

STYCZEŃ
JANUARY
LUTY
FEBRUARY
2019

ZACHĘTA

Anna Bella Geiger. *Mapy pod niebem Rio de Janeiro* | Anna Bella Geiger. *Maps under the Sky of Rio de Janeiro*

Agata Borowa. *Czy to jest namalowane?* | Agata Borowa. *Is It Painted?*

Rechowicz/Smaga. *Koło* | Rechowicz/Smaga. *Circle*

Hiwa K. *Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe* | Hiwa K. *Highly Unlikely but Not Impossible*

Liliana Porter. *Sytuacje* | Liliana Porter. *Situations*

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński. *Na końcu spojrzenia* | Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński. *At the End of the Gaze*



W ubiegłym roku odwiedziło nas ponad 180 tysięcy osób. To dużo, a nawet bardzo dużo. Cieszy nas każdy nowy widz, ale także ten, który do nas wraca. A zwłaszcza gdy decyduje się być naszym stałym gościem. Kształtujemy program tak, by czasem czymś nowym zaskoczyć, czasem zdziwić, nieraz skłonić do zastanowienia, ale zawsze — by pokazać to, o czym warto wiedzieć (nawet jeśli nie zawsze się to podoba) i o czym warto dyskutować. Nie tylko w świecie sztuki. Z premedytacją decydujemy się także na prezentację zjawisk bardziej niszowych, postaci mniej znanych, jeśli tylko ma to sens w kontekście całego naszego programu. I cieszymy się, gdy trafiają one do nowych odbiorców.

Z doświadczenia wiemy, że każda wystawa ma swoich przeciwników i zwolenników. Może być i typowana jako nadzieja, i przyjęta jako rozczarowanie. Czytamy państwa komentarze, odpowiadamy na maile, prosimy o udział w ankietach. Czytamy je, dyskutujemy w ramach zespołu, zgadzamy się ze sobą i z naszymi krytykami lub nie. Zapraszamy na wystawy i wydarzenia im towarzyszące, gdzie głos oddajemy też publiczności. I zachęcamy do bezpośredniego kontaktu. Każdego.

Rok 2019 w Zachęcie upłynie w dużej mierze pod znakiem teatru. Otwierając przekrojową wystawę malarstwa *Co po Cybisie?* (2018) cykl jesiennych „salonów”, w tym roku zaprezentujemy historyczną wystawę polskiej scenografii w kuratorskim ujęciu Roberta Rumasa, zorganizowaną we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Będzie to autorska propozycja spojrzenia na ten rozległy temat pod kątem społecznym i politycznym. Mamy nadzieję, że towarzyszyć jej będą projekty organizowane przez zaprzyjaźnione instytucje, które chcą się włączyć ze swoimi prezentacjami dotyczącymi polskiej scenografii i scenografów (jak Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach i inne). Wcześniej, wiosną, na wystawie o roboczym jeszcze (wskazującym na temat) tytule *Teatr lalek* Joanna Kordjak pokaże nam z kolei ten fragment z historii sztuki i dziejów teatru, w którym artyści sztuk wizualnych (jak Jan Berdyszak, Ali Bunsch, Zofia Gutkowska-Nowosielska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski i wielu innych) współpracowali z ludźmi sceny, projektując i tworząc scenografię i postaci lalek ożywiane później przez innych artystów — aktorów lalkarzy. Reżyserzy i reżyserki różnych generacji będą często u nas gośćmi. Ten rok zaczynamy zresztą przedstawieniem *Bunt Głuchych* Bogny Burskiej kończącym jej wystawę w Małym Salonie. Cieszymy się, że spektakl ten — produkowany przez Zachętę — będą mogli zobaczyć w ciągu roku widzowie w Szczecinie i być może w innych miastach.

Będziemy pokazywać twórczość artystów uznanych i wybitnych, jak zmarły przed czterema laty klasyk polskiej animacji Kazimierz Urbański czy fotoreporterzy z kręgu miesięcznika „Polska”, artystów średniego pokolenia (m.in. malarstwo Radka Szlaga), lecz także młodych (kolejna edycja konkursu *Spojrzenia* realizowana we współpracy z Deutsche Bank Polska) i debiutujących (m.in. w Miejscu Projektów Zachęty). Ponownie zaprosimy gości na plac Małachowskiego, który po ponad stu latach przestał być parkingiem, a stał się przestrzenią działań artystycznych, na taras Miejsca Projektów Zachęty przy ulicy Gałczyńskiego 3, do Wrocławia i do Wenecji.

A sezon 2019 inaugurujemy wystawami artystów i artystek z różnych pokoleń i różnych kręgów, wspólnie tworzących nowy kanon historii sztuki — pod względem geografii, chronologii, postaw, mediów czy odniesień. Jednak powstający jak każda kultura i każde dzieło na tym, co już było wcześniej, zdarzyło się, a teraz być może wymaga napisania na nowo.

Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe to wystawa Hiwy K — artysty kurdyjskiego, uchodzący z Iraku mieszkającego w Berlinie — przygotowywana we współpracy z Anetą Szyłak, kuratorką od lat towarzyszącą jego twórczości. W języku kurdyjskim *hiwa* oznacza nadzieja. Sztuka stająca się życiem i życie stające się sztuką to rama wspólnego projektu Hanny Rechowicz i Jana Smagi, dla którego punktem wyjścia była dokumentacja niezwykłego domu-pracowni przy ulicy Lekarskiej w Warszawie. Liliana Porter, zaproszona przez Magdę Kardasz, to kolejna radykalna artystka pochodząca z Ameryki Południowej, od lat sześćdziesiątych mieszkająca w Nowym Jorku. Dzięki konsekwentnie prowadzonemu procesowi przebudowywania kanonów i dowartościowywania rzeczy niestusznie niedocenianych (czy po prostu przeoczonych) zdobywa należną sobie pozycję również poza Nowym Jorkiem czy rodzinną Argentyną. Liliana Porter, Hanna Rechowicz, Anna Bella Geiger to nie jedyne kobiety artystki starszych generacji, które pojawiają się w naszym tegorocznym programie. Spędźcie ten rok (także) z nami.

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Last year, more than 180 thousand people visited us. That's a large number — we might even say huge. We are happy to see every new visitor, but also everyone who returns to us. Especially when they decide to become a regular guest. We shape the programme in such a way as to sometimes surprise with something new, sometimes astonish, sometimes make you think, but always to show what is worth knowing (even if you don't always like it) and what is worth discussing, not just in the world of art. We deliberately decide to present more niche phenomena, lesser known figures, as long as it makes sense in the context of our entire programme. And we are happy when they reach new audiences.

We know from experience that each exhibition has its opponents and supporters. It can be typified as hope and received as a disappointment. We read your comments, respond to emails, ask you to participate in surveys. We read them, discuss them within the team, agree with each other and with our critics — or not. We invite you to exhibitions and accompanying events, where we also give the audience a voice. We also encourage you to contact us directly. Each and every one of you.

2019 in Zachęta will be marked to a large extent by theatre. Having started the autumn 'salon' series with *Beyond Cybis* (2018), a cross-sectional exhibition of painting this year we will present a historical exhibition of Polish stage design presented by curator Robert Ruma, organised in cooperation with the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw. It will be an original suggestion to examine this vast topic from a social and political point of view. We hope that it will be accompanied by projects organised by partner institutions that want to join in with their presentations on Polish set design and set designers (such as the Academy of Fine Arts in Warsaw, the Set Design Centre of the Silesian Museum in Katowice, and others). Earlier, in spring, at an exhibition with the still working title (indicating the subject) *Puppet Theatre* Joanna Kordjak will show us this fragment of the history of art and the history of theatre, in which visual artists (Jan Berdyszak, Ali Bunsch, Zofia Gutkowska-Nowosielska, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski and many others) collaborated with people on the stage, designing and creating the stage design projects and puppet figures later brought to life by other artists — puppeteers. Directors of different generations will often be our guests. This year begins with the performance of Bogna Burska's *Rebellion of the Deaf*, which concludes her exhibition in the Small Salon. We are glad that audiences in Szczecin, and perhaps in other cities, will be able to see this spectacle — produced by Zachęta — throughout the year.

We will show the works of renowned and outstanding artists, such as Kazimierz Urbański, a classic of Polish animation, who died four years ago, or photojournalists from the *Polska* monthly, middle generation artists (such as paintings by Radek Szlaga), but also young artists (the next edition of the *Views* competition held in cooperation with Deutsche Bank Polska) and newcomers (for example, at the Zachęta Project Room). Once again, we will invite guests to Małachowskiego Square, which after over a century ceased to be a car park and became a space for artistic activities, to the terrace of the Zachęta Project Room at 3 Gałczyńskiego Street, to Wrocław and to Venice.

We will inaugurate the 2019 season with exhibitions of artists from different generations and circles, together creating a new canon of art history — in terms of geography, chronology, attitudes, media and references, but, like every culture and every work emerging from what came before, it happened, and now it may need to be rewritten.

Highly Unlikely but Not Impossible is an exhibition of works by Hiwa K — a Kurdish artist, a refugee from Iraq living in Berlin — prepared in cooperation with Aneta Szyłak, a curator who has accompanied his work for years. In Kurdish, the word 'hiwa' means 'hope'. Art imitating life and life imitating art is the frame of a joint project by Hanna Rechowicz and Jan Smaga, for which the starting point was the documentation of an unusual house/studio on Lekarska Street in Warsaw. Liliana Porter, invited by Magda Kardasz, is another radical artist from South America, who has lived in New York since the 1960s. Thanks to the consistently conducted process of rebuilding canons and valuing things underestimated (or simply overlooked), she also gains the position she deserves outside of New York or her native Argentina. Liliana Porter, Hanna Rechowicz and Anna Bella Geiger are not the only women artists of the older generations who will appear in this year's programme. Spend this year with us (too).

Hanna Wróblewska
director of Zachęta — National Gallery of Art

IV edycja konkursu stypendialnego ±∞Zachęta rozstrzygnięta Fourth Edition of the Scholarship Competition ±∞Zachęta Has Concluded

Już po raz czwarty Fundacja Gessel dla Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki przyznała nagrody w programie stypendialnym dla młodych naukowców. Stypendium dla doktorantów w wysokości 20 tysięcy złotych otrzymała Weronika Kobylińska-Bunsch na dokończenie rozprawy *Polska fotografia awangardowa. Analiza zjawiska i jego dziejów w historii sztuki*. W kategorii magisterskiej komisja konkursowa postanowiła przyznać dwa równorzędne wyróżnienia po 2500 złotych. Laureatkami zostały Inez Szwedowska za pracę *Strategie i reprezentacje cross-dressingowe w sztuce współczesnej* oraz Maria Roszyk za pracę *Instytut Sztuki Współczesnej w Sofii. Instytucja między lokalnością a globalnością*. ●●●

For the fourth time now, the Gessel Foundation for Zachęta — National Gallery of Art has awarded prizes in the scholarship programme for young scientists. The scholarship for doctoral students in the amount of PLN 20,000 went to Weronika Kobylińska-Bunsch for the completion of the dissertation *Polish Avant-garde Photography. Analysis of the Phenomenon and Its History in Art History*. In the master's thesis category, the jury decided to award two equal distinctions of PLN 2,500 each. The winners were Inez Szwedowska for her work *Strategies and Cross-dressing Representations in Contemporary Art* and Maria Roszyk for her work *The Institute of Contemporary Art in Sofia. An Institution between Locality and Globality*. ●●●

Nagroda im. Marii Anto i Elsy von Freytag-Loringhoven The Maria Anto and Elsa von Freytag-Loringhoven Art Award

Piętnastego grudnia 2018 roku odbyło się w Zachęcie uroczyste wręczenie Nagrody Artystycznej im. Marii Anto i Elsy von Freytag-Loringhoven. Nagrodę powołała Fundacja Miejsce Sztuki, a jej celem jest wyróżnienie wybitnych i obiecujących kobiecych osobowości sztuki polskiej i zagranicznej. Laureatkami pierwszej edycji zostały: Katarzyna Górna (nagroda za wybitny dorobek i postawę artystyczną dla artystki polskiej), Adelina Cimochołowicz (nagroda za odwagę, przełamywanie i przekraczanie granic dla młodej polskiej artystki) oraz Carolee Schneemann (nagroda honorowa za wybitny dorobek i postawę artystyczną dla artystki zagranicznej). ●●●

On 15 December 2018, Zachęta hosted the official presentation of the Maria Anto and Elsa von Freytag-Loringhoven Art Award. The award was established by the Miejsce Sztuki Foundation and its aim is to honour outstanding and promising women in Polish and foreign

art. The winners of the first edition were: Katarzyna Górna (award for outstanding achievements and artistic attitude for a Polish artist), Adelina Cimochołowicz (award for courage, breaking and crossing boundaries for a young Polish artist) and Carolee Schneemann (award of honour for outstanding achievements and artistic attitude for a foreign artist). ●●●

Kolekcja Zachęty we Wrocławiu The Zachęta Collection in Wrocław

Trwają przygotowania do prezentacji wybranych prac z kolekcji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki oraz Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. Wystawę będzie można oglądać w przestrzeniach NFM od końca lutego 2019 roku. ●●●

Preparations are under way for the presentation of selected works from the collection of Zachęta — National Gallery of Art and the Centre of Polish Sculpture in Orońsko at the National Forum of Music in Wrocław. The exhibition will open at the NFM at the end of February 2019. ●●●

Wernisaże wystaw The openings of the exhibitions

ZACHĘTA

Rechowicz/Smaga. Koło | Rechowicz/Smaga Circle

18 stycznia (piątek), godz. 19
18 January (Friday), 7 p.m.

Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe | Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible

18 stycznia (piątek), godz. 19
18 January (Friday), 7 p.m.

Liliana Porter. Sytuacje | Liliana Porter. Situations
8 lutego (piątek), godz. 19
8 February (Friday), 7 p.m.

MIJSCA
PROJEKTÓW
ZACHĘTY

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński. Na końcu spojrzenia | Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński At the End of the Gaze

15 lutego (piątek), godz. 19
15 February (Friday), 7 p.m.

Wystawa Teresy Murak w Muzeum Śląskim An exhibition of works by Teresa Murak at the Silesian Museum

Od 9 lutego 2019 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach można oglądać wystawę Teresy Murak *Jestem*. Jej kuratorem jest Andrzej Holeczko-Khiel, zaś centralny punkt ekspozycji stanowi monumentalny rzeźba z węgla, która prezentowana była w Zachęcie w roku 2016. ●●●

Starting on 9 February 2019 at the Silesian Museum in Katowice, visitors will be able to see Teresa Murak's exhibition *I Am*, curated by Andrzej Holeczko-Khiel. The central point of the presentation is the monumental coal sculpture, which was presented at Zachęta in 2016. ●●●

Idzie nowe A Change Is Coming

W drugiej połowie 2018 rozpoczęliśmy modernizację sali multimedialnej Zachęty. Już wiosną zapraszamy wszystkich na pokazy filmowe i wydarzenia do całkiem nowej, zdecydowanie bardziej kinowej sali. W tym roku zmieniamy również sposób informowania o naszych aktywnościach edukacyjnych — miesięczny kalendarz wydarzeń jest dostępny bezpłatnie w punkcie informacji w holu głównym. Niezmiennie zaś wszystko o naszych wystawach, działalności i wydarzeniach znajdziecie na zacheta.art.pl. ●●●

In the second half of 2018, we began the modernisation of the Zachęta multimedia room. This spring, we invite everyone to join us for film screenings and events in the completely new, much more cinema-like room. This year, we are also changing the way we keep you informed about our educational activities — the monthly events calendar is available free of charge at the information point in the main hall. Conversely, you can find everything about our exhibitions, activities and events at zacheta.art.pl. ●●●



Inauguracja wystawy *Plac Małachowskiego 3*

Inauguration of the *Plac Małachowskiego 3* exhibition



La...
L...





„Bardzo różnie i bardzo dobrze”. Grafiki z kolekcji Zachęta,
9.11.2018–20.01.2019, Zachęta

‘Very Diverse and Very Exquisite’. Graphics from the Collection
of Zachęta, 9.11.2018–20.01.2019, Zachęta

8.12.18–24.02.19

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

Anna Bella Geiger. Mapy pod niebem Rio de Janeiro

Anna Bella Geiger. Maps under the Sky of Rio de Janeiro

kurator | curator: Marek Bartelik

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

projekt ekspozycji | exhibition design: Jarosław Kozakiewicz



na sąsiedniej stronie:
Anna Bella Geiger, 7.12.2018

opposite:
Anna Bella Geiger, 7.12.2018



foto: | photos: Weronika Wysocka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Z Anną Bellą Geiger rozmawia Magdalena Komornicka

Anna Bella Geiger in conversation with Magdalena Komornicka

Magdalena Komornicka: Cała historia rozpoczyna się w Rio de Janeiro w latach dwudziestych XX wieku.

Anna Bella Geiger: Jeszcze nie było mnie wtedy na świecie.

Tak, właśnie. Pani rodzice przenieśli się z Ostrowca Świętokrzyskiego do Rio w 1922 roku. Pani urodziła się w 1933 roku i spędziła całe dzieciństwo w Rio.

Całe dzieciństwo i młodość, zanim przeprowadziłam się do Nowego Jorku.

Wyjechała pani do Nowego Jorku po raz pierwszy już z mężem?

Nie, spotkałam męża na ulicy później, po powrocie z Nowego Jorku do Rio.

Na ulicy?

Nie leżał tam przecież, po prostu przechodził obok. [śmiech]

Muszę usłyszeć tę historię! Dojdziemy do niej. Więc wyjechała pani do Nowego Jorku na studia?

Tak, pod koniec 1953 roku. Musiałam obiecać mojej rodzinie, że pojadę do Kanady,

ponieważ mieszkał tam mój wujek. Byłam wówczas bardzo młoda, miałam zaledwie 19 lat, ale już wtedy byłam znaną artystką w Brazylii.

Zaczęła pani tak wcześnie! Jak to możliwe?

To był zbieg okoliczności. W Rio istniała Polonia, ludzie pomagali sobie nawzajem, tym sposobem moja rodzina pomagała innej polskiej rodzinie w przeprowadzce do Rio, a dokładniej, byli to niemieccy uchodźcy polskiego pochodzenia. Moja pierwsza nauczycielka sztuki pochodziła właśnie z tej rodziny. Inspirował ją ekspresjonizm figuratywny, miała wyłącznie książki o niemieckiej sztuce. Pamiętam jej publikacje o niemieckim ekspresjonizmie, o Bauhausie... Miałam 14 lat, kiedy ją poznałam! Brazylia, Argentyna i wiele innych krajów Ameryki Łacińskiej znalazły się pod wpływem niemieckiego ekspresjonizmu figuratywnego, ponieważ niósł on ze sobą pewną krytykę polityczną. Byłam bardzo młoda i traktowałam to wszystko niesłychanie poważnie. Nie rozmawiałam o tym z rodzicami, którzy nie chcieli, żebym studiowała sztukę. Moja nauczycielka nazywała się Fayga Krakowski (później Fayga Ostrower). Mieszkała niedaleko jednej z faweli i tam też odbywały się nasze lekcje,



foto: Weronika Wysocka, archiwum Zachęty / Zachęta archive

podczas których rysowaliśmy kobiety i dzieci. Nie modeli w studio, tylko prawdziwych ludzi, to było dla niej niezwykle ważne. W pewnym momencie jej prace zaczęły sprawiać wrażenie bardzo dziwnych, przestały być figuratywne, zaczęła interesować się w większym stopniu kształtami i formami. Twórczość Faygi stawała się coraz mocniej abstrakcyjna. Na początku lat pięćdziesiątych zaczęła tworzyć swoje pierwsze prawdziwe abstrakcyjne prace. Później dowiedziałam się, że nowojorscy artyści przeszli ten sam proces, każdy z osobna, ale wówczas nie mieliśmy o tym pojęcia! W Brazylii Fayga była pierwszą osobą w historii, która zdecydowała się pójść w tym kierunku. W 1957 roku ta decyzja przyniosła jej nagrodę Grande Prêmio Nacional de Gravura na Biennale w São Paulo, a w 1958 roku zdobyła Grand Prix na Biennale Sztuki w Wenecji.

Fayga zajmowała się sztuką abstrakcyjną, a pani? Zaczęła pani studia.

Tak, na Wydziale Narodowym Universidade Federal do Rio de Janeiro, gdzie studiowałam języki anglo-germańskie, nie tylko literaturę.

I zrobiła to pani ze względu na rodziców?

To nie było takie proste. Nie mogę powiedzieć, że moi rodzice nie pozwolili mi studiować sztuki, jednak w rzeczywistości do tego się to sprowadzało: chodziłam na zajęcia organizowane przez Faygę, nie wspominając im o tym choćby jednym słowem. Na studia poszłam, bo chciałam. W ówczesnym klimacie politycznym Akademia Sztuk Pięknych nie wchodziła w rachubę. Mogłam studiować i tworzyć swoje prace. Wspólnie z innymi uczniami uczestniczącymi w zajęciach u Faygi (i trzeba pamiętać, że wśród nich były Lygia Clark i Lygia Pape!) oraz z samą Faygą wzięliśmy udział w pierwszej wystawie sztuki abstrakcyjnej w Brazylii. Trudno nam było w to uwierzyć, że zaprezentowano tam nasze prace. A potem wyjechałam do Nowego Jorku, bo nie mogłam już znieść uniwersytetu. Moja decyzja o opuszczeniu Rio wywołała skandal w domu. Zawsze tak było — moja siostra była inna,

bardzo grzeczna i doskonale wychowana, można powiedzieć, że bardzo polska.

Ojej, dlaczego nazywa pani grzeczność i dobre zachowanie typowo polskim? [Śmiech]

[Śmiech] Moja siostra była pianistką, zawsze była bardzo posłuszna rodzicom — uznawałam po prostu, że to skutek polskiego wychowania. W każdym razie wściekła się na mnie, że zdecydowałam się rzucić studia i wyjechać do Nowego Jorku. Obiecałam moim rodzicom, że będę spędzać w Kanadzie prawie cały czas, a Nowy Jork miał być tylko na chwilę, dlatego pojechałam do Toronto. To już wtedy było piękne miasto. Mój wujek był w porządku, jego zakład produkujący twaróg dobrze prosperował, jednak Kanada nie miała mi niczego do zaoferowania. Stwierdziłam w pewnym momencie, że nie mogę tam dłużej żyć, dlatego wsiadłam do pociągu i zniknęłam. Pojechałam do Nowego Jorku, gdzie spotkałam kobietę, która była nauczycielką Faygi — Hannę Levy Deinhart. Zostałam jej asystentką, a ona z kolei zaprosiła mnie do New School for Social Research (jedną z wykładowczyń była tam Hannah Arendt), gdzie podczas zajęć analizowała moje prace. Rysowałam wtedy tylko dlatego, że nie miałam pieniędzy na studia. Coraz bardziej zagłębiałam się w sztukę abstrakcyjną. Po jakimś czasie wróciłam do Rio, gdzie niemal natychmiast wyszłam za mąż, potem urodziłam czworo dzieci w ciągu dwóch lat... bliźniaki! Wróciłam do kraju w 1955 roku, a za mąż wyszłam rok później. Jak wspominałam wcześniej, poznałam męża na ulicy. Moja mama bardzo się martwiła, czy kiedykolwiek wyjdę za mąż, ponieważ odmawiałam brania udziału w jakichkolwiek wydarzeniach w społeczności żydowskiej. Obawiała się, że nie będę w stanie nikogo poznać. Przyjechałam z Nowego Jorku, byłam już nowojorczyką...

Wyrafinowana dziewczyna.

Pałałam papierosy, ubierałam się na czarno. Wie pani, dlaczego ludzie w Nowym Jorku ubierali się na czarno? Przez francuskich egzystencjalistów!

Racja! Zatem przyjechała pani do Rio jako wyrafinowana nowojorczykanka...

I wróciłam na studia. Byłam już niezależną artystką, brałam udział w Biennale w São Paulo... Chce pani usłyszeć, jak poznałam mojego męża?

Oczywiście!

Opowiadałam tę historię różnym ludziom, ale nigdy moim dzieciom. Codziennie pokonywałam tę samą trasę na uniwersytet. Pewnego dnia zobaczyłam Pedra. Zwróciłam na niego uwagę, z tymi jego niebieskimi oczami, był zupełnie inny niż faceci, którzy mi się podobali. Następnego dnia znów tam był. I następnego. W końcu poprosił mnie o numer telefonu. Powiedział, że zadzwoni do mnie w niedzielę — pamiętam to bardzo dobrze, bo w tamtym dniu miałam iść z przyjaciółmi do kina i nie wiedziałam, czy wychodzić z nimi, czy raczej zostać w domu i czekać na jego telefon.

No i jak to się skończyło?

Zostałam w domu — i zadzwonił.

Co było dalej?

Pobraliśmy się, mieliśmy czworo dzieci, na jakiś czas zrezygnowałam z uprawiania sztuki. W latach sześćdziesiątych w Museu de Arte Moderna w Rio zaczęłam ćwiczyć akwafortę. Zdarzył mi się kolejny zbieg okoliczności — czasem to jest naprawdę niesamowite — w 1959 roku została otwarta pracownia akwaforty w tym muzeum. Od 1960 do 1965 roku spędzałam tam każdą wolną chwilę. Opanowałam technikę akwaforty. Wzięłam udział w wielu edycjach Biennale w São Paulo — w 1961, 1963, 1965, 1967 roku. Z tego powodu zaczęłam wówczas wysyłać swoje prace abstrakcyjne na wystawy na całym świecie. Nie wiedziałam zbyt wiele o sztuce innych krajów. Brazylijczycy rzadko podróżują — to bardzo drogie, a 22 lata dyktatury wcale nie ułatwiały sytuacji. W 1969 roku Pedro otrzymał zaproszenie na stanowisko profesora Uniwersytetu Nowojorskiego. Miałam nadzieję, że będziemy w stanie zamieszkać w Nowym Jorku, jednak z czwórką dzieci okazało się to niemożliwe, zatem wróciłam...



fot. | photo: Weronika Wysocka, archiwum Zachęty / Zachęta archive

Pani wróciła, a Pedro został w Nowym Jorku?

Tak. Aby móc spędzać czas z dziećmi, a jednocześnie żeby się utrzymać, projektowałam okładki książek i tworzyłam ilustracje. To była wspaniała praca, dobrze mi się powodziło! Mogłam posłać dzieci do szkół.

