Emerging Artists Eating and Fucking

kuratorka | curator: Magdalena Komornicka



## Z Tamy Ben-Tor i Mikim Carmi rozmawia Magdalena Komornicka

### Tamy Ben-Tor and Miki Carmi talk to Magdalena Komornicka

Magdalena Komornicka: Przygotowaliście tę wystawę razem, ale każde z was jest silną osobowością artystyczną. By zrozumieć, na czym polega wasza współpraca i jaka jest koncepcja wystawy, trzeba prześledzić wasze indywidualne dokonania. Performans stanowi zasadniczą część twojej twórczości, Tamy, więc jak to się stało, że zaczęły powstawać wideo z „gadającymi głowami”?

Tamy Ben-Tor: Początkowo wideo było dla mnie sposobem na dokumentowanie performansu, jego odbiciem. Później stało się czymś samoistnym, nie była to jednak poważna, artystyczna decyzja. Zresztą skończyło się to szybko; nie było sensu zajmować się tym dłużej. Z performansem jest inaczej. On nie kończy się nigdy, ponieważ uczestniczą w nim ludzie, a ich obecność pozwala tworzyć nowe, pełne niuansów sposoby komunikacji.

Studiowałeś w Izraelu, a potem w Nowym Jorku, gdzie obecnie mieszkasz. Wygląda na to, że doświadczenie zdobyte w The



### School of Visual Theatre w Jerozolimie było dla ciebie o wiele ważniejsze niż to zdobyte w Ameryce.

TBT: Jedno i drugie było ważne. Szkoła w Jerozolimie okazała się bardziej interesująca i inspirująca pod względem artystycznym. Znalazłam tam własną formę artystycznej ekspresji. Studia w Stanach to była nauka walki i przetrwania. Szkoła w Izraelu ukierunkowana była na sztukę performansu, teatr lalkowy, sztukę pojmowaną w prawdziwie interdyscyplinarny sposób. Mieliśmy stać się prawdziwymi autorami sceny.

### Powróćmy do „gadających głów”. Jaki jest twój stosunek do wcześniejszych prac wideo?

TBT: Nie cierpię ich!

### Dlaczego?

TBT: Filmy wideo o Hitlerze powstały, zanim skończyłam studia. Artysta musi tworzyć przez kilka lat; dopiero potem może spojrzeć wstecz i zobaczyć, co zrobił. Dzisiaj te prace wydają mi się zbyt proste, powierzchowne i nieciekawe. Uważam, że są okropne.

### Masz na myśli filmy wideo *Nazywam się Adolf Hitler* (2003), *Siostry Hitlera* (2003), *Kobiety rozmawiają o Adolfie Hitlerze* (2004) czy wszystkie wczesne prace?

TBT: Te o Hitlerze są najgorsze. Gdy oglądam na przykład *Gewalda* czy *Małego Eichmanna*, wydaje mi się, że to są dobre prace. Rozwijam się i staję się bardziej świadoma tego, co robię. Problem pojawia się wtedy, gdy jakaś praca zyskuje powszechne uznanie już na samym początku twojej kariery i na tym etapie się zatrzymujesz. Wielu artystów powtarza wczesne dzieła, które przyniosły im uznanie. Kiedy moja twórczość została doceniona, zaczęło mi to przeszkadzać. Byłam pewna, że tworzę coś mocnego, kontrowersyjnego, krytycznego, tymczasem akceptowano to bez problemu. To znaczy, że wcale nie była tak wywrotowa i mocna, jak mi się wydawało.

### Na wystawę wybrałaś dziewięć filmów wideo, które podzieliłaś na trzy grupy. Czy mogłabyś je opisać?

TBT: W pierwszej grupie znajdują się *Gewald* (2007), *Mały Eichmann* (2006) i *Izaak* (2009). To był mój pierwszy krok w wychodzeniu z okresu „gadających głów” i zarazem etap poprzedzający pracę z Mikim i jego materiałami dokumentalnymi. Filmy miały również wiele wspólnego z moimi obserwacjami dotyczącymi postrzegania Holocaustu w Europie. Do drugiej grupy należą wideo *Jestem Uzbekiem* (2012), *Memri TV* (2010) oraz

*Yid* (2010), reprezentujące serię „gadających głów”. Każdy film ma swoją historię. *Yid* powstał w wyniku kłótni z przyjaciółmi. Wiele osób uważa, że mówienie o Holocaustie to kiepski pomysł.

Miki Carmi: Dla Izraelczyków większy sens ma mówienie o Palestyńczykach.

TBT: Wszyscy oczekują, że rozmawiając z ludźmi z innych krajów, będziesz przeciwko Izraelowi, będziesz krytykować przedstawicieli rządu i mówić, że są jak naziści. O Izraelczykach można powiedzieć wiele złego, ale porównywanie ich do nazistów jest prymitywne i niesłuszne.

MC: Z przyjaciółmi rozmawialiśmy właśnie o zabianiu i zdobywaniu punktów na „krytyce Izraela”...

TBT: ...i tak powstał ten film. Natomiast inspiracją do *Memri TV* była strona internetowa, którą wskazał nam brat Miki, zawierająca linki do programów nadawanych w mainstreamowych mediach krajów arabskich. Można tam zobaczyć programy typu talk-show, w których twierdzi się, że nie było Holocaustu, albo wojowniczych duchownych mówiących, jak rozpoznać, czy noworodek będzie gejem. To wszystko wydało mi się tak demoniczne i groźne, że musiałam zrobić o tym film.

### Skąd ten żydowski wątek w twoich pracach?

TBT: Myślę, że to był punkt wyjścia. Chodzi również o moją niechęć do pewnego typu młodego artysty z Izraela, mieszkającego za granicą, który zawsze zajmuje się rzeczami niemającymi żadnego związku z jego izraelską czy żydowską tożsamością. Chyba że przypomina ona swą pocztówkową, w pewien sposób sprostytuowaną wersję.

MC: Wydaje mi się, że traktujesz kwestie żydowskie jak fetysz.

### Skąd się to bierze?

TBT: Po prostu nie lubię ludzi, którzy odrzucają własne dziedzictwo, bo chcą uchodzić za bardziej wyrafinowanych. Znamy pewnego izraelskiego artystę, którego prace wyglądają jak dzieła jakiegoś WASP-a ze stanu Vermont. To rodzaj perwersyjnej nienawiści do samego siebie, charakterystycznej dla niektórych Izraelczyków.

### Do kogo adresowane są twoje prace?

TBT: Miki jest najlepszym sędzią, jeśli o to chodzi. Mówi bez ogródek, czy coś działa, czy nie. Bardzo ważny jest dla mnie fakt, że towarzyszy mi w czasie pracy. Ja zawsze wyobrażam sobie jakiegoś wroga, dla którego

Tamy Ben-Tor, *Kameleon*, 2015, wideo

### na sąsiedniej stronie:

Tamy Ben-Tor, *Dziewczyna*, 2015, wideo

### s. 36:

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, fot. Max Yawny

### s. 37:

Tamy Ben-Tor, *Mały Eichmann*, 2006, wideo

Miki Carmi, *Oko*, 2012, fotografia

Tamy Ben-Tor, *Chameleon*, 2015, wideo

### opposite:

Tamy Ben-Tor, *Girl*, 2015, wideo

### p. 36:

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, photo by Max Yawny

### p. 37:

Tamy Ben-Tor, *Baby Eichmann*, 2006, wideo

Miki Carmi, *The Eye*, 2012, photograph

tworzę. To oczywiście nonsens, bo jaki wróg może przyjść na wystawę sztuki?

MC: Na wystawie spotkasz wielu wrogów! (śmiech)

### Może powinnam więc zapytać nie o publiczność, ale o twoją motywację? Czy chciałabyś coś zmienić dzięki swoim filmom?

TBT: Chciałabym zmienić percepcję ludzi, tych z mainstreamu, liberalnych. Ludzi, którzy uważają siebie za normalnych, sprawnych, myślą, że wszystko mają; tacy są bardzo despotyczni.

### W trzeciej grupie znalazły się filmy *Droga Deboro* (2014), *Kurator* (2013) i *Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks* (2015). Nazywam je wideo ze świata sztuki.

TBT: Ich tematem nie jest świat sztuki — świat sztuki to wielki żart — chodzi tu raczej o *Zeitgeist*. Któregoś wieczoru oglądaliśmy film *Wilk z Wall Street* z Leonarde DiCaprio. Z filmu wynika, że jeśli będziesz bogaty, będziesz sexy, będziesz uprawiać seks, będziesz piękny i młody. Moje wideo dotyczy właśnie takich przekazów docierających do nas ze wszystkich stron. W tym filmie jest mnóstwo nagości, ale masz wrażenie, że nie ma w nim nagich ludzi. Wszystko jest plastikowe. Miki nazwał to nagością profesjonalną.

### Nie jestem pewna, czy ten szczególny przykład funkcjonowania świata sztuki będzie czytelny dla publiczności.

TBT: Moim zdaniem wartości takie jak sukces, młodość, sława odnoszą się nie tylko do świata sztuki. Myślę, że „normalni ludzie” też łatwo je akceptują. Tak jest wszędzie, w mediach, polityce... Świat sztuki jest tylko przykładem, którym się posłużyłam, ponieważ ten świat znam.

### MK: A co dla ciebie jest ważne w pracach Mikięgo?

TBT: Jego działania są w pewnym sensie przeciwieństwem moich. Podziwiam je. Wiadomo, że najbardziej podziwiamy innych za to, czego sami nie potrafimy. Miki wyodrębnił i analizuje ludzką twarz, próbuje ustalić, gdzie kryje się prawdziwa osoba i co sprawia, że jest ona żywym organizmem. Odziera twarz ze wszystkiego, aż trudno na nią patrzeć. Poszukiwanie osoby ukrytej za maską — to właśnie mnie zaintrygowało.

### Miki, jak powstała twoja koncepcja malarska? Na wystawie pokazujemy dziesięć obrazów, od tych z roku 1999 po ostatnie z lat 2014–2015. Czy można to nazwać „życiową strategią”?

MC: Cała idea polega na tym, żeby obraz stał się ucieleśnieniem upływającego czasu. Moja koncepcja ma też związek z badaniami antropologicznymi i sytuacją biopolityczną w Europie pod koniec XIX wieku, gdy tożsamości starano się nadać wymiar biologiczny. Taki był mój punkt wyjścia szesnaście lat temu, tym zajmowałem się przez następne cztery lata. Później do zbioru moich „okazów” zacząłem dodawać członków rodziny.