To był już czas, kiedy pani prace stawały się bardziej konceptualne?

Zmiany w moich pracach dało się zauważyć już od późnych lat sześćdziesiątych. W 1965 roku zaczęłam uczyć w Brazylii. Po powrocie z Nowego Jorku wróciłam do muzeum, aby nauczać. Pamiętam moment, kiedy w jakiś sposób zaczęłam walczyć sama z sobą. Nie mówię, że to był zwrot konceptualny, ale początek lat siedemdziesiątych był dla mnie bardzo ważny — zostałam wówczas nauczycielką w Museu de Arte Moderna w Rio na eksperymentalnym stanowisku. Nikt mnie nie pytał, czego będę uczyć! Pracowałam ze swoimi studentami, ale pracowałam też nad sobą.

Czytałam Junga, interesowałam się alchemią... Miałam przeczucie, że prace Duchampa również opierały się na alchemii, co przyznał sam jakiś czas później. Metodą fotomontażu zrobiłam sobie zdjęcie z Marcellem Duchampem, jako jego panna młoda... Była to jednocześnie praca konceptualna, a zarazem niekonceptualna. W 1969 roku ludzie wylądowali na księżycu. Poszłam wtedy do konsulatu i poprosiłam o zdjęcia z księżycyca. W tym konkretnym momencie politycznym myślałam, że może powinnam wykorzystać obraz krateru na księżycu, by powiedzieć coś o Brazylii. Jestem na księżycu i moje cierpienia nie są twoimi, więc mogę mówić...

Rollinhos / Małe zwoje, 1999, ołów i pergamin

na sąsiedniej stronie:
Widok wystawy

Rollinhos / Little Scrolls, 1999, lead and parchment

opposite:
Exhibition view

Nadeszły lata siedemdziesiąte. Możemy teraz porozmawiać o pracach z wystawy. Większość dzieł, które możemy tu zobaczyć, pochodzi z lat siedemdziesiątych i następnej dekady.

Zgadza się. W tym czasie zajmowałam się głównie mapami. Zaczęłam umieszczać działania w konkretnych miejscach. Moje prace prezentowane na wystawie stanowią ideologiczne rozwinięcie mapy myśli. Niektórzy uważają, że to wszystko dlatego, że wyszłam za geografa [śmiech].

Kształty stają się mapami. Kiedy byłam mała, ojciec wycinał dla mojej mamy ze starych puszek foremki, za pomocą których robiła polskie ciasteczka. Zaczęłam również wycinać kształty. Podoba mi się fakt, że rozpoznajemy kształty, ale mało kto jest w stanie rozpoznać terytoria. Wszystko to są konceptualne kwestie sztuki, nie tylko formy i kształty. Podsumowując... Tak, potrafię podsumowywać i wyciągać wnioski [śmiech]. Doszłam do wniosku, że ludzie mogą uważać, że tylko idea jest dla mnie ważna, że sama praca nie ma znaczenia. Oczywiście, że ma znaczenie, mówimy o sztuce wizualnej! Wciąż mówię o sztuce wizualnej, nie tworzę traktatów teoretycznych. Ale zawsze najważniejszy jest kontekst. Przede wszystkim! ●●●

Anna Bella Geiger (ur. 1933) — brazylijska artystka multidyscyplinarna o polsko-żydowskich korzeniach, profesorka w Escola des Artes Visuais w Parque Lage w Rio de Janeiro. Jej sztuka jest mocno osadzona w tradycji XX-wiecznej awangardy brazylijskiej z pogranicza sztuki konkretnej i neokonkretnej. W swojej wieloletniej praktyce twórczej posługuje się różnymi mediami, tworząc obiekty, obrazy, rysunki, fotografie, wideo oparte na performansie. Porusza kwestie tożsamości, wolności, rasizmu, geografii i historii, łącząc figurację, abstrakcję i konceptualizm. Reprezentowała Brazylię na 39 Biennale Sztuki w Wenecji w 1980 roku. Jej prace znajdują się w wielu kolekcjach na całym świecie, w tym m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía w Madrycie, Museum of Contemporary Art w Chicago oraz najważniejszych muzeach w Brazylii. Mieszka i pracuje w Rio de Janeiro.

Magdalena Komornicka: The whole story starts in the 1920s in Rio de Janeiro.

Anna Bella Geiger: I was not born yet then.

That's right. Your parents moved to Rio from Ostrowiec Świętokrzyski in 1922. You were born in 1933. And you spent your whole childhood in Rio.

My whole childhood and also my adolescence, which is when I moved by myself to New York.

Your first trip to New York was already with your husband?

No, I met my husband later, on the street, after I came back from New York.

On the street, really?

Not lying down but passing by. [laughing]

Oh, I need to hear this story! We will get there! So, you went to New York to study?

I went there at the end of 1953. I had to promise my family that I was going to Canada, because my uncle lived in Canada. I was very young, 19 years old, but I was already a well-known artist in Brazil.

You started so early! How did it happen?

I started really early because of a coincidence. There was a Polish community in Rio, people helped each other. My family was helping another Polish family to move to Rio. They were German refugees with Polish roots, and my first art teacher was from this family. She was totally influenced by figurative Expressionism, and the only books she had were about German art. I remember books about German Expressionism, about Bauhaus... I was 14 when I met her! Brazil, Argentina and many other countries in Latin America were influenced by German figurative Expressionism, because it had a political meaning. I was very young, and I was taking it all very seriously. I didn't talk to my parents about it. They didn't want me to study art. This teacher of mine, her name was Fayga Krakowski (later Fayga Ostrower). She lived very near one of the favelas and we had les-

sons in the favela — drawing women and children. Not models inside the studio, we were drawing real people. That was very important to her. At a certain point, her works started to be something very strange to me, they were no longer figurative and she was more interested in shapes and forms. Her work was transforming into abstraction. Fayga started to make her first real abstract works in early 1950s. Later I learned that in New York, artists went through the same kind of process, each one individually. But we didn't know that then! In Brazil, she was the first one heading in that direction. Truly and historically. In 1957, she won the Grande Prêmio Nacional de Gravura at São Paulo Biennial, and in 1958, she won the Grand Prix at the Venice Biennale.

Fayga was getting into abstraction, and you? You started university.

Yes, I started the National Faculty of the Federal University of Rio de Janeiro. Anglo-Germanic languages. Not just literature.

And you did it because of your parents?

Oh, it wasn't that simple. I can't say that my parents didn't let me study art. But it was almost that, I took Fayga's classes without telling them. But I went into university because I wanted to. The Art Academy was not an option then, politically . . . I was able to attend my university courses and create my art. Along with the other students from Fayga's classes (and you have to remember that Lygia Clark and Lygia Pape were there too!) and Fayga herself, I took part in first exhibition of abstract art in Brazil. We were at this first exhibition, imagine! And then I went to New York, because I couldn't stand university anymore. My decision of leaving Rio was a scandal at home. I was always like that — my sister was different, my sister was very well behaved — very Polish.

Oh dear, why you call being 'well behaved' Polish? [laughing]

[Laughing] She was a piano player, she obeyed my parents — I thought this was a Polish upbringing. Anyway, she was very mad at me that I decided to quit university and go to New York. I promised my parents that I would be in Canada almost all the time, and only partly in New York. So I arrived in Toronto. It was a beautiful city already. My uncle was fine, his business was doing well, he was producing cottage cheese! But there was nothing to do for me in Canada. And I said, I cannot live here! I took a train and I disappeared. I went to New York and I found woman who was Fayga's teacher — Hanna Levy Deinhard. I was her assistant. She invited me to the New School for Social Research (Hannah Arendt was also a teacher there) and she was analysed my work during her classes. I was only drawing then because I didn't have a studio. I was getting more and more into abstraction. Then I came back to Rio and got married immediately, then I had four children in two years . . . twins! I came back in 1955, I got married in 1956. As I said, I met my husband on the street. My mother was very worried how I would ever get married, because I refused to attend any events in Jewish community. She was worried that I wouldn't be able to meet anyone. I came from New York, I was a New Yorker already. . .

A sophisticated girl.

I was smoking, wearing black all the time. You know why people in New York were wearing black? Because of French existentialists!

Right! So, you came back to Rio as a sophisticated New Yorker . . .

. . . I went back to university. I was already independent as an artist, I was taking part in the São Paulo Biennial . . . Do you want to know the story how I met my husband?

Of course!

I have told this story to the other people, but never to my kids. Every day, I would go the same way to get to the university and one day, I saw Pedro. I noticed him, with his blue eyes, completely different from guys I used to like. The next day, he was there again. And again the day after that. Finally, he asked me for my telephone number. He said that he would call me on Sunday — I remember very well, because it was the day when I wanted to go with my friends to the cinema and I didn't know what to do, should I stay at home and wait for his call?

And did you?

I stayed, and he called.

And what happened next?

We got married, we had four kids and I stopped doing art for a while . . . In the 1960s, I went to the de Museum of Modern Art in Rio to practice etching. Another coincidence again — sometimes they are really incredible — in 1959, they opened the atelier of etching at the museum. From 1960 to 1965, I spend every possible moment there. I mastered etching. I took part in many editions of the São Paulo Biennial, in 1961, 1963, 1965, 1967. And because of that, I started to send my works to exhibitions around the world. My abstract work. I didn't know much about art from other countries. Brazilians don't travel — it's very expensive and there were 22 years of dictatorship so everything was very complicated. In 1969, Pedro was invited to teach at New York University. I thought we would settle in New York. But it was impossible to settle there with four children, so I went back . . .

You went back, and Pedro stayed in New York?

Yes. To be with my children, and to work I was doing book covers, illustrations. It was a great job, I was doing well! I was able to afford to put my kids in schools.

Was this already the time when your works were becoming more conceptual?

You can see that from the late 1960s on, my body of work was changing. I was also teaching in Brazil, starting in 1965. When I came back from New York, I got back to the museum to teach. I remember the moment when I started to fight against myself in some way. I'm not saying this was a conceptual turn . . . but the beginning of the 1970s was very important for me — to be a teacher at the Museum of Modern Art in Rio in an experimental position. Nobody asked me what I am going to teach! I was pushing my students, but I was pushing also myself.

I was reading Jung then, I was interested in alchemy . . . I had the intuition that Duchamp's works were

based on alchemy too. He made that claim sometime later. Using the photocopy technique, I made picture of myself with Marcel Duchamp as his bride . . . This was conceptual and not conceptual at the same time. In 1969 humanity landed on the moon. I went to the consulate and asked for pictures of the moon. In that specific political moment, I was thinking, what if I used an image of the crater of the moon and said something about Brazil? I am in the moon and my sufferings are not yours, so I can speak . . .

And here come the 1970s. Now we can talk about the works from the exhibitions. Most of the works we can see here are from the 1970s and 1980s.

Yes. In this period, I was doing mainly maps. I started to set the action in a specific place. My works that you see here, presented in the exhibition, developed thought maps ideologically. People are saying that it is all because I married geographer [laughing].

Shapes become maps. When I was little, my father would cut shapes from old cans for my mother to make cookies. Polish cookies. I started to cut shapes out, too. I like the idea that you recognise the shape, but you almost don't recognise the territory. All these are conceptual questions of art not only forms and shapes. So, now I will come to a conclusion. Yes, I can come to a conclusion [laughing]. I came to the conclusion that people might think that only the idea is important to me, that the work itself doesn't matter. Of course it matters, we are talking about visual arts! I still talk about visual arts, I am not making theoretical treatises. But what I always most important is the context. The context above all! ●●●

Anna Bella Geiger (b. 1933) — a Brazilian multidisciplinary artist of Polish-Jewish origin, professor at the Escola des Artes Visuais in Parque Lage in Rio de Janeiro. Her art is firmly rooted in the tradition of the 20th-century Brazilian avant-garde on the verge of concrete and neo-concrete art. In her years-long creative practice, she uses various media to create objects, paintings, drawings, photographs and videos based on performance. She addresses the issues of identity, freedom, racism, geography and history, combining figuration, abstraction and conceptualism. She represented Brazil at the 39th Venice Biennale of Art in 1980. Her works can be found in many collections around the world, including the Museum of Modern Art in New York, Centre Georges Pompidou in Paris, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Museum of Contemporary Art in Chicago, and major museums in Brazil. She lives and works in Rio de Janeiro.

na sąsiedniej stronie:

Variáveis / Zmienne, 1978/2009, sitodruk, czerwone i czarne nici, płótno; *O pão nosso de cada dia / Nasz chleb powszedni*, 1977, papierowa torebka i fotografie (fot. Janeiro Garcia)

Orbis Descriptio com Brasil e Polônia / Orbis Descriptio z Brazylią i Polską, 2006, z serii *Fronterços / Granice*, stara stalowa szuflada archiwalna, enkaustyka, miedź, sprężyny, pigment

opposite:

Variáveis / Variables, 1978/2009, silkscreen, red and black thread on linen; *O pão nosso de cada dia / Our Daily Bread*, 1977, paper bag and photographs (photo: Janeiro Garcia)

Orbis Descriptio com Brasil e Polônia / Orbis Descriptio with Brazil and Poland, 2006, from the series *Fronterços / Frontiers*, old iron archive shelve, encaustics, copper, metal springs, pigment



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive



foto: Sebastian Madejski, archiwum Zachęty | Zachęta archive

15.12.18–10.02.19

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Agata Borowa. Czy to jest namalowane?

Agata Borowa. Is It Painted?

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**



Lubię ten moment, kiedy oglądający podchodzi do mojego obrazu i dotyka powierzchni płótna, chcąc sprawdzić, czy to na pewno nie jest wydruk albo rzeźba. Zależy mi na tym wrażeniu iluzji — malarstwie, którego odbiór wiąże się z niepewnością, które stawia pytania i nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

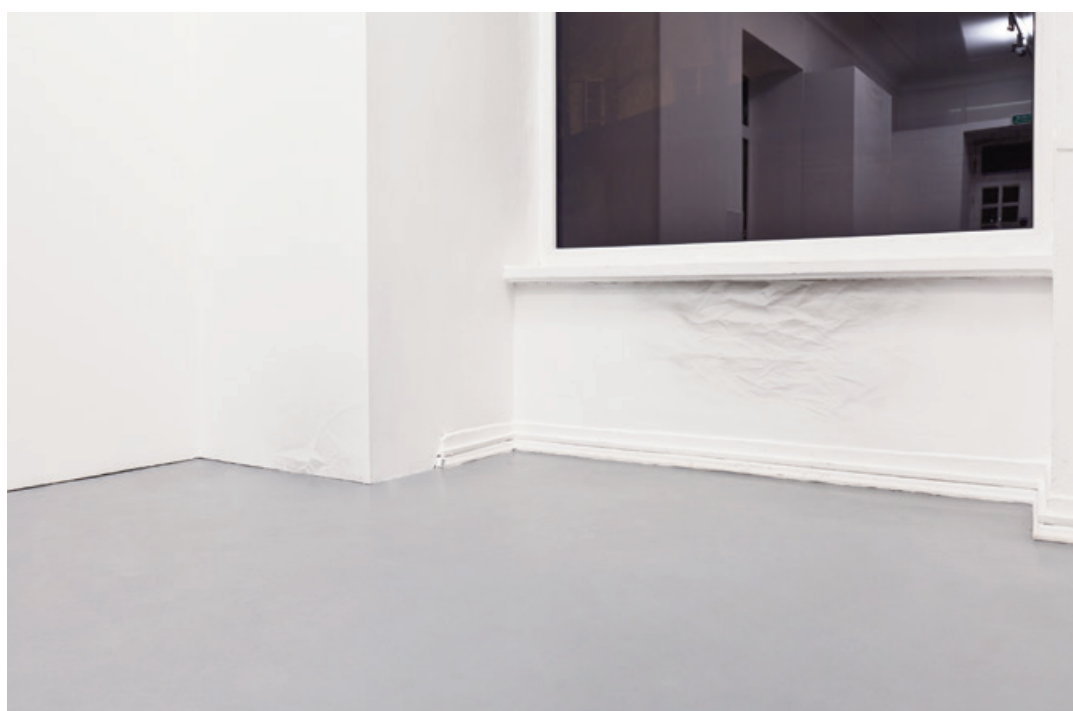
Agata Borowa

I like the moment when the viewer approaches my painting and touches the surface of the canvas to make sure that it's not a printout or a sculpture. This impression of illusion — painting is important to me, its reception connected with uncertainty, posing questions and not giving a clear answer.

Agata Borowa

wszystkie fot. | all photos: Anna Zagrodzka, archiwum Zachęty | Zachęta archive

Cytaty wybrane przez Agatę Borową
Quotes selected by Agata Borowa



Jesteś sam. Uczysz się chodzić jak człowiek samotny, uczysz się włączyć, wałęsać, widzieć nie patrząc, patrzeć nie widząc. Uczysz się przejrzystości, znieruchomienia, nieistnienia. Uczysz się być cieniem i patrzeć na ludzi, jakby byli kamieniami. Uczysz się siedzieć, leżeć, stać. Uczysz się przeżuwać każdy kęs, odnajdować ten sam nijaki smak przy każdej odrobinie pożywienia niesionego do ust. Uczysz się patrzeć na obrazy wystawione w galeriach malarstwa, jak patrzyłbyś na fragmenty ścian i sufitów, ściany zaś i sufity oglądasz niczym płótna, na których bez trudu rozpoznajesz dziesiątki, tysiące dróg przemierzanych wciąż od nowa, nieubłagane labirynty, teksty, których nikt nie zdoła odszyfrować, twarze w rozkładzie.

Georges Perec, *Człowiek, który śpi*, przetł. Anna Wasilewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003

You are alone. You learn how to walk like a man alone, to stroll, to dawdle, to see without looking, to look without seeing. You learn the art of transparency, immobility, inexistence. You learn how to be a shadow and how to look at men as if they were stones. You learn how to remain seated, or supine, or erect. You learn how to chew every mouthful of food, how to rediscover the same inert taste in every piece of food you raise to your mouth. You learn how to look at paintings as if they were bits of wall or ceiling, the walls, as if they were paintings whose tens of thousands of paths you follow untiringly, merciless labyrinths, texts that no-one will ever decipher, decaying faces.

Georges Perec, *A Man Asleep*, trans. Andrew Leak, Boston: David R. Godine, 1990



Cywilizowani ludzie noszą ubrania, nie można więc portretować, mitologicznej czy historycznej opowieści bez przedstawienia fałdzistych tkanin. Lecz chociaż krawiectwo może zdać sprawę z ich pochodzenia, nie jest w stanie nigdy wyjaśnić bujnego rozkwitu tematu draperii jako naczelnego tematu wszystkich sztuk plastycznych. Artyści, to oczywiście, zawsze kochali draperię dla niej samej, czy też raczej dla własnych potrzeb. Kiedy maluje się czy rzeźbi draperię, maluje lub rzeźbi formy, które praktycznie rzecz biorąc są niefiguratywne — pozbawione uwarunkowań formy, którym lubią się oddawać artyści nawet w najbardziej naturalistycznej tradycji. W przeciętnej Madonnie czy Apostole czysto ludzki, w pełni figuratywny element stanowi mniej więcej dziesięć procent całości. Reszta to mnóstwo różnobarwnych wariacji na niewyczerpany temat zmiętej wełny czy lnu. I tych niefiguratywnych dziewięć dziesiątych Madonny czy Apostoła bywa często równie istotne jakościowo, co ilościowo. Bardzo często nadaje ton całemu dziełu sztuki, określa klucz do przedstawienia całego tematu, wyraża nastrój, temperament i postawę artysty wobec życia. [...]

Ale to nie wszystko. Draperię, co stwierdziłem dopiero teraz, są czymś o wiele więcej niż pretekstami do wprowadzenia niefiguratywnych form do naturalistycznego malarstwa i rzeźby. To, co pozostali widzą tylko pod wpływem meskaliny, artysta dzięki wrodzonym zdolnościom widzi cały czas. [...]

Medytując nad sukniami Judyty, tu, w Największym Supermarkecie Świata wiedziałem, że Botticelli — i nie jeden Botticelli, lecz wielu, wielu innych — patrzyło na te draperie tymi samymi przemienionymi i przemieniającymi oczyma, jakie dane były i mnie tego ranka. Dojrzeli oni *Istigkeit*, Pełnię i Nieskończoność pofałdowanych szat i uczynili wszystko, co w ich mocy, by oddać je na płótnie czy w kamieniu. Z konieczności, oczywiście, bez powodzenia. Albowiem chwała i cud czystego istnienia należą do innego porządku, i nawet sztuka najwyższego lotu nie jest ich w stanie wyrazić. Ale w sukniach Judyty mogłem dostrzec dokładnie to, co gdybym był genialnym malarzem, dostrzegłbym w moich starych spodniach z szarej flaneli. To niewiele, niebo mi świadkiem, w porównaniu z rzeczywistością; ale dość, by zadziwić całe pokolenia widzów, dość, by pozwolić im zrozumieć przynajmniej cząstkę prawdziwego sensu tego, co w naszym żenującym imbecylnie nazywamy „zwykłymi rzeczami” i porzucamy na korzyść telewizji.

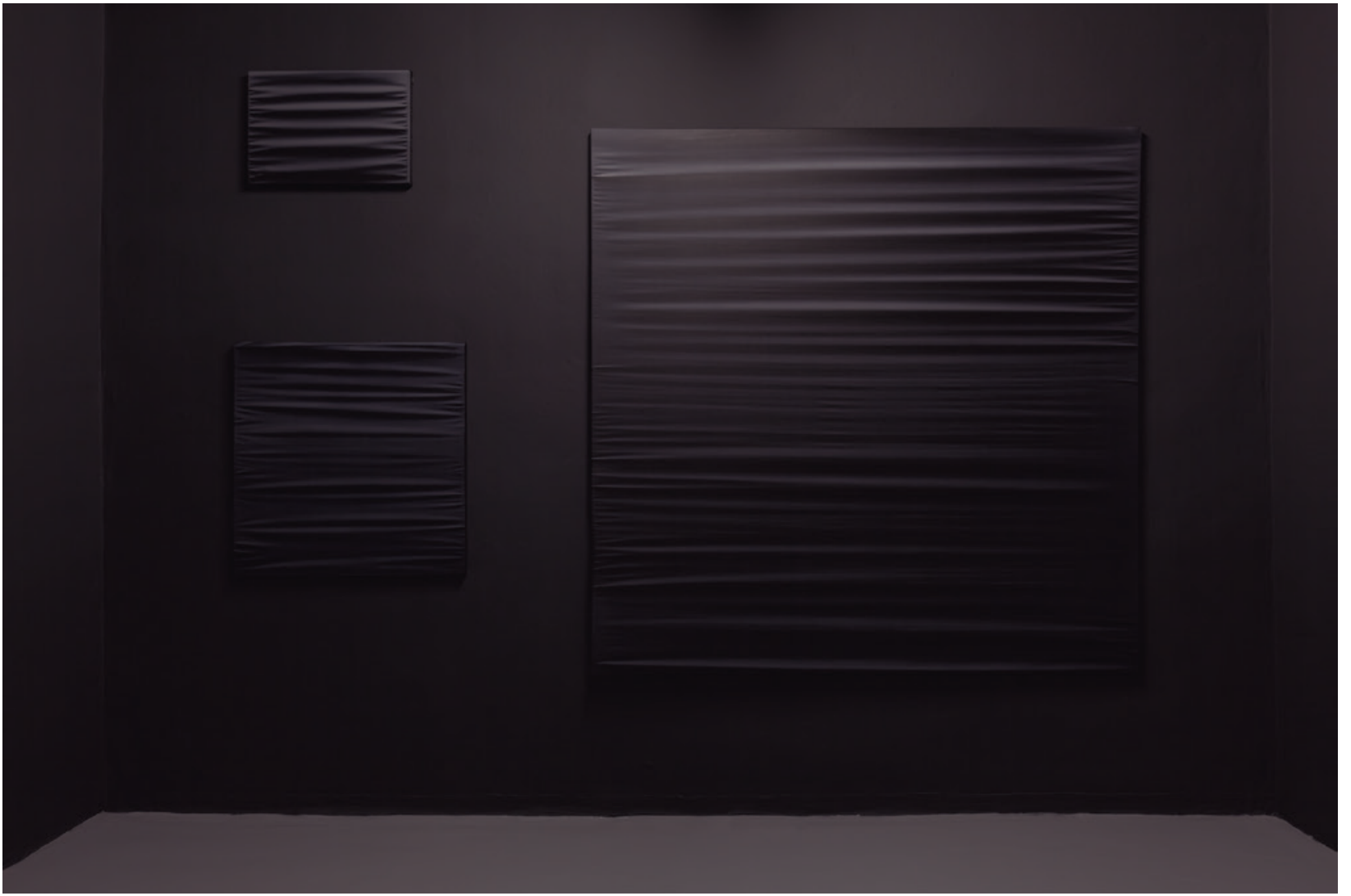
Aldous Huxley, *Drzwi percepcji*, przeł. Marta Mikita, Wydawnictwo Cień Kształtu, Warszawa 2012

Civilized human beings wear clothes, therefore there can be no portraiture, no mythological or historical storytelling without representations of folded textiles. But though it may account for the origins, mere tailoring can never explain the luxuriant development of drapery as a major theme of all the plastic arts. Artists, it is obvious, have always loved drapery for its own sake — or, rather, for their own. When you paint or carve drapery, you are painting or carving forms which, for all practical purposes, are nonrepresentational—the kind of unconditioned forms on which artists even in the most naturalistic tradition like to let themselves go. In the average Madonna or Apostle the strictly human, fully representational element accounts for about ten per cent of the whole. All the rest consists of many coloured variations on the inexhaustible theme of crumpled wool or linen. And these non-representational nine-tenths of a Madonna or an Apostle may be just as important qualitatively as they are in quantity. Very often they set the tone of the whole work of art, they state the key in which the theme is being rendered, they express the mood, the temperament, the attitude to life of the artist. . . .

But this is not the whole story. Draperies, as I had now discovered, are much more than devices for the introduction of non-representational forms into naturalistic paintings and sculptures. What the rest of us see only under the influence of mescaline, the artist is congenitally equipped to see all the time. . . .