### Czy włączyłeś do projektu swoją rodzinę, bo chciałeś analizować własną tożsamość?

MC: Oczywiście, chodziło też o moją tożsamość, ale bardziej o zrozumienie owego autorytarnego postrzegania ludzkich ras. To było jak obsesja, przekopywałem biblioteki w poszukiwaniu tzw. typu żydowskiego. Próbowałem zrozumieć, jak ciemniejszy widzieli swoje ofiary. Mówiąc „ciemniejszy”, mam na myśli wszystkich twórców eugeniki. Dlaczego uznali, że niektóre rasy są niższe? I czy ich teoria ma jakieś naukowe uzasadnienie? Gdy miałem siedemnaście lat, myślałem, że te badania są oparte na naukowej podstawie. Próbowałem to zgłębić, przynajmniej na poziomie wizualnym. Przejrzałem setki książek, a kiedy zacząłem studia, postanowiłem stworzyć obraz typowego Żyda. Wykorzystując przedstawienia różnych typów — ormiańskich, gruzińskich, mongolskich — tworzyłem kombinacje, które miały być takim typem żydowskim. Następnie wprowadziłem do tego projektu członków mojej rodziny, portretując ich tak, jak eugenicy portretowali przedstawicieli niższych ras. Jednak te działania nie przyniosły spodziewanego efektu. Z biegiem czasu moja rodzina zaczęła dominować, przez co projekt stawał się coraz bardziej abstrakcyjny, a mniej ideologiczny. Podobnie jak abstrakcyjna była idea leżąca u podstaw eugeniki. Nie chodzi tu o Holokaust, ani o Żydów... To nie była moja świadoma decyzja, ale stawała się coraz bardziej osobista. Odkryłem, że jestem przywiązany do tych „nowych ofiar”, którymi są brzydki, starzy ludzie — im starsi, tym bardziej odsuwani na marginesie społeczeństwa — próbowałem odnaleźć w nich nowych bohaterów.

TBT: Włączenie rodziny do projektu zmieniło go w karykaturę. To jest emocjonalnie niebezpieczne. Mam wrażenie, że Miki sam siebie prowokuje, że to rodzaj osobistego żartu.

MC: Na początku podobało mi się takie ironiczne podejście. Wszystko, co nie było biologiczne, było „burżuazyjne”, próbowałem więc zredukować portretowanych do cech czysto biologicznych: uszu, nosa, ust, oczu, struktury skóry.

Podczas fotografowania trudno utrzymać odpowiednią napięć; od mojej rodziny wymagało to wiele wysiłku, było trudne również dla mnie ze względu na intymność sytuacji; wiele z tych osób, jak mój dziadek, było chorych. Odwiedzałem szpitale i domy opieki, próbując uchwycić ich w różnych sytuacjach. Babcia nigdy nie oglądała moich obrazów, a gdyby je zobaczyła, na pewno odmówiłaby współpracy. Dla niej one muszą być potworne. Babcia nie wie, jak wygląda, myśli, że jest podobna do Vivien Leigh z *Przemięto z wiatrem*.

TBT: Natomiast dziadek Mikiego uwielbiał te obrazy, wieształ ich reprodukcje w domu opieki, pokazywał je wszystkim pielęgniarcom, mówiąc: „Patrzcie, to ja!”.



### Rozumiem, że koncepcja jest dla ciebie równie ważna jak forma malarska, i że cały czas nad nimi pracujesz?

MC: Tak, ale na początku forma była dla mnie nieważna. Projekt miał czysto konceptualny charakter. Później doszedłem do wniosku, że malarstwo to sposób na pogłębianie analizy. Są malarze stosujący szerszy zakres środków malarskich niż ja, jest też wielu lepszych ode mnie artystów konceptualnych, stworzyłem więc swego rodzaju hybrydę, połączenie obu typów. Chodzi o zachowanie równowagi (pomiędzy dwoma biegunami); to wyczerpujące, ale bardzo ważne.

### Czy zastanawiasz się czasem, dokąd cię to zaprowadzi?

MC: Towarzyszyła mi pewna wizja, również w sensie konceptualnym — po 10 latach twarze miały zniknąć z obrazów. Zakończyło się to porażką. Początkowo twarze na obrazach były ujęte frontalnie, ale powoli odwracały się od widza. Minął rok, może dwa lata, i zorientowałem się, że całkowicie odszedłem od zasadniczego tematu. Portrety z profilu od czasów renesansu stanowiły doskonały sposób identyfikacji ludzi.

### Do czego są ci potrzebne zdjęcia i materiał wideo?

MC: Fotografie zawsze służyły mi jako narzędzia dokumentacji. Każdego roku robię setki zdjęć tej samej osoby, żeby mieć punkt odniesienia, ale stają się one czymś więcej, są w pewnym sensie instalacją i performansem. Przez wiele lat próbowałem nadać im znaczenie, pokazując je na wystawach. Po raz pierwszy obrazy zadziały razem z fotografiami w książce *Disembodied Archetypes*, gdzie zostały zestawione obok siebie.

### Czy fotografowanie codziennych sytuacji to efekt wpływu Tamy?

MC: Tak! Miałem tysiące zdjęć każdej części twarzy, więc z czasem ta teatralna sytuacja zaczęła mnie również fascynować. Wykorzystywałem zdjęcia i interesowałem się fotografią już od czasów studiów, nauczyłem się, jak zrobić prosty aparat, sam wykonywałem odbitki. Malując, nie korzystam tylko z jednego zdjęcia, zawsze jest to rodzaj parafrazy. Kształt głowy jest całkowicie wymyślony — z anatomicznego punktu widzenia nie ma to sensu, chodzi o to, żeby części ciała na płótnie przypominały ludzkie najbardziej jak to możliwe. W 2008 roku włączyłem fotografie do naszej wspólnej książki, w 2012 zrobiłem książkę artystyczną, w której znalazły się zdjęcia podłogi w mojej pracowni: brudnej, zachlapanej farbą, zniszczonej. Rysunki pochodziły z performansu Tamy;

uchwycony na nich był ruch, jakieś postacie, kilka pędzli. A potem wykorzystałem to do własnej *mise-en-scène*.

TBT: Pamiętam, że gdy po raz pierwszy zobaczyłam prace Mikiego, pomyślałam: „Co to, do diabła, jest?”. Nie wiedziałam, że tak mogą wyglądać obrazy. W tym sensie mamy ze sobą coś wspólnego, bo ludzie, oglądając moje performanse, mówią: „Powinnaś występować na scenie w teatrze”. Ale nie jestem aktorką, a on nie jest malarzem. Łączy nas pewien rodzaj umiejętności, jakieś konceptualne „zakręcenie”, które sprawia, że coś zaczyna się dziać.

### Miki, co daje ci współpraca z Tamy?

MC: Pokazywanie samych obrazów jest nudne. Idea prezentowania co kilka lat swojego dorobku wydawała mi się mało przekonująca. Nasza współpraca tworzy pewien kontekst dla tych dzieł również dlatego, że bazujemy na materiałach powstających w procesie tworzenia. Życie i sztuka wzajemnie się przenikają, bez tego byłoby nudno.

### Czy ta wystawa jest obrazem waszej wspólnej pracy? W jaki sposób ją planujecie i kto jest liderem?

TBT: Uczymy się na własnych błędach. Początkowo chcieliśmy wymieszać wszystkie prace, stworzyć całkowity chaos, ale nie jestem pewna, czy to by zadziało; w końcu każde z nas jest odrębnym artystą. Dlatego zawsze eksperymentujemy — sprawdzamy, czy można jednocześnie współpracować i zachować odrębność. ●●●

18 kwietnia odbędzie się performans Tamy Ben-Tor oraz spotkanie z artystami.

Tamy Ben-Tor (ur. 1975, Jerozolima) — performerka i artystka wideo. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Ukończyła Columbia University School of the Arts w Nowym Jorku oraz The School of Visual Theatre w Jerozolimie. **Wybrane wystawy indywidualne:** 2014 *Radical Humanism* (z Mikim Carmi), Rosenfeld Gallery, Tel Awiw, 1646 Project Space, Haga; 2010 *Disembodied Archetypes* (z Mikim Carmim), Zach Feuer Gallery, Nowy Jork; 2009 Atlanta Contemporary Art Center; 2008 Kunsthalle Winterthur, Szwajcaria; The Kitchen, Nowy Jork; 2007 PERFORMA 07, Salon 94, Nowy Jork. **Wybrane wystawy zbiorowe:** 2015 *Le Nouveau Festival du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paryż; 2013 *Theatrical Gestures*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herclijja, Izrael; 2005 *Day Labor*, PS1/MoMA, Nowy Jork. **Prace w kolekcjach:** American University Museum, Waszyngton; Miami Art Museum, Miami; Tel Aviv Museum of Art, Tel Awiw; The Israel Museum, Jerozolima; Whitney Museum of American Art, Nowy Jork.

**Miki Carmi** (ur. 1976, Jerozolima) — mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Ukończył Columbia University w Nowym Jorku oraz Bezalel Academy of Fine Arts w Jerozolimie. **Wybrane wystawy indywidualne:** 2014 *Radical Humanism* (z Tamy Ben-Tor), Rosenfeld Gallery, Tel Awiw, 1646 Project Space, Haga; 2010 *Disembodied Archetypes* (z Tamy Ben-Tor), Zach Feuer Gallery, Nowy Jork. **Wybrane wystawy zbiorowe:** 2013 *Jew York*, Untitled Gallery, Nowy Jork; 2012 *Summer*, Stefan Stux Gallery, Nowy Jork; 2011 *Monanism*, Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania. **Prace w kolekcjach:** Jerry Speyer Collection, HVCCA (Hudson Valley Center of Contemporary Arts) i w Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania.

**Magdalena Komornicka: You prepared the exhibition together, but you are both very strong artistic individualists. To understand the basis of your collaboration and the exhibition concept, I think it is important to start from going through your individual practices. Tamy, the primary part of your work is performance, so how did it start with the 'talking heads' videos?**

Tamy Ben-Tor: In the very beginning, the videos were a way for me to document the performance. It was a reflection of the performance. Later on, the video became the 'thing' itself. But making videos wasn't a big artistic decision. It ended quickly, because how far can you go with that? With the live performance it's different. It is a never-ending practice because of the actual human presence, which offers endless communication and nuance.

**You studied in Israel and then also in New York, where you moved. It seems that The School of Visual Theatre in Jerusalem was much more important for you than the American experience.**

TBT: Both were important. The first one was more creative and interesting artistically. It was where I first found my way around personal artistic expression. The second one was more like learning how to fight in a battle. The school in Israel was focused on performance art, puppet theatre, and interdisciplinary art in the way it is really interdisciplinary. We were supposed to become authors of the stage.

**Lets go back to the 'talking heads'. I would like to know how you perceive the older videos.**

TBT: I despise them!

**MK: Why?**

TBT: The 'Hitler' videos were made between undergrad and grad school. An artist needs to create for several years before he can look back and see what he did. I think those videos are simplistic, superficial and not interesting, I think they are terrible.