Poring over Judith's skirts, there in the World's Biggest Drug Store, I knew that Botticelli — and not Botticelli alone, but many others too—had looked at draperies with the same transfigured and transfiguring eyes as had been mine that morning. They had seen the *Istigkeit*, the Allness and Infinity of folded cloth and had done their best to render it in paint or stone. Necessarily, of course, without success. For the glory and the wonder of pure existence belong to another order, beyond the Power of even the highest art to express. But in Judith's skirt I could clearly see what, if I had been a painter of genius, I might have made of my old grey flannels. Not much, heaven knows, in comparison with the reality, but enough to delight generation after generation of beholders, enough to make them understand at least a little of the true significance of what, in our pathetic imbecility, we call 'mere things' and disregard in favour of television.

Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, London: Chapman and Hall, 1954



19.01–17.03.19

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

Rechowicz/Smaga. Koło

Rechowicz/Smaga. Circle

kuratorka | curator: Katarzyna Kołodziej-Podsiadło

współpraca | collaboration: Julia Leopold, Krystyna Sielska



wszystkie fot. dzięki uprzejmości artystów | all photos courtesy of the artists

Dom bez adresu

A House with No Address

Paweł Polit

Zbiór kilkudziesięciu obiektów fotograficznych, wykonanych wspólnie przez Hannę Rechowicz i Jana Smagę, przywołuje historię zamieszkiwanego przez nią domu przy ulicy Lekarskiej 9 w Warszawie. Dom ten można uznać za dzieło w procesie — porównywane z *Merzbau* Kurta Schwittersa — kształtowane od początku lat pięćdziesiątych przez małżeństwo Gabriela i Hannę Rechowiczów, a po śmierci Gabriela Rechowicza (w 2010 roku) pielęgnowane i rozwijane przez jego żonę. To dom z bogatą przeszłością — przez kilka dziesięcioleci było to miejsce spotkań środowisk artystycznego, architektonicznego i filmowego Warszawy — ale również przestrzeń stopniowej akumulacji

różnorodnych materiałów i przedmiotów łączonych przez Rechowiczów w poetyckie asamblaże i wprowadzanych przez nich subtelnych modyfikacji malarskich i rzeźbiarskich jego substancji architektonicznej.

Współdziałanie z zastaną przestrzenią, a nawet z materią budynku, stymulowanie jej spontanicznej tendencji do zmiany, wydaje się określać specyfikę twórczego zamieszkiwania domu przez Rechowiczów. Jan Smaga zmierza do podtrzymania integralności tego procesu, dostarczając jego wielostronnego oglądu w postaci obrazów fotograficznych zamkniętych w perfekcyjny kształt tonda. Artysta znany jest jako autor prac — część z nich zrealizował wspólnie z Anetą Grzeszykowską — o charakterze „dokumentacji totalnej”, czyli takiej, która zmierza do maksymalnie adekwatnej i obiektywnej prezentacji dokumentowanego przedmiotu. Projekty te realizowane były często drogą metodycznego „skanowania” obiektów — wykonywania ich wielokrotnych ujęć fotograficznych — a następnie cyfrowego montowania cząstkowych i perspektywicznych widoków w celu uzyskania całościowego ekwiwalentu wizualnego. W dokumentacjach wewnątrz budynków metoda ta prowadziła do powstania trójwymiarowych lightboxów, których ściany pokrywały pomniejszone w odpowiedniej skali frontalne odwzorowania powierzchni architektonicznych.



Projekty Smagi charakteryzuje dążenie do wykreowania swoistego ekwiwalentu bytowego przedmiotu; nie przypadkiem jego dokumentacje dzieł sztuki dotyczą obiektów wyposażonych w znamiona samoistości bytowej. Są wśród nich wykonane wspólnie z Grzeszykowską fotografie byłego mieszkania-pracowni Henryka Stazewskiego, wypełnianego przez lata różnego rodzaju interwencjami przez Edwarda Krasińskiego; jest również projekt o charakterze systemowym dokumentujący artony Włodzimierza Borowskiego, pojmowane przez tego artystę jako samodzielne quasi-organizmy. Obejmował on drobiazgową analizę fotograficzną sześciu prac Borowskiego — rozłożenie ich na wizualne atomy, ponowne scalenie w postaci wielkoformatowych kolaży, a następnie wykonanie ich czarno-białych zdjęć o wymiarach negatywu fotograficznego.

Smaga deklaruje, że nie interesuje go obraz iluzyjny i „płaski”, o charakterze przypadkowego ujęcia. Opowiada się raczej za modelem obrazu fotograficznego noszącego znamiona głębi kojarzonej z ilością zakodowanej w nim informacji. Taki sposób myślenia o obrazie motywował również jego projekt całościowej dokumentacji domu Rechowiczów. Poszukiwana głębia przekłada się tu na czas naświetlania poszczególnych ujęć, który — jak opowiada Smaga — sięgał 30 minut. Wykorzystując naturalne warunki oświetlenia w poszczególnych pomieszczeniach, własne światło domu Rechowiczów, zmierzał on do wydobycia w końcowym wydruku maksymalnej liczby szczegółów. W ten sposób czas naświetlania każdego ze zdjęć składających się na projekt *Koło* jest współbieżny z procesem artystycznym toczącym dom Rechowiczów, a to z kolei przekłada się na procesualność ich odbioru.

Rechowiczowie znani są przede wszystkim jako autorzy kilkudziesięciu murali realizowanych od lat pięćdziesiątych na ścianach budynków użyteczności publicznej; były wśród nich wykonane na początku następnej dekady mozaiki w warszawskim Domu Chłopa i malowidła w barze Frykas w warszawskim Supersamie. Realizacje te czerpały z doświadczeń surrealizmu i malarstwa materii; w mozaikach nawarstwienia zaprawy cementowej, z zatopionymi w niej kamykami rzeczными, odłamkami ceramicznymi i elementami gotowymi, tworzą kształty zwierząt i roślin. Podobne zjawisko samorodności kształtów manifestuje się w ilustracjach książkowych Gabriela Rechowicza; figury wylaniają się w nich spontanicznie z plam barwnych. Interwencje Rechowiczów w domu przy ulicy Lekarskiej mają podobny charakter — polegają na

ujawnianiu inherentnych właściwości materii. Bywa, że malowidło ścienne jest rozwinięciem kształtu zacieku, innym razem zaś naścienna forma rzeźbiarska wygląda jak wybrzuszenie tynku. Elementy te wydają się powstawać niejako w sposób naturalny; podobnie fasada domu od strony ulicy Lekarskiej obrosła kamieniami wtopionymi w ubytki w tynku po kulach z okresu II wojny światowej.

W projekcie *Koło* Smaga odstępuje od stosowanej dotychczas metody skanowania przedmiotu. Podobnie jak we wcześniejszym cyklu *Artony* dostosowuje sposób działania do specyfiki obiektu — amorficznego budynku rosnącego niejako w głąb na skutek dokonywanych w nim przez dziesięciolecia interwencji artystycznych. Ogląda go, głównie od wewnątrz, przez szerokokątny obiektyw kamery, tym razem wybierając ujęcia w sposób intuicyjny (podejmowane decyzje skojarzył z improwizowanym tańcem). Zbiór kilkudziesięciu fotografii, efekt realizowanych przez niego sesji, pozwala się domyślać, że cząstkowymi motywami wyboru miejsca ustawienia kamery były względy kompozycyjne; autor zastrzega jednak, że nie miał pełnej kontroli — z uwagi na warunki oświetleniowe — nad zawartością obrazu kształtującego się wewnątrz aparatu fotograficznego.

Całościowy charakter wykonanych przez niego rejestracji fotograficznych, odpowiadający integralności zainicjowanego przez Rechowiczów procesu, wynika — jak wyjaśnia Smaga — z uniezależnienia go od prostokątnego kadru, wiążącego się z koniecznością odcięcia pewnej ilości informacji. Artyście chodzi o nadanie obrazowi fotograficznemu statusu pełni widzenia, kiedy każdy szczegół będzie widoczny dokładnie w takim stopniu, na jaki pozwalają na to warunki oświetleniowe i parametry techniczne aparatu fotograficznego. Rejestracje Smagi uwzględniają pełny zakres widzenia obiektywu, niepoddany selektywnej funkcji prostokątnego kadru. Uzyskane obrazy wpisane w figurę koła stanowią mają samowystarczalne całości; odniesienie składających się na kompozycję kształtów do kolistej krawędzi odpowiada ciągłości zachodzącego we wnętrzu domu Rechowiczów procesu artystycznego.

Respektując specyfikę miejsca — płynność zachodzącego w nim procesu, tendencję do ekspansji przestrzennej i różnicowania form, Smaga poprosił Hannę Rechowicz o dopełnienie stworzonych przez siebie obrazów fotograficznych ramami. Powstałe formy zdają się wyprowadzać ruchliwą i nieco amorficzną substancję domu z głębi przedstawień fotograficznych na zewnątrz. Sposób ukształtowania



ram i wykorzystane materiały — blacha miedziana, stalowa, ołowiana, aluminiowa czy wyprawiona skóra, poddawane różnego rodzaju modyfikacjom kolorystycznym i fakturowym — korespondują z elementami widocznymi na fotografiach. Ramy rozwijają narracje wizualne inicjowane przez konstrukcje przestrzenne, malowidła czy rysunki rozrastające się we wnętrzach domu. Wzmocniają kolory zdjęć, wchodzą w rezonans z utrwalonymi na nich motywami. Przywołują na myśl mozaiki Rechowiczów, niekiedy również ilustracje książkowe Gabriela Rechowicza.

Te formy quasi-rzeźbiarskie okalające fotografie trudno jest skojarzyć z tradycyjną funkcją ramy. Nie tyle oddzielają one tonda Smagi od zewnątrz, co wizualnie je rozszerzają, przyczyniając się zarazem do nadania im statusu przedmiotowego. Jacques Derrida pisał o manifestującym się w dziedzinie refleksji estetycznej rodzaju hierarchii między właściwym dziełem, określanym jako *ergon*, a jego ograniczeniem, nazwanym *parergon* — elementem zewnętrznym wobec dzieła, jak rama obrazu, ale gwarantującym jego autonomię estetyczną. Zgodnie z tym modelem rama stanowić ma mniej istotny, ale za to niezbędny składnik dzieła — umożliwić ma jego zaistnienie. Derrida zmierzał do podważenia tej opozycji, eksponując nieoczywisty status *parergonu* — nie należąc ani do wnętrza, ani do zewnątrz dzieła, stawia on pod znakiem zapytania założenie jego autonomii.

W zgodzie z kierunkiem tej krytyki obiekty fotograficzne Rechowicz i Smagi wydają się zastępować dyskurs autonomii dzieła sztuki rozpoznaniem autonomii procesu artystycznego. Neutralizują one izolującą funkcję ramy; ich składniki — rama i obraz — są komplementarne i równorzędne. Ramy używają swojej realności przedstawieniom fotograficznym, nadając im

obiektywny status. Umieszczenie tych obiektów w galerii otwiera możliwość ich dalszej ekspansji — przeniesienia procesu artystycznego w wielość innych warunkujących się wzajemnie kontekstów — wizualnych, przestrzennych i dyskursywnych. Tam stają się one znakami miejsca niedostępnego codziennemu oglądowi — niemożliwego do zobaczenia z zewnątrz i w jednym akcie spojrzenia. ●●●

A collection of several dozen photographic objects made in a collaborative project by Hanna Rechowicz and Jan Smaga evokes the history of the house Rechowicz has lived in at 9 Lekarska Street in Warsaw. This house can be considered a work-in-process — it has been compared to Kurt Schwitters's *Merzbau* — developed from the early 1950s by Hanna and her husband, Gabriel Rechowicz, and after his death in 2010 cultivated and continued by Hanna Rechowicz herself. This is a house with a rich past — for decades a meeting point for artists, architects, and filmmakers — but also a space where Gabriel and Hanna gradually accumulated diverse materials and objects, combining them into poetic assemblages, and introduced subtle painterly and sculptural modifications to its architectural substance.

The practice of interacting with extant space, even the building's actual flesh, stimulating its spontaneous tendency to change, seems to define the specificity of Gabriel and Hanna's creative inhabitation. Jan Smaga seeks to maintain the integrity of this process, providing its multifaceted view by means of photographic images enclosed in the perfect shape of the tondo. The artist is known as an author — including in collaboration with Aneta Grzeszykowska — of 'total documentation' projects seeking to produce as adequate and objective

a presentation of the given object as possible. Those works were often realised by methodically 'scanning' the objects photographically and then digitally montaging the fragmentary and perspective views into a comprehensive visual equivalent. In the documentation of building interiors, this method was employed to create three-dimensional light-boxes, their sides covered with scaled-down frontal images of architectural surfaces.

Smaga's projects are characterised by a striving to create a kind of existential equivalent of the object; it is not an accident that his artwork documentations take as their subject objects that bear the markings of existential autonomy. Among them are photographs, produced with Grzeszykowska, of Henryk Stażewski's former home/studio, filled over the years with interventions by Edward Krasiński; there is also a systemic project documenting Włodzimierz Borowski's *Artons*, which the artist considered as quasi-organisms. Smaga performed a detailed photographic analysis of six pieces by Borowski, taking them apart into visual atoms, re-consolidating them as large-format collages, and then producing their black-and-white photographic reproductions the size of a film negative.

Smaga declares he isn't interested in an illusive and 'flat' image, the casual snapshot. Instead, he favours the model of a 'deep' photographic image, denoting the depth of information encoded in it. This was also the underlying philosophy of his total documentation of the Rechowicz house. Depth translates here into the length of exposure, which could be as long as thirty minutes, the artist explains. Using the natural lighting conditions in the different rooms, the house's own light, Smaga sought to obtain maximum detail in the final print. Thus the exposure time of each of the photographs compris-



ing the *Circle* project is intercurrent with the artistic process ongoing in the Rechowicz house, which in turn translates into the processuality of their reception.

Gabriel and Hanna Rechowicz are known first and foremost as the authors of several dozen murals realised from the 1950s onwards on the walls of public buildings, such as the mosaics at the Dom Chłopa hotel or the paintings inside the Frykas diner at the Supersam supermarket in Warsaw in the early 1960s. Informed by surrealism and matter painting, those mosaics used strata of cement mortar with embedded river pebbles, ceramic fragments, and ready-made elements to create images of animals and plants. A similar phenomenon of the autonomy of shapes is present in Gabriel Rechowicz's book illustrations; in them, figures emerge spontaneously from patches of colour. The couple's interventions in the house at Lekarska Street are of a similar character — they reveal and disclose the inherent properties of matter. Sometimes a painting expands from a damp patch or a plaster swelling is in fact an on-wall sculpture. Those elements seem to arise naturally, as it were; similarly stones were used to fill Second-World-War bullet holes in the front wall, yielding growth-like protuberances.

In *Circle*, Smaga forgoes his earlier method of object scanning. Like in the *Artons* series, he adapts the approach to the specificity of the object — an amorphous building that has been growing *inside* through decades of artistic interventions. He views it, mainly from inside, through a wide-angle lens, this time choosing the points of view intuitively (in what he likened to an improvised dance). The effect of those sessions — a collection of several dozen photographs—suggests the decisions where to position the camera were partly influenced by compositional considerations; the author stresses how-

ever that he didn't have full control — due to lighting conditions — over the image obtained in-camera.

The holistic aspect of Smaga's photographic recordings, corresponding with the integrity of the process initiated by Gabriel and Hanna Rechowicz, stems, as he explains, from rendering it independent from the rectangular frame, as entailed by the necessity to cut off a certain amount of information. The artist's ambition is to endow the photographic image with the status of complete vision, where every detail is visible precisely to such a degree that is made possible by lighting conditions and the camera's technical parameters. Smaga's pictures allow for the reproduction of the full viewing range of the lens, untreated with the selective function of the rectangular frame. Inscribed in a circle, the resulting images are meant as self-sufficient wholes; the reference of the shapes comprising the composition to the circular edge conforms with the continuity of the artistic process occurring inside the Rechowicz house.

Respecting the specificity of the site — the fluidity of the process ongoing there, its tendency towards spatial expansion and the diversification of shapes — Smaga asked Hanna Rechowicz to complement his photographic images with frames. The resulting forms seem to exteriorise the mobile and somewhat amorphous substance of the house from deep inside the images. The shaping of the frames and the very materials used — copper sheet, steel sheet, lead sheet, aluminium sheet, tanned leather, their colours and textures modified in various ways — correspond with elements visible in the photographs. The frames unfold the visual narratives initiated by the spatial constructions, paintings, or drawings growing inside the house. They enhance the colours and resonate with the motifs repre-

sented, bringing to mind Gabriel and Hanna's mosaics and, sometimes, Gabriel's book illustrations.

The quasi-sculptural forms that surround the photographs can hardly be associated with the traditional function of the frame. They not so much separate Smaga's tondos from the outside as visually expand them, contributing to their investment with an objective status. Jacques Derrida wrote about a kind of hierarchy, manifesting itself in the field of aesthetic reflection, between the work proper, referred to as the *ergon*, and its limit, the *parergon*, an element external to the work, like the painting frame, but guaranteeing its aesthetic autonomy. Under this model, the frame is a less important but still indispensable component of the work — one that makes it possible. Derrida sought to deconstruct the opposition by highlighting the unobvious status of the *parergon*, which, belonging neither to the inside nor to the outside of the work, calls into question the premise of its autonomy.

In keeping with the line of this critique, Rechowicz and Smaga's photographic objects seem to replace the discourse of the autonomy of the artwork with a recognition of the autonomy of the artistic process. They neutralise the isolating function of the frame; their components — the frame and the image — are complementary and of equal status. The frames lend their realness to the photographic representations, investing them with an objective status. The act of placing those objects in the gallery creates the possibility of their further expansion — of transferring the artistic process into a multitude of other interconnected contexts: visual, spatial, and discursive. There they become the tokens of a site inaccessible to common view — one that it is impossible to see from outside nor in a single act of viewing. ●●●



KOŁO CIRCLE

Z Hanną Rechowicz i Janem Smagą rozmawia Katarzyna Kołodziej-Podsiadło
Hanna Rechowicz and Jan Smaga talks to Katarzyna Kołodziej-Podsiadło

To jest jak wąż z ogonem w pysku, który bez przerwy pożera samego siebie i odradza się — ciągły proces przemiany materii, czyli przenikanie się sztuki z jej dokumentacją, życia ze sztuką.

KOŁO odnosi się do procesu tworzenia, jego kolejnych faz będących tworzywem takim samym jak dom, negatyw, ołów czy mocz wykorzystywany do trawienia metalu.

Dom

Katarzyna Kołodziej-Podsiadło: Jak przebiegały poszczególne etapy tego procesu?

Jan Smaga: Pierwszym etapem jest oczywiście dom przy Lekarskiej, który choć zawiera sztukę, nie jest pracownią ani galerią. Galeria czy muzeum przypominają trochę zoo — sztuka jest w klatce. Pracownia to miejsce, gdzie sztukę się robi, dom zaś — to

miejsce życia, gdzie przeplata się ono i przenika ze sztuką, gdzie stają się jednym i tym samym. Miejsce o tyle szczególne, że nie ma tu wyraźnego podziału, granicy między sztuką a życiem. Można je porównać do jabłka urodzonego na drzewie, które spadło i gnije pod jabłonką, a równie dobrze może kiełkować. To jak rozbijanie kamieni, żeby znaleźć w nich skamienieliny albo drogocenne przedmioty, które tam kiedyś utknęły, wiele lat temu. I to jest takie miejsce, gdzie to się znalazło, jak w muzeum naturalnym.

„Niesamowitego domu nie można zbudować, on takim się staje”, tak jak pani rodzinny dom przy ulicy Lekarskiej 9 w Warszawie, który na przestrzeni kilkadziesiąt lat przeobrażony został w surrealistyczny mikrokosmos. Ten habitat jest rozrastającą się instalacją, na którą składają się artefakty, obiekty, płaskorzeźby, kompozycje, martwe natury, freski itp. Czym jest dla pani ten dom?

Hanna Rechowicz: Pamiętnikiem. Głównie pamiętnikiem. Ale i pamiętnikiem. Często jest to przedmiot, który jest wspomnieniem. Ale jest też zakomponowany.

JS: Trochę jak kość dinozaura, która też jest pamiętnikiem, takim przedpotopowym.

HR: Tak [śmiech]. Ale przestrzeń chyba jest mi potrzebna.

JS: W pewnym momencie spotkaliśmy się właśnie na Lekarskiej. Przeszedłem z założeniem dokumentacji miejsca, ale miejsca nie tylko jako przestrzeni, ale też jako fenomenu, gdzie sztuka jest naturalna.

Dokumentacja domu

HR: To było 12 lat temu albo więcej.

JS: Tak, dokładnie 12 lat temu. Wtedy rozpocząłem dokumentację, przyjmując założenie, że fotografuję pełnym widzeniem obiektywu, bez kadrowania. Odwołując się do historii malarstwa, do tonda, gdzie świat boski, nadrzędny, niedostępny ukazany został w idealnej figurze. Przez te 12 lat z różną intensywnością ta dokumentacja postępowała.

Czy w którymś momencie miałeś poczucie, że jest ona skończona?

JS: Ona się nie skończyła.

HR: Nie skończy się nigdy! Póki ja żyję.

JS: Nie skończyła również dlatego, że cały czas był pewien brak. To dokumentacja, która miała pokazać sztukę w sposób absolutny, w miejscu, gdzie ona wybiła z ziemi. Wtedy pomyślałem, że zwieńczeniem będzie stworzona przez panią Hanię rama do tych okrągłych fotografii. Dopiero wtedy ta dokumentacja stanie się pełna, bo w pewnym sensie zamknie się — wizualnie, formalnie i merytorycznie. I tak przechodzimy do kolejnego etapu.

Ramy

JS: I tutaj jest zapłon: przyszedłem na Lekarską z małym lustrem oprawionym w ramę z kutego stalowego płaskownika.

Miałem wyobrażenie, że ta rama będzie pewnym wzorem, który obejmie całą dokumentację. I wtedy okazało się, że to nie jest takie okiełznane, że to ziarenko, które dopiero kiełkuje. Powstały obiekty, które są...

HR: Dalszym ciągiem fotografii.

JS: I zamknięciem dokumentacji. To, co jest obrazem, przechodzi na fizyczność obiektu-ramy, więc jedno zaczyna przeplatać się z drugim i mieszać, tak jak sztuka jest przemieszana z życiem. Sztuka jest obecna w każdym wymiarze tej pracy i fotografia z ramą przestają być... fotografią i ramą. Powstaje homogeniczny obiekt, który jest dokumentacją sztuki jako takiej, wyjętym z niej pierwiastkiem. Granica ramy jest...

HR: ...Nieskończona, nie ma jej.

JS: Tak, nie ma jej. Jest tak naprawdę ustalona poprzez nasze postrzeganie, a nie poprzez to, że istnieje. To trochę tak jak z rozlaną wodą, która będzie miała granicę na podłodze, ale w rzeczywistości tej granicy nie ma — zniknie, przemieści się, wsiąknie, reszta wyparuje, to jest płynne.

HR: Wydaje mi się, że w jakiś sposób się zrozumieliśmy... i to narastało w czasie tymi przedmiotami, fotografiami.

JS: Ja dokumentuję sztukę, którą pani Hania tworzy. Pani Hania oprawia to, co ja sfotografowałem. Ja dokumentuję panią Hanię, która oprawia...

Dokumentacja procesu powstawania ram

JS: I tak w domu, który od początku funkcjonuje jako zastygła martwa natura, pojawia się znów praca, a tym samym postać artysty. Zarówno w roli obserwatora, ale i, co ciekawe, modelu. Tym samym w dokumentacji pojawia się ciało pracujące nad ramami, w zetknięciu z nimi, które w ostatnim etapie staje się tworzywem i elementem składowym dokumentacji pracy i tym samym koncepcji. To bardzo ciekawe, gdy weźmie się pod uwagę postać pani Rechowicz, która niejako zamyka dokumentację swojego domu i tym samym kolejny etap. W tym sensie mamy tu bardzo fizyczny aspekt obecności artysty, w ostatnim etapie stającego się tworzywem na równi z innymi elementami koncepcji.

HR: ...Ciągle jest twórczość. W każdym momencie jest to twórcze, nie ma takiego momentu dokumentacji.

JS: Stan pewnego trwałego uniesienia twórczego, bardzo wartościowy, bo jest to taki sens nadrzędny, a oprócz tego opisuje to, czym się zajmujemy. To wydobycie pierwiastka sztuki zbudowanego z poszczególnych atomów fotografii, rzeźby...

Lekarska to pewna forma, którą odbiera się najłatwiej, natomiast to, co się spotyka w rzeczywistości, to jest człowiek i człowiek. Może być to Lekarska albo wiele innych rzeczy, nie chodzi o sam adres, ale o spotkanie. Mieliśmy dużo takich sytuacji, kiedy sama rozmowa okazywała się na tyle ciekawa i wartościowa; dobrze nam z tym było, że nic fizycznego nie powstało.

HR: Była tylko ta atmosfera, o którą w końcu chodzi w życiu.

JS: Ale ona też jest twórcza i też buduje to w sposób niewidoczny.

HR: Buduje przedmiot.

JS: Tak dokładnie. Więc to jest coś takiego.

Przygoda?

HR: Przeżycie. Dwanaście lat temu to by nam nie przyszło w ogóle do głowy, że będzie wystawa... Prawda?

Kiedy Janek zaproponował stworzenie ramy do fotografii, pani reakcja była entuzjastyczna. Rozpoczęła się, jak pani wcześniej wspomniała, wspólna przygoda — szukanie dopełnienia.

HR: Tak, to jest taka realizacja z wielką przyjemnością. Złe słowo... ale istnieje.

Wystawa

Wystawa w Zachęcie ma na celu pokazać pewien etap waszego spotkania — procesu twórczego. Dopuszczacie widza do skonfrontowania się z...?

HR: Z tą twórczością, z tym najważniejszym momentem, który jest w końcu w życiu.

JS: Tak, jednak jest ten paradoks twórczości! Można powiedzieć, że Zachęta to najslabszy punkt całego procesu! Jest jak ta klatka, w którą dajemy się wpuszczać z pełną świadomością, na własne życzenie i z chęcią, ponieważ to niewątpliwie jest formalna ścieżka...

HR: Jednak to galeria.