**Does your criticism refer to *My Name Is Adolf Hitler* (2003), *The Hitler Sisters* (2003), and *Women Talk about Adolf Hitler* (2004), or all of your early works?**

TBT: The 'Hitler' videos, that's the worst. When I see *Gewald* for example, or *Baby Eichmann*, I think they are good videos. I am growing and learning more about what I am doing. It is a problem when you experience such acceptance of your work at an early stage that you cannot just stop right there. A lot of artists repeat the image they were first accepted for. When my work was accepted, it disturbed me. I thought I was doing something strong, really antagonistic or critical, but it was so easily accepted. I realised I was wrong. It wasn't as subversive or as strong as I imagined it to be.

**For the exhibition you selected nine video works, which you divided into three groups. Can you describe them?**

TBT: The first group consists of *Gewald* (2007), *Baby Eichmann* (2006) and *Izaak* (2009). I think those meant the first step out of the 'talking heads' period, before the collaboration with Miki's documentary material. They were also dealing with the way I saw Europe's current perception of the Holocaust. The second group consists of *I'm Uzbek* (2012), *Memri TV* (2010) and *Yid* (2010). They are the representation of the 'talking heads'. Every video has its own background. *Yid* was a spark out of a fight we had with a friend of ours. There are many people who think talking about the Holocaust is cheesy, that they are 'beyond it'.

Miki Carmi: It is much more relevant for Israeli to talk about the Palestinians.

TBT: Yes, there is some kind of expectation that if you meet people from other countries, you're supposed to be against Israel, you're supposed to trash the government and say that they are like Nazis. And we don't think Israel is like the Nazis. There are so many bad things to say about Israel, but comparing them to Nazis is vulgar and wrong.

MC: We were just criticising making money out of 'trashing Israel' and getting scores for these provocations.

TBT: . . . so that is where this video came from. And *Memri TV* actually comes from a website Miki's brother sent us. It shows a lot of mainstream media from Arabic speaking countries. Casual talk shows denying the Holocaust, angry speeches of religious preachers about how you can tell if a baby that has just been born is gay. So I thought it was so demonic and sinister that I needed to make a video about it.

**Where does this 'Jewishness' in your works come from?**

TBT: Maybe it was my starting point. I think it is really my antagonism towards the persona of the young Israeli artist abroad, who is always dealing with things which are completely not related to his either Israeli or Jewish identity. Unless, of course, it looks like a postcard of that idea, a prostitution of that identity.

MC: But you have some fetish for Jewish issues.

**Where is it coming from?**

TBT: I just don't like people who escape from their heritage in order to seem sophisticated. We know an Israeli artist whose work looks like he is a WASP who was raised in Vermont. It's a kind of self-hating perversion I think some Israelis have.

**MK: To whom do you address your works?**

TBT: Miki is always the best judge of my work. He can tell without sentiment if it works or not. It's crucial for me to have him witness my process. I always imagine an enemy that I am doing it for. This is of course complete nonsense, because what kind of enemy would go to an art exhibition?

MC: Most of your enemies!

**So maybe I should not ask about the audience, but about the motivation behind your work? Do you want to change something with your videos?**

TBT: I want to change people's perception. The perception of the mainstream, so-called liberal people, who consider themselves normal, functional, who think 'they get it'. Those are very oppressive people.



**And the third group of videos includes *Dear Debora* (2014), *The Curator* (2013) and *Young Emerging Artists Eating and Fucking* (2015). I call them 'art world videos'.**

TBT: This is not about the art world, of course the art world is the main joke, but it is our Zeitgeist. The other night we saw the movie with Leonardo DiCaprio, don't ask me why, the *Wolf of Wall Street*. This movie is telling you that if you are rich, you will be sexy, you are going to have sex, you will be young, you will be beautiful. The video is about this kind of communicates we are receiving from everywhere. There's so much nudity in that movie but you don't feel like you see any naked people there. Know what I mean? It's all plastic. Miki calls it professional nudity.

**I am just not sure whether this particular example (the art world) will be clear for the wide public.**

TBT: I think these parameters: success, youth, fame are important not only in art world. I think this are the parameters that 'normal, functional people' think are acceptable. It is everywhere, in media, in politics . . . Everything is the same today, that is also a problem. The art world is just an example and I am using it is because I know it.

**What is important in Miki's works for you?**

TBT: What Miki is doing is the opposite of what I am doing, in a way. It is obviously something which I admire. You know, the things one can't do one admires the most. The way he rips out the human face and secludes it, trying to verify where the person inside the face is and what makes it a living organism. He strips it out from everything and makes it almost unbearable to look at. To search for the person inside the mask — I think that was something I was drawn to.

**Miki, how did your painting concept come about? At the exhibition we will present ten paintings, from 1999 until the latest works — from 2014 and 2015. Can we describe it as a 'life-time strategy'?**

MC: The whole idea is to embody time into images. This is similar to the anthropological studies and the biopolitical situation in Europe in late 19th century, with the idea of creating biological identity. So this was my departure point 16 years ago, and I dealt with this for at



least 4 years. And then I planted my family among those specimens.

#### Did you start with your family because you needed to explore your own identity?

MC: Of course it was about my identity, but it was more about me trying to understand this authoritarian look on different races. It was some obsession that I had, to just dig in those libraries to find the Jewish type. I was trying to understand how the oppressors saw their victims. In this case, oppressors are all those eugenics inventors. Why did they decide that certain races are inferior? And is there actually a scientific base for it? When I was 17 years old, I thought that maybe there is some scientific truth in all this research. So I was trying to understand it, at least visually. I looked through hundreds of books, and once I got into the art school, I tried to construct this image of Jewish type. I combined different types, such as Armenians, Georgians and Mongolians, in order to create a Jewish type. I planted my family amongst these racial types and tried to depict them in the way the authorities depicted inferior races. I didn't get any answer during this process. Slowly my family took over this process and it became about the abstraction of this idea. Like the foundations of this idea of eugenics. It is not about the Holocaust, it is not about the Jews . . . It wasn't a conscious decision, but slowly it became more and more personal. I found out that I am attracted to the 'new victims', which are the ugly, old people. The older they get, the more they are removed of the society, and I was trying to find new protagonists.

TBT: Also, for Miki to put his family in it makes it somehow an extreme caricature. This is alarming, emotionally alarming. I think it is a provocation between him and himself, kind of a personal joke.

MC: Yes, in the beginning I really enjoyed mocking them. Everything that was not biological was very 'bourgeois' in that way, so I was trying to encapsulate them in something completely biological: ears, noses, lips, eyes, skin structure.

When you take photographs, it is hard to create this tension and to keep it going, because you ask for a lot from the family. It was hard also for myself, because it is a very intimate situation; most of them, like my grandfather, were sick. And I went to hospitals and nursing homes trying to capture them in very strange situations. My grandmother never saw my paintings and had she seen them, she would have never let me do that. For her my paintings are like monsters. She is not aware of what she looks like, she thinks she is like Vivien Leigh, from *Gone with the Wind*.

TBT: But his grandfather used to love his paintings, he hanged the reproductions in his nursing home, and he would show them to all the nurses: 'Look, this is me!'

#### I understood that concept is as important to you as the painting form, and you have been developing both through the years.

MC: Yes, only at the beginning the painting style was really unimportant for me. It was a conceptual project. And then I realised that painting could be a way to keep digging into these analyses. There are painters who achieve a much wider range of painterly events than I do, and also there are much better conceptual artists, so I created some kind of a hybrid of these two. It's a balance (between those two poles) which is very exhausting for me to reach, but also very important for me.



#### Do you sometimes wonder where it will lead you?

MC: I had some vision of how it would be, also conceptual vision, that after 10 years you don't see the face anymore. But it was a big failure. The first paintings were frontal and slowly I started to turn them away from the viewer's gaze. It took me a year or two to realise that it took me away completely from my subject matter. Since Renaissance the profile was the perfect way to identify someone.

#### What do you need the photos and the video material for?

MC: Ever since I started working, photos have been the documentary tool. I made hundreds of photos of the same person every year just to use it as a reference, but then it became something more, an installation and performance, in a way. For many years I tried to make it valid in the exhibition situation. So the first time when paintings worked with the photos was in the book *Disembodied Archetypes*, where they were put together.

#### Was photographing everyday situations an effect of Tamy's influence on you?

MC: Yes! There used to be thousands of photos of faces, of every part of the face, and then of course these theatrical situations attracted me also. I have always used photographs and was attracted to photography since my undergrad, when I learnt how to build my own primitive camera, develop and print my own photos. I don't paint from one photo, it is always a paraphrase. The head shape is completely invented, anatomically it doesn't really make sense, it organises body organs on the canvas, organs that, eventually, are supposed to look as human as possible. In 2008, I used photos in our collaborative book and then in 2012, I made an artist book that included photos of my studio's floor deformed and covered in dirt and paint. Drawings came from Tamy's performances, just to capture some movements, some characters in one or a few brushes. And then I use it for the *mise-en-scène* I create.

TBT: I remember the first time I came to see Miki's works I was thinking: 'What the hell is it?' I didn't even realise that they were paintings! It is also something we have in common — people see my performances and say: 'Wow, you should perform on a big stage in the theatre!' But I am not an actress, like Miki is not a painter. We have it in common, it

is some kind of skill, but it comes with some kind of conceptual twist, that makes it somewhere in the middle of things.

#### Miki, what does the collaboration with Tamy give you?

MC: Showing paintings only became boring for me. The idea of showing once every few years this body of work was also not very realistic. So the collaboration created some context to those works, also because it opens up the more process-based material. Life always interferes with art, so that it is not boring.

#### The exhibition is a manifestation of your collaboration; how is the planning going? Who is the leader?

TBT: We learnt from our mistakes. First we wanted to mix the works totally, to make a chaos and I don't know if it was working that well, because in the end we were two separate artists. So it is always an experiment, seeing if we can have the separateness and the 'collaborative'. ●●●

Tamy Ben-Tor's performance and a meeting with both artists will take place on 18th April.

**Tamy Ben-Tor** (b. 1975, Jerusalem) — lives and works in New York. Performance and video artist. Graduated from Columbia University School of the Arts, New York and The School of Visual Theatre, Jerusalem. **Selected individual exhibitions:** 2014 *Radical Humanism* (with Miki Carmi), Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, and 1646 Project Space, The Hague; 2010 *Disembodied Archetypes* (with Miki Carmi), Zach Feuer Gallery, New York; 2009 Atlanta Contemporary art Center; 2008 Kunsthalle Winterthur, Winterthur, Switzerland; The Kitchen, New York; 2007 PERFORMA 07, Salon 94, New York. **Selected group exhibitions:** 2015 *Le Nouveau Festival du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris; 2013 *Theatrical Gestures*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel; 2005 *Day Labor*, PS1/MoMA, New York. **Works in collections:** American University Museum, Washington; Miami Art Museum, Miami; Tel Aviv Museum of Art; The Israel Museum, Jerusalem; Whitney Museum of American Art, New York.