JS: Paradoksalnie ostatnim etapem, który zatrzymuje „kręcące się koło”, jest sama wystawa. Przerywa ona proces tworzenia, tym samym niejako zamrażając ideę. Muzeum można porównać do lodówki, w której prezentowane jest już zakończone (martwe) dzieło. Ta wystawa w moim rozumieniu jest więc też o tym, że sztuka jest wtedy, gdy jest tworzona, czyli po prostu życiem. W galerii wystawiony na widok publiczny zostaje tylko ślad tego procesu umożliwiający widzowi dostęp do działania artystów.

HR: Można by to opisać taką poezją, krótko. Do każdej formy dwa słowa. Takie rozsypane. Tu brakuje słów. Nie myśli pan?

JS: Nie wiem.

HR: Tak mi przyszło dziś do głowy. ●●●

Hanna Rechowicz — (ur. 1926). Rzeźbiarka, projektantka dekoracji architektonicznych i tkanin, scenografka teatralna. Studiowała w Paryżu, m.in. w Atelier Paul Colin. Po powrocie w 1947 roku do Polski podjęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie, by wkrótce osiedlić w Warszawie. Wraz z mężem Gabrielem Rechowiczem współpracowała przy wielu dekoracjach ściennych modernistycznych budynków z czasów PRL, jak np. Dom Chłopa w Warszawie, bar Frykas w Supersamie w Warszawie, Dom Wczasowy Rzemieślnik w Zakopanem, baseny Legii w Warszawie, bar kawowy Alinka w Warszawie, szpital kardiologiczny w Nałęczowie, Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi. Dekoracje o abstrakcyjno-surrealistycznym zabarwieniu łączyły zazwyczaj technikę ceramiczną, szklaną i kamienną mozaikę z malarstwem. Duży wpływ na ich twórczość miał pobyt w latach siedemdziesiątych w Japonii, gdzie Rechowicz miał wystawę malarstwa. Hanna Rechowicz mieszka i pracuje w Warszawie.

Jan Smaga — (ur. 1974) studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor konceptualnych dokumentacji fotograficznych i dźwiękowych. Koncentruje się na relacjach pomiędzy architekturą, przestrzenią prywatną i ciałem ludzkim. Od 1999 roku współpracuje z Anetą Grzeszykowską, z którą w latach 2006–2011 na marginesie pracy nad dokumentacjami oraz działaniami indywidualnymi tworzyli *Archiwum prywatne*, odsłaniające kulisy warsztatu i będące zapisem życia. Swoje działania artysta określa mianem konceptualnej dokumentacji i wskazuje, że są one „badaniem materii sztuki na zasadach zbliżonych do działań naukowych — poddaniem jej obserwacji bliskiej eksperymentowi fizycznemu. Staje się to możliwe dzięki zaufaniu, że twory powstające w obszarze sztuki są równie prawdziwe, co przedstawienia niezwiązane z kulturą i należy je traktować w ten sam sposób — poważnie”. Współpracował z instytucjami takimi jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Raster, tworząc archiwum dokumentacji współczesnej sztuki polskiej.

It is like a serpent holding its tail in its mouth, constantly devouring itself and regenerating — a perpetual process of the transformation of matter, that is, the osmosis of art with its documentation, of life with art.

The CIRCLE refers to the creative process, its successive stages being a kind of material, just like a house, a film negative, like lead, or urine used to etch metals.

The House

Katarzyna Kołodziej-Podsiadło: How did the different stages of the process look like?

Jan Smaga: The first stage is of course the house and home at Lekarska Street, which is neither a studio nor a gallery even though it contains art. Galleries and museums are a bit like zoos — art is caged there. A studio is where you make art, whereas a home is a place of living, where life mingles and merges with art, where they



become one and the same thing. A special place insofar that there is no sharp boundary here between art and life. You can compare it to an apple that grew on the tree and has now fallen on the ground and is rotting or may sprout into a new tree. It's like breaking stones to find fossils or precious objects that got stuck inside a long time ago. And this is a place where it's all here, like in a natural museum.

'You can't build an uncanny house. It becomes such, like your family home at 9 Lekarska Street in Warsaw, which over the course of decades has been transformed into a surreal microcosm. This habitat is an ever-expanding installation, consisting of artefacts, objects, relief sculptures, compositions, still lifes, frescoes etc. What is this house to you?

Hanna Rechowicz: A diary. Mostly a diary. But also a diary. Often it's an object that reminds me of something. But it's also been composed.

JS: A bit like a dinosaur bone, which is also a diary of a kind, an antediluvian one.

HR: Yes [laughs]. But I guess I need space.

JS: At some point we met precisely at Lekarska Street. I arrived with the idea of documenting the place, not just as a space but also as a phenomenon where art is natural.

Documenting the House

HR: That was 12 years ago or more.

JS: Yes, precisely 12 years. Then I began the documentation, adopting the principle of using the full viewing range of the lens, without framing. Informed by the history of painting, by the tondo, where the divine, supreme, inaccessible world was enclosed in the perfect figure. That documentation progressed, with varying degrees of intensity, over the past 12 years.

Did you feel at some point that it had been completed?

JS: It hadn't been completed.

HR: It won't ever be complete! As long as I live.

JS: It hadn't been completed also because something was always missing. This is a documentation that was supposed to show art in an absolute way, in a place where it had grown from the ground. Then I thought that what was needed was for Hanna Rechowicz to make frames for those round pictures. Then the documentation would be complete — a wrap, visually, formally, and content-wise. Thus we proceed to the next stage.

The Frames

JS: And here's the spark: I arrived at Lekarska Street with a small mirror bound in a wrought-iron flat-bar. I thought the frame would serve as a master for the whole documentation. But then it turned that it wasn't so controllable, that it was a seed that was only sprouting. The resulting objects are . . .

HR: A continuation of the pictures.

JS: And a completion of the documentation. That which is the picture transmutes to the physicality of the object-frame, so they begin to interweave and mingle, like art mingles with life. Art is present in every dimension of this work, and a framed picture ceases to be just a frame and a picture. It becomes a homogeneous object that is a documentation of art as such, an encapsulation of its essence. The edge of the frame is . . .

HR: Infinite, nonexistent.

JS: Yes, nonexistent. It's really determined by our perception rather by the fact of existing. It's a bit like with spilt water, for which the floor is the limit, but actually the limit doesn't exist — the water will evaporate, run out, soak through, the rest will evaporate, it's liquid.

HR: I think we struck a chord together . . . and it grew in time with those objects, those pictures.

JS: I document the art that Hanna Rechowicz makes. She frames what I've photographed. I document her framing . . .

The Frame-Making Process and Its Documentation

JS: And so the artist and artistic work return to this house, which has always functioned as a kind of frozen still life. The artist as an observer, but, interestingly, also as a model. Consequently, the documentation shows a body working with frames, in contact with them, a body that at the final stage becomes a component of the work's documentation and thus of the concept itself. This is very interesting if you consider Mrs Rechowicz, who closes, as it were, the documentation of her home, marking the completion of another stage. In this sense, what we have here is a very physical aspect of the presence of the artist who ultimately becomes the work's substance alongside the other elements of the concept.

HR: It's creative work all along. There's no documentation as such.



JS: A state of certain permanent creative elation, highly valuable, a kind of supreme meaning, it also describes what we do. It's like extracting art's essence, its root, consisting of the atoms of photography, sculpture . . .

Lekarska Street is a certain form, which is easiest to receive, but the meeting is actually between two people. It may be Lekarska Street or many other things, the address doesn't matter so much as the meeting itself. We've had many situations where just the conversation was so interesting and valuable that we didn't need anything else, and no physical object was created on those occasions.

HR: There was just the atmosphere, which is what life is about, after all.

JS: But it's also creative and contributes invisibly.

HR: It builds the object.

JS: Yes, precisely. So it's something like that.

An adventure?

HR: An experience. Twelve years ago we wouldn't have imagined that it would come to an exhibition . . . would we?

When Jan suggested you make frames for the photographs, your reaction was enthusiastic.

A joint adventure began — a quest for the complementary.

HR: Yes, it's been a project with a lot of pleasure. A wrong word, but it exists.

The Exhibition

KKP: The Zachęta exhibition is meant to present a certain stage of your meeting — the creative process. You allow the viewer to confront what?

HR: This art, the most important moment in life, after all.

JS: Yes, that's the paradox of art! You could say the Zachęta is the weakest point of the process! It's like a cage that we enter voluntarily, deliberately, and eagerly because this undoubtedly is the formal path . . .

HR: A gallery, after all.

JS: Paradoxically, the last stage stops the 'turning circle', there's just the exhibition. It arrests the creative process, thus freezing the idea, as it were. A museum can be likened to a refrigerator in which a finite (dead) work is presented. As I see it, one of the things this exhibition is about is that art exists when it is made, that art is simply

life. What is put on display at the gallery is but a trace of the process, a trace that offers the viewer a glimpse of artistic work.

HR: You could describe it using poetry. Two words for each form. Scattered ones. Words are missing here. Don't you think?

JS: I don't know.

HR: It occurred to me today. ●●●

Hanna Rechowicz — (b. 1926). Sculptor, designer of architectural decorations and fabrics, theatre set designer. Studied in Paris, including at Paul Colin's Atelier. After returning to Poland in 1947, she studied at the State Higher School of Fine Arts in Sopot, and shortly thereafter, settled in Warsaw. Together with her husband Gabriel Rechowicz, she worked on many mural decorations of modernist buildings during the times of the Polish People's Republic, such as the Dom Chłopa in Warsaw, Frykas bar at Supersam in Warsaw, Rzemieślnik Holiday House in Zakopane, Legia swimming pools in Warsaw, Alinka coffee bar in Warsaw, cardiology hospital in Nałęczów, Polish Mother's Memorial Hospital in Łódź. Her decorations in abstract-surrealistic colours usually combined ceramic, glass and stone mosaic technique with painting. Their work was strongly influenced by their stay in Japan in the seventies, where Gabriel Rechowicz had an exhibition of painting. Hanna Rechowicz lives and works in Warsaw.

Jan Smaga — (b. 1974) studied at the Faculty of Graphic Arts of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Author of conceptual photographic and sound documentation. He focuses on the relationship between architecture, private space and the human body. Since 1999, he has been collaborating with Aneta Grzeszykowska. In 2006–2011, while working on documentation and individual activities, they co-created *The Private Archive*, revealing the backstage of their work and presenting a record of life. The artist describes his activities as conceptual documentation and points out that they are 'researching the matter of art on principles similar to scientific activities — subjecting it to observation close to physical experimentation. This is made possible by trusting that the works created in the field of art are as true as those unrelated to culture and should be treated in the same way — seriously'. He has worked with institutions such as the Museum of Modern Art in Warsaw, Foksal Gallery Foundation and Raster Gallery, creating an archive of documentation of contemporary Polish art.







foto: Aneta Szyrak



foto: dzięki uprzejmości artysty | Prometeo Gallery of Ida Pisani | photo courtesy of the artist and Prometeo Gallery of Ida Pisani

Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe

Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible

kuratorka | curator: **Aneta Szyłak**

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: **Magdalena Komornicka, Michał Kubiak**

współorganizator | coorganiser: **Muzeum Narodowe w Gdańsku, oddział NOMUS Nowe Muzeum Sztuki w Budowie | National Museum in Gdańsk, NOMUS New Art Museum under Construction**

W języku kurdyjskim słowo „hiwa” oznacza „nadzieja”. Na wystawie Hiwy K w Zachęcie znalazło się wiele jego ważnych prac powstałych w ciągu ostatniej dekady. Artysta — z pochodzenia iracki Kurd, który dwie dekady temu dostał się jako uchodźca polityczny do Europy — zaliczany jest obecnie do najściślejszej czołówki światowej sztuki. Jego wyjątkowa taktyka polega na tworzeniu formy z wykorzystaniem praktyki życia codziennego, wspomnień z dzieciństwa, dorastania czy rodzinnych anegdot. Twórczość Hiwy K, w której elementy biograficzne mieszają się z tym, co zasłyszane i co fikcyjne, stawia w zupełnie nowym świetle problematykę uchodźstwa, funkcjonowania w innej kulturze czy geopolitycznych uwarunkowań ludzkiej egzystencji.

Skonstruowana w odwołaniu do architektury Zachęty wystawa daje wgląd w działanie artysty, umożliwiając widzowi doświadczenie jej przestrzennych aspektów. Wiedza i wielozmysłowe doznania składają się tu na frapujący, wielopoziomowy przekaz.

W sali Matejkowskiej znalazła się monumentalna instalacja *Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barbarini*, zbudowana z pięciu przypominających odwrócone mastaby form z piasku, naśladujących kasetony sklepienia rzymskiego Panteonu. Umieszczone zostały na podłodze, możemy więc zauważyć deformacje, dzięki którym wskutek złudzenia optycznego wewnątrz kopuły zyskuje harmonijną formę. Na ścianach wyświetla-

ne są sceny odlewania, z wykorzystaniem piaskowych matryc, form użytkowych z brązu, w składzie którego znalazły się metale kolorowe pozyskane z pól bitewnych Iraku. Hiwa K przypomina o tym, jak od wieków materia krąży pomiędzy polem kultury i polem wojny. Kontynuacją tematu jest praca na jednej ze ścian sali Narutowicza, gdzie rysunek techniczny kasetonu z kopuły naniesiony został metodami stosowanymi przez dawnych budowniczych. W kolejnej sali zobaczymy domknięcie narracji w postaci dzwonu, który powstał w polskiej ludwisarni z użyciem amunicji pozyskanej od wojska, oraz filmów ukazujących historię dzwonu, odlanego we Włoszech z użyciem miedzi i niklu pozyskanych z pól bitewnych.