**Miki Carmi** (b. 1976, Jerusalem) — lives and works in New York. Painter. Graduated from Columbia University in New York and Bezalel Academy of Fine Arts in Jerusalem. **Selected individual exhibitions:** 2014 *Radical Humanism* (with Tamy Ben-Tor), Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, and 1646 Project Space, The Hague; 2010 *Disembodied Archetypes* (with Tamy Ben-Tor), Zach Feuer Gallery, New York. **Selected group exhibitions:** 2013 *Jew York*, Untitled Gallery, New York, and Zach Feuer, New York; 2012 *Summer*, Stefan Stux Gallery, New York; 2011 *Monanism*, Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania. **Works in collections:** Jerry Speyer Collection, HVCCA (Hudson Valley Center of Contemporary Arts), and Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania.

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, *Buba*, 2012, fotografia

na sąsiedniej stronie:  
Miki Carmi, *Szahid*, 2013, fotografia

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, *Buba*, 2012, photograph

opposite:  
Miki Carmi, *Shahid*, 2013, photograph



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist



foto. dzięki uprzejmości artystki | photo courtesy of the artist

*Luna*, 2014, wideopermans

*Luna*, 2014, video performance

# Natalia Bażowska. Leże

## Natalia Bażowska. Lair

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**  
współpraca | collaboration: **Karolina Bielawska**

Najpierw był Joseph Beuys, który z żywym kojotem przez trzy dni pomieszkiwał w nowojorskiej galerii. Na znanych zdjęciach dokumentujących performans przypomina wigwam, szczelnie owinięty w grube płachty filcowanej wełny, z rączką drewnianej laski dziwacznie wystającą u góry. Zwierzę sukcesywnie rozdzierało tkaninę, szarpiąc się z artystą. Początkowa nieufność, chwilami nawet agresja, stopniowo ustąpiły przyjaznej koegzystencji.

Praca *I Like America and America Likes Me* (1974) została pomyślana jako szamanistyczne rozliczenie z wypartą tożsamością Stanów Zjednoczonych. Kojot to gatunek rdzenny dla Ameryki Północnej, zamieszkujący obszar między Alaską a Meksykiem. Przez Indian czczony jako zwierzę święte, przez białych osadników uznany za szkodnika i bezlitośnie tępiony. Beuys co pewien czas wyjmował z kieszeni triangle i uderzał weń miarowo. Miało to nadać działaniu wymiar oczyszczający.

Trzy dekady później młody artysta z Rumunii Mircea Cantor w pustej, sterylnej przestrzeni galerijnego *white cube* zamknął wilka z jeleniem. Powstało krótkie wideo. Skazane na siebie zwierzęta obserwują się bacznie, a ich zachowania stają coraz bardziej nerwowe. W naturze takie spotkanie skończyłoby się walką, najpewniej na śmierć i życie. W świecie sztuki jednak rządzą inne prawa, działają inne instynkty, nic nie jest tu przesądzone. Inaczej niż u Beyusa, praca *Deeparture* (2005) nie ma morału, jest pozbawiona pointy. Testuje raczej granice psychicznej odporności, pozostawia w nieprzyjemnym poczuciu moralnej dezorientacji.

*Luna* Natalii Bażowskiej początkowo może przywołać na myśl podobne skojarzenia. Spotkanie artystki z wilkiem mówi jednak o czymś innym i dokonuje się także poza przestrzenią galerii. To wzruszające studium emocjonalnej więzi, która połączyła ze sobą dwa skrajnie różne światy. Z jednej strony mamy groźnego drapieżnika — figurę zdradzieckiej, krwiożerczej bestii, głęboko zakorzenioną w historii naszej kultury, a co za tym idzie — w nieświadomości. Z drugiej strony sami jesteśmy zwierzętami. Znamy też opowieści o dzieciach wychowanych przez wilki. Siła tej pracy tkwi więc w kontraście. Oglądając *Lunę*, nie możemy być pewni, co za chwilę się wydarzy. Pieszczotom i zabawie towarzyszy ambiwalentne napięcie.

O tym, jak bardzo jest to intymna i osobista praca, świadczy biografia artystki. Dzieciństwo spędziła w górach, na granicy lasu, jej rodzice zdecydowali się bowiem wyprrowadzić z miasta i wychowywać dziecko w bliskim kontakcie z przyrodą. W ich drewnianym domu przez lata nie było prądu, a w suche dni wodę trzeba było przynosić z pobliskiego strumienia. „Las był dla mnie placem zabaw, miejscem, w którym spędzałam całe dni, ganiając między drzewami.

Bliski kontakt z leśną roślinnością, dzikimi zwierzętami, nocne spacerki po lesie [...] to była po prostu codzienność” — opowiadała Bażowska w rozmowie z Elą Petruk z Fundacji Bęc Zmiana. Później przyszły studia — najpierw medycyna, dopiero potem malarstwo. Równolegle pracowała nad doktoratem z psychiatrii, badając wpływ przekazów wizualnych na psychikę osób cierpiących na depresję.

W przypadku twórczości Bażowskiej mamy więc do czynienia ze sztuką głęboko przeżyta, wyrastającą z osobistych doświadczeń, niezwykle świadomą i przemyślaną. Twórczość tego rodzaju jest plasowana zwykle w szerokim nurcie refleksji posthumanistycznej — opartej na metodycznym przekraczaniu tradycyjnej perspektywy antropocentrycznej, w której jedynym punktem odniesienia i miarą wartości jest człowiek i jego wytwory. Takie jej pojmowanie odwraca jednak uwagę od tego, co tu najcenniejsze — empatycznej, duchowej relacji z naturą. To dobitne *memento* w czasach postinternetu i nowych technologii. ●●●

Iwo Zmyślony

**Natalia Bażowska** (ur. 1980) — ukończyła Śląski Uniwersytet Medyczny (2005) oraz z wyróżnieniem Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach (2012). W 2010 roku obroniła doktorat *Ocena emocji wywołanych przekazem wizualnym u osób cierpiących na depresję* w Katedrze i Klinice Psychiatrii SUM.

Interesuje ją człowiek, jego psychika i fizjologia. Jednocześnie obserwacje zachowań zwierząt w ich naturalnym środowisku w połączeniu ze zdobytą wiedzą medyczną umożliwiają jej odnajdowanie podobieństw pomiędzy światem ludzi a zwierząt. W 2013 roku nominowana do Paszportów „Polityki”. [bazowska.com](http://bazowska.com)

First there was Joseph Beuys, who over three days shared a room at a New York gallery with a living coyote. In the known photographs that document the event show he looks like a wigwam, wrapped tightly in layers of felted wool, with the handle of a wooden staff projecting bizarrely at the top. The animal successively tore the fabric apart, struggling with the artist. Initial wariness and, at times, aggression, gradually gave way to a friendly coexistence.

*I Like America and America Likes Me* (1974) was meant as a shamanistic confrontation with the United States' repressed past. The coyote is a native animal in Northern America, inhabiting the vast area between Alaska and Mexico. Worshipped by Native Americans as a sacred animal, the white settlers considered it a pest and relentlessly hunted. From time to time Beuys pulled out a triangle and struck it rhythmically to impart a purifying aspect to the performance.

Three decades later, a young Romanian artist, Mircea Cantor, put a wolf and a deer in the empty, sterile white cube of an art gallery. In the short video that was made, we can see the animals watching each other intently, their behaviour becoming increasingly nervous. In natural conditions, a meeting like this would have ended in a fight, most likely a deadly one. In the art world, however, the rules are different, different instincts are at play, and there are no foregone conclusions. Unlike in Beuys, *Deeparture* (2005) offers no moral, no punchline. Testing the strength of our nerves, it leaves an unpleasant sense of moral disorientation.

At first, Natalia Bażowska's *Luna* calls up similar associations. But the artist's meeting with a wolf bespeaks of something else, and it takes place in a non-gallery environment. It is a moving study of an emotional bond that had connected two completely different worlds. On the one hand we have a dangerous predator, the figure, deeply embedded in the history of our culture and thus in our subconscious mind, of a treacherous, bloodthirsty beast. On the other hand we are animals ourselves. We also know stories about children raised by wolves. So the power of this work lies in contrast. Watching *Luna*, we can never be sure what will happen next. The caressing and playing together is accompanied by an ambivalent tension.

How much this is a personal and intimate story is attested to by the artist's biography. She spent her childhood years in the mountains, on the edge of a forest, her parent having decided to leave the city and raise their child in close contact with nature. Their wooden house had no electricity for many years, and on dry days water had to be brought from a nearby creek. 'For me the forest was a playground, a place where I spent whole days, roaming among the trees. Close contact with the vegetation, with wild animals, night walks around the forest . . . it was my everyday reality', the artist told Ela Petruk of Bęc Zmiana Foundation. Then came the studies, first medicine, then painting. Simultaneously, Bażowska was working on a PhD dissertation in psychiatry, researching the influence of visual communications on persons suffering from depression.

Bażowska's art is deeply experienced, stemming from personal history, very conscious and well thought-out. Work of this kind is usually situated in the wide current of posthumanist reflection, which seeks to go beyond the traditional anthropocentric perspective where man is the only point of reference and measure of value. Yet such a notion of it turns our attention away from what is most important here: an empathic, spiritual relationship with nature. This is a forceful reminder in an era of the post-Internet and new technologies. ●●●

Iwo Zmyślony

**Natalia Bażowska** (born 1980) — in 2005, graduated from the Medical University of Silesia (SUM) and in 2012 the Academy of Fine Arts in Katowice, with distinction. In 2010 she obtained a PhD in Psychiatry at SUM for the dissertation *Assessment of the visual transmission of emotions evoked in people suffering from depression*.

Bażowska's object of fascination is man, his psyche and physiology. At the same time observations of animal behavior in their natural environment combined with medical knowledge allow her the discovery of similarities between the human and animal world. In 2013 she was entered for one of the most prestigious culture awards in Poland, the *Polityka's* Passport. [bazowska.com](http://bazowska.com)

9.05-22.11

Pawilon Polski na 56 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji | The Polish Pavilion at the 56th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia

# Halka/Haiti. 18°48'05" N 72°23'01" W

Halka/Haiti. 18°48'05" N 72°23'01" W

artyści | artists: C. T. Jasper, Joanna Malinowska  
kuratorka | curator: Magdalena Moskalewicz  
zastępca komisarza | deputy commissioner: Joanna Waško  
komisarz Pawilonu Polskiego | Polish Pavilion Commissioner: Hanna Wróblewska



foto: | photo by Damas Porcena (Dams), Haiti

## Polska opera narodowa w Cazale

The Polish 'National Opera' in Cazale

Magdalena Moskalewicz

Tytułowy bohater filmu *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga, Irlandczyk, który osiedlił się na początku XX wieku w kolonialnym Peru, marzył o wybudowaniu gmachu opery w amazońskiej dżungli. Wierząc w uniwersalną moc tej formy artystycznej, wyruszył na szaloną wyprawę w głąb puszczy z zamiarem wzbogacenia się na drzewach kauczukowych — głównym źródle bogactwa tamtejszych kolonizatorów. Jego filmowa podróż statkiem przez dżunglę nacechowana jest tragizmem losów typowego bohatera romantycznego mogącego ponieść jedynie porażkę.

Artyści C. T. Jasper i Joanna Malinowska postanowili zrealizować szalony zamiar Fitzcarralda, ujawniając jednocześnie zarówno naiwność, jak i problematyczność podjętych przez niego działań. Herzog pokazuje swojego filmowego bohatera jako nieszkodliwego ewangelizatora niosącego operę niczym dobrą nowinę: Fitzcarraldo to naiwny szaleniec, który w głównej roli swojej przyszłej opery planuje posadzić świnię. Jednak w rzeczywistości utopijne projekty Irlandczyka — zamiar wzniesienia opery to kolejny po zakończonych niepowodzeniem pomysłach budowy fabryki lodu i linii kolei żelaznej — są możliwe dzięki jego uprzywilejowanej pozycji Europejczyka w kolonialnym Peru, ufundowane na nierównej, imperialistycznej relacji sił. Sam będąc bez grosza, finanse

Soloists from Stanisław Moniuszko Grand Theatre in Poznań, Sainte Trinité Philharmonic Orchestra of Port-au-Prince, and dancers from Cazale during the show, Cazale, 7 February 2015

na zakup statku otrzymuje od przyjaciółki prowadzącej dom publiczny. Statek będzie przenoszony przez górę rękami przychylnych Indian — w tym sensie opera powstaje dosłownie na barkach rdzennych mieszkańców Peru. W nierówną dynamikę tej historii wpisuje się również wątek opery: to jeden z elementów kulturowej dominacji na terenach zajmowanych i kolonizowanych przez europejskie imperia.

Świadomi nadmiernej romantyzacji i neutralizacji postawy Fitzcarralda, Jasper i Malinowska postanowili obalić mit romantycznego bohatera poprzez — paradoksalnie — skuteczenie jego planu w konkretnych historycznych i społeczno-politycznych realiach. Artyści we współpracy z kuratorką zdecydowali się pokazać *Halkę* Stanisława Moniuszki mieszkańcom miejscowości Cazale na Haiti, by ujawnić zaszczości trudnej kolonialnej i postkolonialnej historii za pomocą opery jako importowanej formy artystycznej.

wie w 1858 roku ogłoszono ją polską operą narodową — decyzja kompozytora napisania muzyki do polskojęzycznego libretta była patriotycznym gestem wsparcia nieistniejącej ojczyzny. Historia tragicznej miłości chłopki, uwiedzionej i zdradzonej przez szlachcica, dziś jawi się jako nieco przykurzona i powierzchowna celebrowanie polskiej kultury ludowej, strojów i tańców góralskich. Jednak na taką recepcję w dużej mierze złożyły się XX-wieczne inscenizacje opery. Bo przecież w oryginalnym librecie autorstwa młodego socjalisty Włodzimierza Wolskiego poza wątkami miłosnymi znalazło się sporo aktualnych kwestii politycznych: pobrzmiwają tam echa rabacji galicyjskiej i dramatycznych napięć klasowych pomiędzy polskim ziemiaństwem i poddanym mu chłopstwem.

Autorzy projektu, wysyłając *Halkę* przez Atlantyk, by pokazać ją potomkom polskich legionistów w Cazale, stawiają pytanie o to, czy taki eksport polskiej opery może być czymś więcej niż gestem kulturalnej kolonizacji lub promocji (o którą



foto | Damasc Porcena (Dams), Haiti

To właśnie na położone w górach Cazale, 70 km na północ od stolicy kraju, wskazują współrzędne geograficzne w tytule projektu. Po utworzeniu w 1804 roku republiki haitańskiej osiedlili się tu polscy żołnierze walczący o niepodległość wyspy. Kilka lat wcześniej około dwa–trzy tysiące Polaków zostało wysłanych przez Napoleona, by pomóc zdusić bunt czarnych niewolników na ówczesnym San Domingo — kolonialnej „perle Antyli”. Podczas walk polscy żołnierze — wstępujący najczęściej do legionów napoleońskich, by walczyć o niepodległość okupowanej ojczyzny — obrócili się przeciwko francuskim dowódcom i przeszli na stronę powstańców. Powstanie na San Domingo okazało się więc jedynym zrywem niepodległościowym, który w XIX wieku Polakom udało się wygrać. Kilkuset żołnierzom, którzy nie zginęli podczas krwawych walk i nie zmarli na choroby tropikalne, konstytucja wolnego Haiti przyznała w uznaniu zasług specjalne przywileje, zrównujące ich z czarnymi obywatelami republiki. W Cazale do dziś żyją potomkowie tych legionistów w ósmym i dziewiątym pokoleniu, którzy mówią o sobie *Le Poloné* i noszą kreolskie wersje polskich nazwisk: Belno pochodzące od Bėnowski, Benoit — od Beniowski, Poto — od Potocki.

*Halka* została wystawiona po raz pierwszy w Wilnie, 45 lat po podróży legionistów napoleońskich przez Atlantyk. Po premierze drugiej, czteroaktowej wersji w Warsza-

warto zapytać w kontekście Biennale weneckiego). Czy dzieło operowe, praktycznie nieobecne na arenie międzynarodowej, ma rzeczywiście moc reprezentowania narodowej tożsamości? Jak ta tożsamość może i powinna być reprezentowana oraz konstruowana w XXI wieku i na ile formy jej reprezentacji można przetłumaczyć na inne kody kulturowe? Czy rewolucyjny potencjał *Halki* może wybrzmieć w kontekście historycznych wydarzeń, by połączyć (choć na chwilę) dwie społeczności odległe od siebie geograficznie i kulturowo?

Na charakter produkcji opery Moniuszki w Cazale wpływ miała rzeczywistość dzisiejszego Haiti, kraju wciąż podnoszącego się po tragicznym trzęsieniu ziemi w 2010 roku, pierwszego państwa, które obaliło niewolnictwo i jednocześnie najbiedniejszego kraju na zachodniej półkuli. Do udziału w projekcie została zaproszona orkiestra szkoły Sainte Trinité w Port-au-Prince, a także mieszkańcy Cazale, którzy dołączyli do solistów opery poznańskiej, reżysera i choreografki, by wspólnie stworzyć haitańską inscenizację polskiej opery narodowej.

Publiczność Pawilonu Polskiego w Wenecji obejrzy wielokanałową projekcję z filmem dokumentującym przedstawienie w Cazale — tak jak zobaczyli ją haitańscy



*Le Poloné*. Wystawie towarzyszy publikacja z tekstami Geri Benoit, Katarzyny Czczot, Kacpra Poblóckiego i Magdaleny Moskalewicz, a także wywiadem z artystami i bogatym wyborem fotografii z wyprawy do Cazale. ●●●

The eponymous hero of Werner Herzog's film *Fitzcarraldo*, an Irishman settled in colonial Peru in the early 20th century, dreamed of building an opera house in the Amazon jungle. Filled with naïve faith in the universal power of this artistic form, he set off on a wild journey to make money on rubber trees — the main source of wealth for the local colonials. His journey by ship through the jungle is characterised by the tragic fate typical of a romantic hero, bound only to suffer defeat.

Inspired by *Fitzcarraldo*'s mad plan, artists C. T. Jasper and Joanna Malinowska decided to complete his unrealised idea, simultaneously revealing both the naivety and questionable character of his actions. Herzog painted his protagonist as a harmless evangeliser, carrying the opera like the gospel: *Fitzcarraldo* is an innocent madman, who is surrounded by children, and who promises the box at his future opera house to a pig. In fact, however, the Irishman's utopian projects — the plan to erect an opera house comes after failed attempts to build an ice factory and a railway line — are only made possible by his privileged position as a European in colonial Peru. They are founded on unequal, imperialist power relations. Penniless himself, *Fitzcarraldo* obtains the funds for his ship from a female friend who runs a brothel. This ship will have to be carried over a mountain on the shoulders of supportive Natives — in this sense, the opera house can only be erected literally on the shoulders of

the indigenous people of Peru. The opera itself is inscribed into this uneven dynamics as a historical mean of cultural domination in areas colonized by European empires.

Aware of the excessively positive romanticisation and neutralisation of *Fitzcarraldo*'s attitude, Jasper and Malinowska proposed to undercut the myth of the romantic hero by, paradoxically, putting his plan into practice in a very specific historical and socio-political reality. In order to reveal the burden of a complex colonial and post-colonial history as well as to reconcile it with the choice of opera as the exported art form, the artists together with the curator decided to present Stanisław Moniuszko's *Halka* to the residents of the village of Cazale in Haiti.

It is Cazale — located in the Haitian mountains 70 km north of the country's capital — that is indicated by the coordinates given in the project's title. Polish soldiers who fought for the independence of Haiti settled there after the establishment of the Haitian Republic in 1804. A few years earlier, two or three thousand Poles had been sent by Napoleon to put down the black slaves rebellion in what was then San Domingo — the colonial 'pearl of the Antilles'. During the fights, the Polish soldiers, who joined the Napoleonic legions mainly to fight for the independence of their own occupied homeland, turned against their French commanders and joined the insurgents. So it was that the uprising in San Domingo was the only struggle for independence in the 19th century that the Poles managed to win. In recognition of their merit, the constitution of free Haiti granted special privileges to the hundreds of soldiers who survived the dual threat of bloody battles and tropical diseases — they were granted equal status with the





black citizens of the republic. Today, the eighth and ninth generations of their descendants still live in Cazale. They call themselves Le Poloné, and bear Creole versions of Polish names, such as Belno, derived from Belnowski, Benoit from Beniowski, and Poto from Potocki.

Moniuszko's *Halka* was first staged in Vilnius, 45 years after those Napoleonic Legionnaires travelled across the Atlantic. After the premiere of the four-act version in Warsaw in 1858, *Halka* was dubbed a Polish 'national opera', as the decision to write the score for the Polish-language libretto was a patriotic gesture by the composer in support of the still non-existent motherland. Today, this tragic love story of a peasant girl, seduced and betrayed by a nobleman is remembered mostly a dusty, superficial celebration of Polish folk culture, costumes, and highland dancing. But this perception is largely caused by the 20th-century productions of the opera. Quite apart from the traditional love theme, the original libretto by young socialist Włodzimierz Wolski also touched on many then-current political issues. Echoes of the 19th-century Galician peasant revolt haunt the text, revealing dramatic class tension between the Polish gentry and their serfs.

Through the sending of *Halka* across the Atlantic in order to perform it for the descendants of the Polish legionnaires in Cazale, Jasper and Malinowska ask whether the export of Polish opera can be anything more than a gesture of cultural colonisation, or promotion. (Which is worth asking in the context of the Venice Biennale). Does this piece, virtually absent from the international opera repertoire, indeed have the power to represent the Polish national identity? How can (and should) this identity be represented and constructed in the 21st

century, and to which extent can the forms of representation be translated into other cultural codes? Can the revolutionary potential of *Halka* reverberate together with the shared historical events to connect, for a moment, these two geographically and culturally distant communities?

The conditions of staging Moniuszko's opera in Cazale have been dictated by the contemporary reality of Haiti — survivor of a devastating earthquake in 2010; which is simultaneously the first state to have abolished slavery and the poorest country in the Western Hemisphere. The performance was made possible by the participation of the orchestra of Sainte Trinité music school from Port-au-Prince, along with the residents of Cazale, who joined the soloists from the Poznan opera, the director, and the choreographer to produce this Haitian staging of the Polish national opera.

The audience of the Polish Pavilion will be invited to experience a multi-channel video projection with film documentation of *Halka*, as it was seen by the Haitian *Poloné*. The exhibition will be accompanied by a publication including texts by Geri Benoit, Katarzyna Czeczot, Kacper Poblocki and Magdalena Moskalewicz, as well as an interview with the artists and a broad selection of photos from the trip to Cazale. ●●●

Dyrygent Grzegorz Wierus podczas próby z muzykami Orkiestry Filharmonicznej Sainte Trinité w Port-au-Prince oraz solistami Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Port-au-Prince, 5 lutego 2015

Conductor Grzegorz Wierus, in rehearsal with musicians from the Sainte Trinité Philharmonic Orchestra in Port-au-Prince and soloists from the Stanisław Moniuszko Grand Theatre in Poznań, Port-au-Prince, 5 February 2015



foto: | photo by Damas Porcena (Damas), Haiti







Soliści Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Orkiestra Filharmoniczna Sainte Trinité z Port-au-Prince oraz tancerze z Cazale podczas spektaklu, Cazale, 7 lutego 2015

Soloists from Stanisław Moniuszko Grand Theatre in Poznań, Sainte Trinité Philharmonic Orchestra of Port-au-Prince, and dancers from Cazale during the show, Cazale, 7 February 2015

# Kalendarz wydarzeń

○ wstęp wolny | [admission free](#)

● wstęp w cenie biletu | [admission included in entrance fee](#)

● wstęp płatny | [entrance fee](#)

## Przemysław Matecki Szorstko

5 marca (czwartek), godz. 18 ○  
Spotkanie na wystawie z Pawłem Susidem

12 marca (czwartek), godz. 18 ○  
Spotkanie na wystawie z Tymkiem Borowskim

15 marca (niedziela), godz. 12.30 i 15 ⊕ ●  
Warsztaty rodzinne z Przemkiem Mateckim  
→ wstęp 18 złotych (bilet rodzinny)

29 marca (niedziela), godz. 12.15 ●  
Oprowadzanie kuratorskie Wojciecha Kozłowskiego

## Anna Jermolaewa. Dobre czasy, złe czasy

28 lutego (sobota), godz. 18 ○  
Spotkanie z Anną Jermolaewą i kuratorką Christiane Erharter oraz pokaz filmów Anny Jermolaewej *Methods of Social Resistance on Russian Example* (60 min, 2012) i *Rainbow over Russia* (27 min, 2014)  
→ sala multimedialna  
→ spotkanie w języku angielskim

1 marca (niedziela), godz. 12.15 ●  
Oprowadzanie po wystawie z udziałem kuratorki Christiane Erharter i artystki Anny Jermolaewej

10 marca (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Ja i drugie*, reż. Feliks Sobolew, ZSRR, 1971  
→ sala multimedialna

17 marca (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

20 marca (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*  
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

25 marca (środa), godz. 17 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

## Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce

8 marca (niedziela), godz. 12.15 ●  
Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

17 marca (wtorek), godz. 18 ○  
Spotkanie z artystą Karolem Radziszewskim oraz pokaz filmu *Książę*, reż. Karol Radziszewski, scenariusz Dorota Sajewska, Polska, 2014, 71 min  
→ sala multimedialna

18 marca (środa), godz. 18 ○  
*Muzyczne widma: hauntology i pop hipnagogiczny — w jaki sposób terażniejszość powtarza swoją przeszłość?* wykład Andrzeja Marca  
→ sala multimedialna

31 marca (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, reż. Babette Mangolte, Stany Zjednoczone, 2007, 93 min  
→ sala multimedialna

17 kwietnia (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*  
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

22 kwietnia (środa), godz. 18 ○  
Wykład Magdaleny Nowak  
→ sala multimedialna

28 kwietnia (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

29 kwietnia (środa), godz. 17 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

## Tamy Ben-Tor & Miki Carmi. Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks

18 kwietnia (sobota), godz. 18 ○  
Performans Tamy Ben-Tor oraz spotkanie z artystami

19 kwietnia (niedziela), godz. 12.15 ●  
Oprowadzanie kuratorskie Magdaleny Komornickiej

21 kwietnia (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Memories of the Eichmann Trial*, reż. David Perlov, Izrael, 1979, 60 min  
→ film w oryginalnej wersji językowej z polskimi napisami  
→ sala multimedialna

28 kwietnia (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Salò, czyli 120 dni Sodomy (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*, reż. Pier Paolo Pasolini, Włochy, Francja, 1975, 116 min  
→ film w oryginalnej wersji językowej z polskimi napisami  
→ sala multimedialna

5 maja (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Titicut Follies*, reż. Frederick Wiseman, Stany Zjednoczone, 1967, 84 min  
→ film w oryginalnej wersji językowej z polskimi napisami  
→ sala multimedialna

12 maja (wtorek), godz. 18 ○  
Pokaz filmu *Aszik Kerib*, reż. Sergei Parajanov, Dodo Abashidze, ZSRR, 1989, 73 min  
→ film w oryginalnej wersji językowej z polskimi napisami  
→ sala multimedialna

22 maja (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*  
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska

26 maja (wtorek), godz. 17.30 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

27 maja (środa), godz. 17 ⊕ ○  
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

## DZIEŃ WOLNEJ SZTUKI

18 kwietnia (sobota), godz. 12–14 ○  
Czwarta ogólnopolska edycja Dnia Wolnej Sztuki  
W ciągu godziny można poznać pięć wybranych dzieł sztuki, o których opowiedzą przewodnicy.



[zacheta.art.pl](http://zacheta.art.pl)  
[otwartazacheta.pl](http://otwartazacheta.pl)



[facebook.com/zacheta](https://facebook.com/zacheta)

# W Księgarni Artystycznej

## At the Art Bookshop

⊕ obowiązują zapisy | [submissions:informacja@zacheta.art.pl](mailto:submissions:informacja@zacheta.art.pl)  
tel. 22 556 96 51

### KSIEGARNIA ARTYSTYCZNA

**11 marca, 1 kwietnia, 6 maja (środy),  
godz. 18** ○

#### Spotkania Dyskusyjnego Klubu Książki

→ Dyskusyjny Klub Książki *W środę?* kontynuuje swoją działalność w 2015 roku. Zapraszamy w środy na dyskusje o książkach przy kawie i ciastkach

**25 marca (środa), godz. 18** ○

#### Promocja książki Aleksandry Boćkowskiej *To nie są moje wielbłądy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015

→ Kontynuujemy cykl promocji książkowych *Na Zachętę!*

Co miesiąc zapraszamy do zapoznania się z inną nowością wydawniczą. Będzie to okazja do poznania autorów, tłumaczy, wybitnych osobistości ze świata nauki oraz do zakupu ciekawej książki w promocyjnej cenie.

### WARSZTATY I OPROWADZANIA

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty, których celem jest zapoznanie z wystawą, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

#### Warsztaty dla dzieci i młodzieży

- zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12
- koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)
- czas trwania: ok. 90 min
- informacje i zapisy: przedszkole i szkoła podstawowa: 22 556 96 71; [z.dubowska@zacheta.art.pl](mailto:z.dubowska@zacheta.art.pl)  
gimnazjum i liceum: 22 556 96 42; [a.zdzieborska@zacheta.art.pl](mailto:a.zdzieborska@zacheta.art.pl)

#### Warsztaty rodzinne

- godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)
- godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
- zapisy: tel. 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub [informacja@zacheta.art.pl](mailto:informacja@zacheta.art.pl)
- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

#### Oprowadzania

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim

- koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób
- informacje i zapisy: 22 556 96 42; [a.zdzieborska@zacheta.art.pl](mailto:a.zdzieborska@zacheta.art.pl)

### Wydawnictwa multimedialne

*Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*, płyta LP i folder, projekt graficzny: Dagny & Daniel Szwed/Moonmadness, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki; Bocian Records, Warszawa 2014 — wersja numerowana. Cena 130 zł (wersja polsko-angielska)

*The Artists*, płyta CD, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2014. Cena: 30 zł

*Warpechowski. Droga performer / The Way of the Performer*, koncepcja i realizacja: Jan Lubicz Przyłuski, projekt graficzny: Poważne Studio, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena: 39 zł (wersja polsko-angielska)

### Książki i katalogi

*Impossible Objects*, pod redakcją Doroty Leśniak-Rychlak, projekt graficzny: Jakub Woynarowski, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena: 100 zł (wersja angielska)

*Henryk Tomaszewski*, pod redakcją Agnieszki Szewczyk, projekt graficzny: Iwo Rutkiewicz, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Bosh, Warszawa—Olszanica 2014. Ceny: 109 zł (wersja polska) i 129 zł (wersja angielska — numerowana)

Kuba Dąbrowski, *Film obyczajowy produkcji polskiej / A Drama Feature Film of Polish Production*, pod redakcją Joanny Kinowskiej, projekt graficzny: Edgar Bąk, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena: 45 zł (wersja polsko-angielska)

*Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych / Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties*, pod redakcją Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Stanisława Welbela, projekt graficzny: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski (Fontarte), Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena: 60 zł (wersja polsko-angielska)

Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, projekt graficzny: Daria Malicka, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014. Cena: 49 zł (wersja polska)

### Multimedia

*Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More*, LP record and leaflet, graphic design: Dagny & Daniel Szwed/Moonmadness, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art; Bocian Records, 2014 — numbered version. Price: 130 PLN (Polish-English edition)

*The Artists*, CD record, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, Adam Mickiewicz Institute, 2014. Price: 30 PLN

*Warpechowski. Droga performer / The Way of the Performer*, idea and execution: Jan Lubicz Przyłuski, graphic design: Poważne Studio, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014. Price: 39 PLN (Polish-English edition)

### Books and catalogues

*Impossible Objects*, edited by Dorota Leśniak-Rychlak, graphic design: Jakub Woynarowski, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014. Price: 100 PLN (English edition)

*Henryk Tomaszewski*, edited by Agnieszka Szewczyk, graphic design: Iwo Rutkiewicz, Warsaw and Olszanica: Zachęta — National Gallery of Art; Wydawnictwo Bosh, 2014. Price: 109 PLN (Polish edition) and 129 PLN (English edition — numbered version)

Kuba Dąbrowski, *Film obyczajowy produkcji polskiej / A Drama Feature Film of Polish Production*, edited by Joanna Kinowska, graphic design: Edgar Bąk, Zachęta — National Gallery of Art, 2014. Price: 45 PLN (Polish-English edition)

*Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych / Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties*, edited by Joanna Kordjak-Piotrowska and Stanisław Welbel, graphic design: Magdalena Frankowska, Artur Frankowski (Fontarte), Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014. Price: 60 PLN (Polish-English edition)

Karolina Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, academic editor: Gabriela Świtek, graphic design: Daria Malicka, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art, 2014. Price: 49 PLN (Polish edition)



Karolina Wiktor, *Wołga przez Afazję*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Korporacja Ha!art, Warszawa—Kraków 2014. Cena: 19 zł (wersja polska)

Karolina Wiktor, *Wołga przez Afazję*, Warsaw and Kraków: Zachęta — National Gallery of Art, Korporacja Ha!art, 2014. Price: 19 PLN (Polish edition)

# Zachęta dostępna

## Accessible Zachęta

Otwarta Zachęta to nie tylko strona internetowa zawierająca coraz bogatszy zbiór materiałów na wolnych licencjach, umożliwiających poszerzanie wiedzy na temat zasobów Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki: kolekcji, działalności edukacyjnej oraz dokumentacyjnej. Idea otwartości jest dla zespołu Zachęty nadrzędnym kryterium przy planowaniu wydarzeń: wystaw, wykładów, spotkań i innych przedsięwzięć edukacyjnych, również przy opracowywaniu obiektów z kolekcji. Elementem otwartości jest oczywiście dostępność dla osób z niepełnosprawnością sensoryczną. Od 2012 roku czynimy szczególne starania, aby osoby z dysfunkcją wzroku i słuchu miały szansę zwiedzać wystawy prezentowane w Zachęcie, dlatego informacje o nich tłumaczymy na Polski Język Migowy. Organizujemy comiesięczne spotkania w cyklu *Sztuka dostępna: z tłumaczeniem na Polski Język Migowy dla osób niesłyszących oraz z audiodeskrypcją na żywo*, możliwością dotykania dzieł i poznania ich za pośrednictwem specjalnie przygotowanych pomocy dotykowych dla osób niewidomych i niedowidzących. W ubiegłym roku zaprosiliśmy publiczność z niepełnosprawnością sensoryczną na otwarte spotkania i warsztaty z wybranymi artystami: Pawłem Jarodzkim, Jadwigą Sawicką, Konradem Smoleńskim, a w 2015 roku — z Dorotą Podlaską. W 2013 roku we współpracy z Fundacją Kultury bez Barier przeprowadziliśmy cztery spotkania z cyklu *Warsztaty na Zachętę* (w roku 2014 kolejne). Zarówno osoby z dysfunkcją wzroku, jak i słuchu miały okazję poznać wybrane dzieła z kolekcji Zachęty, ich autorów oraz kontekst kulturowy, nie tylko przez uczestnictwo w wykładach, ale też w twórczych działaniach.

Powoli skryształizowały się różne kategorie działań dopełniających się i stanowiących cenną — jak podkreślają uczestnicy — ofertę kulturalną dla grup odbiorców do niedawna uważanych za wykluczonych. Pozytywne opinie cieszą nas i motywują do szukania nowych obszarów i wypełniania istniejących luk. Niezwykle ważne jest zapoczątkowane dwa lata temu sukcesywne opracowywanie zbiorów. Od 2015 roku będziemy starali się, aby do każdego z nowo zakupionych dzieł powstawała audiodeskrypcja w języku polskim i angielskim, napisy dla niesłyszących (w przypadku filmów), pomoce dotykowe lub tyflografiki (w przypadku dzieł dwuwymiarowych). Audiodeskrypcja to specjalny rodzaj opisu pozwalającego osobie niewidomej na wyobrażenie sobie dzieła. Tyflografika jest graficznym odwzorowaniem i przedstawieniem rzeczywistości z zachowaniem skali i proporcji, w sposób dostępny dotykowo. Wytypowaliśmy też do dotykowego poznania kilkadziesiąt obiektów z naszej kolekcji. Mamy świadomość, że przybliżanie sztuki współczesnej osobom niewidomym i niesłyszącym będzie się odbywać stopniowo na drodze wzajemnego uczenia się, poznawania potrzeb i możliwości, nieustającej wymiany opinii i doświadczeń oraz współpracy z innymi placówkami kulturalnymi.

Podczas opracowywania materiałów edukacyjnych podsumowujących wspomniane warsztaty zrodził się pomysł stworzenia leksykonu czy też encyklopedii sztuki w Polskim Języku Migowym. Przygotowane przez nas scenariusze zawierały definicje, ale i cytaty z wypowiedzi artystów czy krytyków istotne dla tematu. Jednak hermetyczny niekiedy język tych tekstów oraz terminy niemające odpowiedników w języku migowym, o wiele bardziej konkretnym i dosłownym od fonetycznego języka polskiego, spowodowały pewne trudności komunikacyjne. Zdecydowaliśmy się na przetłumaczenie na Polski Język Migowy i nagranie kilku haseł i cytatów, a w 2014 roku Zachęta we współpracy z Grupą Artystów Głuchych (GAG) zainicjowała projekt encyklopedii sztuki w Polskim Języku Migowym. Jej celem stało się przybliżenie osobom z niepełnosprawnością słuchu podstawowych pojęć dotyczących sztuki współczesnej. Dotychczas powstało 39 haseł encyklopedycznych — z najważniejszymi informacjami na temat cech danego zjawiska, pojęcia, faktu historycznego — opracowanych tak, aby nie były zbyt długie i zawierały możliwie najmniej pojęć abstrakcyjnych. Punktem wyjścia do opracowania encyklopedii stały się znaki PJM zebrane w leksykonie Grupy Artystów Głuchych (GAG) ([www.gag.art.pl](http://www.gag.art.pl)). Uzupełniliśmy też leksykon o nowe pojęcia, m.in. znaki na określenie sztuki ziemi czy environment.

W doborze haseł kierowaliśmy się częstotliwością występowania pewnych pojęć używanych w rozmowach o sztuce, w trakcie oprowadzania po wystawach, jak np. body art, artzina, sztuka krytyczna, kompozycja. Uwzględniliśmy też takie, które przewinęły się jako „tło historyczne”, pewien kontekst dla nowych zjawisk (surrealizm, ekspresjonizm itd.).

Postanowiliśmy uzupełnić pojęcia pięcioma cytatami z wypowiedzi artystów, a w przyszłości chcemy również tłumaczyć fragmenty tekstów krytyków czy innych osób, których opinie wywierają znaczący wpływ na współczesną kulturę wizualną. Dlatego tworzymy encyklopedię, a nie słownik. Mamy nadzieję, że projekt przerodzi się w wieloletnie działania, do których będziemy mogli zaprosić inne instytucje kultury. Hasła powstały w oparciu o *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* PWN i Wikipedię.

Nasze działania na rzecz dostępności stopniowo rozszerzamy, starając się uwzględniać potrzeby również innych grup odbiorców. W 2013 roku uczestniczyliśmy w projekcie Fundacji SYNAPSIS *Kultura przyjazna osobom z autyzmem*. Dzięki ścisłej kilkumiesięcznej współpracy z terapeutami z SYNAPSIS, polegającej na szkoleniach pracowników i edukatorów oraz konsultacjach programowych, powstały scenariusze warsztatów dla dzieci i młodzieży z zaburzeniami ze spektrum autyzmu wokół kolekcji Zachęty. Od czasu uczestnictwa w projekcie, dzięki nieustającemu życzliwemu wsparciu merytorycznemu pracowników Fundacji, prowadzimy na wystawach cykliczne warsztaty rodzinne dla rodzin z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu i zapraszamy na nie grupy zorganizowane. W ramach projektu wprowadziliśmy także rozwiązania, które ułatwiają wizytę w Zachęcie tej grupie odbiorców: w przestrzeni galerii wyodrębniliśmy oddalone od zgłętku wystawy miejsca odpoczynku z kanapą (tzw. kąciki wyciszenia), wprowadziliśmy system piktogramów informujących o różnych doświadczeniach sensorycznych, które dla osoby z autyzmem mogą być uciążliwe (np. efekty świetlne, dźwięki o dużym stopniu natężenia itp.), przygotowaliśmy przewodniki wraz z mapą aktualnych wystaw.

Jesteśmy przekonani, że zmiany wprowadzane przez nas z myślą o osobach z różnymi typami niepełnosprawności są korzystne dla wszystkich widzów galerii. Z przewodników mogą korzystać również nauczyciele czy rodzice, którzy chcą przygotować dzieci do pierwszej wizyty w Zachęcie. Dostępna na stronie internetowej i w informacji mapa aktualnych wystaw, podobnie jak umieszczone przy informacji o wystawie piktogramy pozwalają wszystkim zwiedzającym zorientować się w topografii galerii i specyfice poszczególnych wystaw. Udział osób z niepełnosprawnością wzroku i słuchu w warsztatach dla dorosłych i spotkaniach z artystami wzbogaca dyskusję o sztuce i uwrażliwia pozostałych uczestników na różne sposoby jej odbioru. Tym samym, otwierając się na osoby ze szczególnymi potrzebami, otwieramy się na każdego widza. ●●●

Paulina Celińska, Anna Zdzieborska

Open Zachęta is not just a website containing an ever increasing collection of open licence materials allowing the user to broaden their knowledge about the resources of the Zachęta — National Gallery of Art: its collections as well as educational and documentary activities. For the Zachęta team, the idea of openness is a superior criterion in planning events such as exhibitions, lectures, meetings and other educational projects, as well as in annotating art works from the collection. One of the elements of this openness is, of course, the gallery's accessibility for persons with sensory disabilities. Since 2012 we have done our best to allow persons with hearing and sight dysfunctions to visit the Zachęta exhibitions, which is why exhibition announcements are translated into Polish Sign Language (PSL). We organise monthly 'Accessible Art' meetings, with translations into Polish Sign Language and live audio description, with the possibility of touching the works and becoming familiar with them through special tactile aids for blind and visually impaired persons. Last year, we invited persons with sensory disabilities for open meetings and workshops with selected artists: Paweł Jarodzki, Jadwiga Sawicka, Konrad Smoleński, and in 2015, with Dorota Podlaska. In 2013, in cooperation with the Culture without Barriers Foundation, we held four meetings from the *Workshops for Zachęta* series, where persons with sight and hearing dysfunctions were able to get to know selected works from the Zachęta collection, their authors, and their cultural context not only by participating in lectures but also through hands-on creative experience.

Various categories of complementary activities have gradually come into focus that constitute a valuable, as the users assure us, cultural offer for recipient groups that until recently were considered excluded. Their positive feedback makes us happy and gives us a boost to expand our activities and satisfy unanswered needs. The successive



fot. | photo by Paulina E. Rutkowska

## Audiodeskrypcja

### Audio description

Obszerna sala wystawowa. Na tle niebieskiej ściany z owalnymi obrazami ogromna szara konstrukcja z wąskich listew o metalicznym połysku. Zajmuje centralną część zdjęcia i wypełnia właściwie cały kadr. Przypomina gigantycznego pajaca — Pinokia z długim nosem. Kształt postaci jest znacznie uproszczony: nieproporcjonalnie mały, kwadratowy tułów, okrągła głowa z trójkątną czapką, ale z bardzo długimi, powyginanymi kończynami. Budzi skojarzenia z pajakiem. Przed konstrukcją jej miniaturowy model o ponad połowę mniejszy, prezentowany na pierwszym planie na wyciągniętej dłoni. Wykonany z plastikowych cienkich rurek i tektury. Można wywnioskować, że prawdziwa różnica skali konstrukcji i jej modelu jest dużo większa.

An ample exhibition hall. A huge grey oval structure with narrow metallic strips against a blue wall hung with oval pictures. It occupies the central part of the photograph, and actually fills the entire frame. It resembles a giant clown — Pinocchio with a long nose. The shape of the figure is greatly simplified: it is disproportionately small, with a square body and a round head with a triangular hat, but with very long, crooked limbs. It brings to mind a spider. Its miniature, less than half of the original size, is presented in the foreground in front of the structure on an outstretched hand. This smaller model is made of thin plastic tubes and cardboard, and it can be concluded that the true difference in scale between the structure and the model is much bigger.



fot. | photo by Paulina E. Rutkowska

Grupa pięciu osób w ujęciu od pasa w górę, przy czym dwie z nich przy lewej i prawej krawędzi zdjęcia widoczne są tylko w części. Trzy osoby w centrum kompozycji skupione wokół modelu pajaca wykonanego z plastikowych rurek i tektury. Kobieta z lewej strony zdjęcia, zwrócona w prawo, trzyma model na dłoni. Drugą ręką chwyta model od góry, wyraźnie patrzy na swoje dłonie. Ma otwarte usta, co sugeruje, że mówi. Kobieta z prawej strony, w okularach, dotyka modelu obiema rękami. Nie patrzy na swoje dłonie. Nad jej lewym przedramieniem widać czarny uchwyt białej laski. W centralnej części zdjęcia, za modelem pajaca, stoi mężczyzna z długimi blond włosami zebranymi z tyłu. Nosi małe okulary z silnie powiększającymi soczewkami. Patrzy na model.

A group of five people shown from the waist up, two of them displayed only partly at the left and right edges of the photograph. Three people in the center of the composition are grouped around the model of the clown made of plastic tubes and cardboard. The woman on the left side of the photo, facing right, is holding the model in her hand. She is holding the model from the top, clearly looking at her hands. Her mouth is open, which suggests that she is speaking. The bespectacled woman on the right is touching the model with both hands. She is not looking at her hands. The black handle of a white cane can be seen over her left forearm. In the middle of the photograph, behind the model of the clown, there is a man with long blond hair gathered at the back. He is wearing small glasses with strong magnifying lenses. He is looking at the model.

Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna* na wystawie Robert Maciejuk. Honza Zamojski. *Góra i dół*, 15 stycznia 2014: model dotykowy i oryginał pracy Honzy Zamojskiego; oglądanie modelu dotykowego pracy Honzy Zamojskiego

A meeting from the series *Accessible Art* at the exhibition Robert Maciejuk. Honza Zamojski. *Above and Below*, 15 January 2014: tactile model and the original of Honza Zamojski's work; watching the tactile model of Honza Zamojski's work

annotating of art works, begun two years ago, is extremely important. From 2015 we will try for every new acquisition to be accompanied by an audio description in Polish and English, subtitles for the hearing-impaired (for films), and tactile aids or typhlographics (for two-dimensional works). An audio description allows a blind person to imagine the work. Typhlographics represents reality in a tactile manner, retaining scale and proportions. We have preliminarily selected several dozen works from our collection for tactile presentation. We are aware that making hearing- and sight-impaired persons familiar with art will be a gradual process involving mutual learning, identification of needs and possibilities, systematic exchange of opinions and experiences, and collaboration with other cultural institutions.

During the editing of educational materials recapitulating the *Workshops for Zachęta*, the idea was born of drawing up a Polish Sign Language lexicon, or encyclopaedia, of art. The scenarios we had prepared included definitions and relevant quotations from artists' statements or critical texts. However, their sometimes hermetic language and terms lacking equivalents in sign language, which is far more concrete and literal than phonetic Polish, had caused certain communication difficulties. Eventually, we had decided to translate several entries and quotations into Polish Sign Language and create their audio versions, and in 2014 Zachęta, in cooperation with the Deaf Artists Group, had initiated a project aimed at creating an encyclopaedia of art in Polish Sign Language, with the purpose of familiarising hearing-impaired persons with some of the key concepts and notions of contemporary art. Thirty nine entries have been drawn up so far, containing basic information about the given phenomenon, concept, or historical fact, edited so as to be succinct and not too heavy on abstract terminology. The point of departure for the encyclopaedia were the PSL signs collected in the lexicon of the Deaf Artists Group ([www.gag.art.pl](http://www.gag.art.pl)), to which we have added some more signs, e.g. for land art or environment.

In selecting the entries, we have been guided by the frequency of the use of certain concepts — such as body art, art zine, critical art, or composition — in artistic conversations or during guided exhibition tours. We have also added entries serving as an 'historical background', or context, for recent phenomena (e.g. surrealism or expressionism).

These we have accompanied with five quotations from artist statements, and in the future we would also like to translate fragments of texts written by critics or persons whose opinions significantly influence contemporary visual culture. That is why we are creating an encyclopaedia rather than a dictionary. We hope that the project turns into a long-term programme that we could invite other cultural institutions to participate in. The entries are based on the PWN terminological dictionary of the fine arts and Wikipedia.

We have been gradually expanding the scope of our accessibility work, trying to cater to the needs of other recipient groups as well. In 2013, we participated in the SYNAPSIS Foundation's project Culture Friendly to Persons with Autism. In the course of several months' close cooperation with SYNAPSIS therapists, through training sessions for staff members and educators as well as programming consultations, scenarios had been developed of Zachęta collection-centred workshops for children and young people with autism spectrum disorders. Since participating in this project, thanks to the Foundation's continuing intellectual support, we have been running cyclical exhibition workshops for families with children suffering from autism spectrum disorders and for organised groups. As part of this project, we have also implemented solutions that improve Zachęta's accessibility for this group of recipients, such as special quiet spots removed from the hubbub of exhibitions, a system of pictograms informing about sensory experiences that may be uncomfortable for autistic persons (e.g. light effects, intense sounds, etc.), or guidebooks with a map of current exhibitions.

We are confident that the changes we have introduced, aimed at persons with various kinds of disability, are actually favourable for all visitors. The guidebooks can be of help to teachers or parents preparing their kids for their first Zachęta visit. A map of current exhibitions, available on the website and at the information stand, as well as the exhibition-info pictograms, allow all visitors to learn about the gallery's topography and the character of the different exhibitions. The participation of persons with sight and hearing disabilities in workshops and artist meetings makes the discussions about art more interesting, as well as helping the other participants become aware of the various ways in which art can be experienced. Thus, opening ourselves to people with special needs, we open ourselves to each and every viewer. ●●●

Paulina Celińska, Anna Zdzieborska

**Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki**  
Zachęta — National Gallery of Art  
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa  
[zacheta.art.pl](http://zacheta.art.pl)  
wtorek–niedziela, 12–20  
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.  
w czwartki wstęp wolny  
Thursdays admission free

**MPZ — Miejsce Projektów Zachęty**  
Zachęta Project Room  
wtorek–niedziela, 12–20  
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.  
wstęp wolny  
admission free

Zachęta — marzec, kwiecień, maj 2015  
Zachęta — March, April, May 2015

wydawca | publisher:  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Zachęta — National Gallery of Art  
dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska,  
Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pierikos  
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar  
tłumaczenie | translation: Tomasz Jurewicz, Barbara Pomorska, Izabela Suchan,  
Ewa Kanigowska-Gedroyć, Marcin Wawrzyńczak, Anna Jurkiewicz  
opracowanie zdjęć | image editing: Maciej Sikorzak  
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski  
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-14-6

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015  
Teksty i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0. Polska | Texts and graphic design are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license



partnerzy wystawy Anna Jermolaewa.  
Dobre czasy, złe czasy  
partners of the exhibition Anna Jermolaewa.  
Good Times, Bad Times

50 lat  
austriackie forum kultury<sup>waw</sup>



ERSTE Stiftung

partner wystawy Tamy Ben-Tor & Miki Carmi.  
Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks  
partner of the exhibition Tamy Ben-Tor & Miki Carmi.  
Young Emerging Artists Eating and Fucking



współpraca przy wystawie  
Halka/Haiti. 18°48'05" N 72°23'01" W  
exhibition Halka/Haiti. 18°48'05" N  
72°23'01" W in collaboration with

EUROPEI

sponsor wernisaży  
sponsor of the opening receptions

Freixenet

patroni medialni  
media patronage

THE WARSAW  
VOICE

STOLICA  
WARSZAWA

20.06.2015



3 EDYCJA FESTIWALU

HIW

3RD EDITION OF THE FESTIVAL

ART

KONCERTY I PROJEKTY DŹWIĘKOWE  
ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH

ISHS

VISUAL ARTISTS' CONCERTS  
AND SOUND PROJECTS

SOBOTA • SATURDAY

20.06.2015



3 EDYCJA FESTIWALU

HIW

3RD EDITION OF THE FESTIVAL

ART

KONCERTY I PROJEKTY DŹWIĘKOWE  
ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH

ISHS

VISUAL ARTISTS' CONCERTS  
AND SOUND PROJECTS

SOBOTA • SATURDAY

20.06.2015



3 EDYCJA FESTIWALU

HIW

3RD EDITION OF THE FESTIVAL

ART

KONCERTY I PROJEKTY DŹWIĘKOWE  
ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH

ISHS

VISUAL ARTISTS' CONCERTS  
AND SOUND PROJECTS

SOBOTA • SATURDAY

20.06.2015



3 EDYCJA FESTIWALU

HIW

3RD EDITION OF THE FESTIVAL

ART

KONCERTY I PROJEKTY DŹWIĘKOWE  
ARTYSTÓW SZTUK WIZUALNYCH

ISHS

VISUAL ARTISTS' CONCERTS  
AND SOUND PROJECTS

SOBOTA • SATURDAY

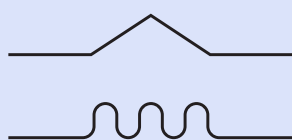
# 1%

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych jest od listopada 2013 Organizacją Pożytku Publicznego. Przekaż nam 1% podatku na cele edukacyjne i cele związane z upowszechnianiem sztuki współczesnej, realizowane we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.

KRS 0000165010

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych przy  
Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki  
pl. Małachowskiego 3  
00-916 Warszawa

tel. +48 22 55 69 674  
info@tzsp.art.pl



TOWARZYSTWO  
ZACHĘTY SZTUK  
PIĘKNYCH