Wojna jest początkiem i spoiwem całej twórczości artysty, bo to ona zmusiła go do pełnej dramatycznych zwrotów pieszej wędrowki do Europy. W pracach wideo, które możemy zobaczyć w sali Narutowicza, Hiwa K stawia nas przed wyzwaniem, których sam doświadczył. Jego osobista historia opowiedziana z wykorzystaniem na poły fikcyjnych narracji, zagadek i działań składa się na obiekt-labirynt, którego niewielkie pomieszczenia sprawiają, że widz doświadcza poczucia ciasnoty, lęku i dyskomfortu. Artysta prowadzi nas z więzień i kryjówek, poprzez ruiny zbombardowanych miast, do Europy z jej materialnym dziedzictwem i problemami przestrzeni publicznej, wyposażony w narzędzia, dzięki którym stworzył osobę znaną dziś jako Hiwa K.

Od czasu opuszczenia irackiego Kurdystanu artysta zanurzony jest we wciąż trwający proces przybywania: do krajów, instytucji i wspólnot przekształcanych przez niego tak, by odnaleźć ich społeczne i strukturalne możliwości. Ponieważ nie da się jednak zmienić ich w utracony dom, odmawia osiedlenia się na stałe, bo nie istnieje miejsce dające utracone poczucie ugruntowania. Nie chodzi tu o brak stałego adresu, ale przejmujące wrażenie wykorzenienia, dające się wyczytać z opowiadanych przez niego historii i realizacji artystycznych. To jego

wokabularz, sieć utkana z fragmentów życia: mobilności, muzyki, gotowania posiłków, wspomnień i emocji powiązanych opowieściami, sytuacjami i przedmiotami. Dom rodzinny i kraj pochodzenia to jego archiwum, a także źródło wernakularnych form. Hiwa K traktuje swój brak przynależności jako pewien potencjał. Jego ukształtowany w ciągu ostatniej dekady złożony język artystyczny nie przynależy ani do Wschodu, ani do Zachodu.

Gdy spotkaliśmy się ponad 13 lat temu, Hiwa K już pracował nad koncepcjami, które stały się częścią tego języka. Był wówczas studentem kwestionującym zachodnią edukację artystyczną, opartą na potrzebie nieustającej produktywności i wytwarzania ekonomicznych wartości, wypełniającym pęknięcia i niewykorzystane przestrzenie systemu kształcenia.

Jako student malarstwa świadomie odmawiał malowania, swoją ścianę w pracowni szkolnej utrzymując idealnie białą. Po zajęciach dzielił się własnym wcześniejszym doświadczeniem malarskim z koleżankami i kolegami. Zaangażował się ponadto w granie na gitarze z woźnym akademii oraz dołączył do studenckiego kolektywu kucharskiego, co miało w niedalekiej przyszłości doprowadzić do powstania takich prac jak *Gotując z mamą; Gitarowe lekcje muzyki country* czy *Z Jimem White'em: Dawno temu na Dzikim Zachodzie*. Jego własne ciało — w trakcie gotowania, jedzenia, grania i tańczenia — stało się narzędziem doświadczalnym formy. Forma pojawia się w jego sztuce przed ustaleniem znaczenia lub po prostu to znaczenie tworzy.

Do dziś Hiwa K oscyluje między sztuką współczesną i muzyką, i to właśnie tej ostatniej prawdziwie się oddaje. Muzyka wyznacza kurs w jego skomplikowanych projektach, dając mu rygor praktyki i poczucie wspólnoty. I to prawdopodobnie właśnie muzyka, często powstająca zespołowo, w dostrojeniu i instynktownym odczuwaniu pozostałych członków grupy, prowadzi go ku różnorodnym formom współpracy, ucząc, jak z wielu tworzyć się

na sąsiedniej stronie:

Hiwa K w zakładzie przetopu metalu w Sulejmanii, Kurdystan, Irak

Nazhad i projekt dzwonu, 2015, widok wystawy w Arsenale, 56 Biennale Sztuki w Wenecji

opposite:

Hiwa K w zakładzie przetopu metalu w Sulejmanii, Kurdystan, Irak

Nazhad and the Bell Project, 2015, exhibition view in Arsenale, 56th Venice Biennale

HIWA K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe
HIWA K: Highly Unlikely but Not Impossible



Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barberini, 2012, wideo

What the barbarians did not do, did the Barberini, 2012, video

foto: dzieła uprzejmości artysty | photos courtesy of the artist





foto: dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

jedność. Ustalając sposób pracy na wzór zespołu muzycznego czy orkiestry, artysta wydobywa z każdego uczestnika to, co w nim najlepsze, budując z tych mikroskopijnych indywidualnych wkładów utwór muzyczny, badawczy, performatywny lub rzeźbiarski. Wytwarza sytuacje tarcia, dzięki którym zaangażowane jednostki dorzucają okruchy swojej obecności, historii, archiwum, talentu lub głosu do ostatecznego rezultatu, pozwalając wiedzy bardziej stać się niż być wytworzoną. Nie obawia się amatorstwa i nie spodziewa eksperckości; sprawdza, co może się zdarzyć, gdy ludzie się spotkają. Już w czasie, gdy działał w grupach samokształceniowych w rodzimej Sulejmanii, najbardziej interesowała go wiedza wspólnoty, obecnie podstawa jego metody pracy.

W swojej praktyce Hiwa K wyrysowuje linie uskoku, nieciągłości i wydobywa niespodziewane formy z elementów poetyckich i politycznych. Dogłębnie zainteresowany geopolityką i ekonomią, kształtującym jego własną kondycję jako uchodźcy, a potem obywatela innego niż własny kraju, wybrał wskazywanie tych zagadnień — jak sam mówi — małym palcem zamiast palca wskazującego. Dlatego my — publiczność, uczestnicy, obserwatorzy — rozumiemy to przesłanie bez żadnej instrukcji.

Kierowany raczej wątpliwością niż pewnością Hiwa K ryzykuje, jeśli chodzi o sytuacje czy materiały. Posyła siebie — bardziej jako artystę niż osobę — do wypełnienia różnych zadań. Zapamiętane historie nadają formę aspektom wizualnym jego praktyki. Nigdy nie traci też poczucia humoru, co można zauważyć w jego podejściu do języka. Jeżeli brak w nim słowa, którego potrzebuje, pozwala mu się stać — tak było w przypadku *extelektualisty* w miejsce *intelektualisty* (kiedy zastąpił

indywidualność intelektualizmu umysłem zbiorowym). Żarty, gry słowne, anegdoty pozwalają mu stworzyć odmienną przestrzeń poznawczą przekraczającą konwencjonalne sposoby myślenia. Wyrażający artystyczne idee w jasny sposób kwestionuje jednocześnie własne położenie, uciekając przed definiowaniem siebie zarówno jako artysty, jak i uchodźcy.

Hiwa K odnawia wizualny słownik sztuki współczesnej, wykorzystując pojmowanie nieformalne zamiast strukturalnego czy dyscyplinarnego. Dzięki temu spycha nas z utartych torów konwencjonalnego myślenia, niezależnie czy dotyczy ono geopolityki, ekonomii, materialności czy wojny. Kwestionuje nasze oczekiwania, rewiduje przekonania na temat sztuki, tego, w jaki sposób powstaje i co czyni ją ważną, ponieważ odrzuca, jak mówi tytuł jednej z jego wystaw, „sprowadzanie go do rozmiaru pocisku”. ●●●

Aneta Szyłak

Hiwa K — artysta wizualny, mieszka i pracuje w Berlinie. Pochodzi z irackiego Kurdystanu, uciekł z kraju w 1996 roku, ostatecznie osiedlając się w Niemczech, gdzie ukończył studia artystyczne. Jest znakomitym gitarzystą flamenco, studiował z Paco Peñą i nadal praktykuje muzykę równoległe ze sztukami wizualnymi. Jego prace były prezentowane na największych wystawach sztuki współczesnej: *documenta 14*, Ateny i Kassel (2017); 56 Biennale Sztuki w Wenecji (2015); *La Triennale Intense Proximity*, Palais de Tokyo, Paryż (2012). Wziął także udział w większości edycji festiwalu *Alternativa* w Gdańsku (2009–2016). Jego ostatnie wystawy indywidualne miały miejsce w New Museum, Nowy Jork, 2018; *Kunstverein Hannover*, 2018; *S.M.A.K., Gandawa* (2018) oraz w *Kunst-Werke Berlin* (2017). Od 2005 roku współpracuje z kuratorką Anetą Szyłak. W 2008 zainicjowali projekt *Estran-*

gement — serię warsztatów, badań lokalnych i dyskusji w Kurdystanie, których wyniki były w formie wystawy prezentowane w *The Showroom*, Londyn (2010) i w ramach festiwalu *Alternativa* (2011). Artysta otrzymał *Arnold-Bode-Preis* ufundowaną przez miasto Kassel (2016) oraz *Ernst Schering Preis* (2017).

Aneta Szyłak — kuratorka i autorka tekstów o sztuce, obecnie zajmująca się tworzeniem *NOMUS* Nowego Muzeum Sztuki w Budowie, oddział Muzeum Narodowego w Gdańsku. Z Hiwą K pracuje od 2005 roku. Dyrektorka-założycielka Instytutu Sztuki Wyspa (2004–2014) oraz Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (1998–2001). Od 2010 roku twórczyni i dyrektorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych *Alternativa*. Kuratorka (także zespołowo) wystaw takich jak m.in. *Uszczerbki i straty* (2016); *Wernakularność* (2015); *Codziennosc* (2014); *Hito Steyerl: Abstract* (2014); *Oliver Ressler: Wizje polityczne — Świat od nowa* (2014); *The Field Is to the Sky, Only Backwards* (2013); *Buildings and Remnants* (2012); *Praca i wypoczynek* (2011); *Estrangement* (2010–2011). Przygotowuje projekt doktorski *Curation Context — the Palimpsest on the Quotidian and the Curatorial* w Goldsmiths w Londynie i na Uniwersytecie Kopenhaskim.

In Kurdish the word 'hiwa' means hope. In the exhibition of works by Hiwa K at Zachęta one can find a number of his pivotal pieces created over the last decade. The artist, an Iraqi Kurd who found political asylum in Europe around 20 years ago, is now one of the leading contemporary artists in the world. His unique artistic tactics are based on creating the form using of the practices of everyday life, childhood memories, upbringing and family anecdotes. His oeuvre — a combination of autobiographical elements with things he overhears and fictional stories — sheds a new light on matters such as



fot. dzięki uprzejmości artysty | photo courtesy of the artist

refugees, functioning in another culture, as well as the geopolitical conditions of human existence.

The exhibition, constructed in relation to the architecture of Zachęta, gives the viewer an insight into the artist's practices and enables them to experience its spatial aspects. Knowledge and multisensory experiences come together in the arresting, multi-layered message.

Located in the Matejko Room is the monumental installation *What the barbarians did not do, did the Barbarini*, made of five sand mastaba-like forms, replication of coffers from the Pantheon in Rome. As they are located on the floor, we are able to see deformations, which, thanks to optical illusion, give the interior of the copula a harmonious form. Projected on the walls are scenes of sand casting of utilitarian forms made of bronze alloy, formed using metals taken from battlefields of Iraq. Hiwa K reminds us how the solid matter circulates between the fields of culture and war. The subject continues in a work that can be seen on the wall of the Narutowicz Room, where the technical drawing of one of the coffers of the copula was applied using old masonry

methods. In the next room, this narration is completed with the installation of a bell made in a Polish foundry using ammunition obtained from the army, and films about the history of a bell made in an Italian foundry using copper and nickel sourced from battlefields.

War is the very origin and bonding material of Hiwa K's art, because it is war that forced him to undertake a dramatic journey on foot to Europe, full of dramatic shifts. In the video works gathered in the Narutowicz Room, the artist puts us into situations that resemble those of his own. His personal history is presented via fictionalised narratives, activities and riddles made into house-like maze in which the viewer may experience crampedness, anxiety and discomfort. The artist leads us from prisons and shelters, through ruins of bombarded cities to Europe, with all its material heritage and problematics of the public space, equipped with the tools that made him a person known today as Hiwa K.

Since his departure from Iraqi Kurdistan, Hiwa K has been immersed in the processes of a never-complete arrival to countries, institutions and infrastructures, to communities transformed into social and structural opportunities. All this, however, cannot be, transformed into the home that has been lost. For this reason, he refuses to settle down because there is nowhere that would give him the same sense of grounding. By this, I do not mean the lack of a permanent address, but the overwhelming sense of being uprooted, which we can read in his short stories and the narratives included in his works. It is his own artistic vocabulary, a web woven from fragments of life: mobility, music, cooking, memories and emotions connected to stories, situations and objects. His family home and country of origin are

his archive and the source of the vernacular forms. Tension between what he left behind and the unfulfilled attachment to what he keeps arriving at leads him to making art related to found situations, stories remembered, do it yourself objects and human encounters. Hiwa K has taken his not-belonging as a potential opportunity. The complex language he developed throughout the past decade is neither that of the West nor the East.

When we met a good thirteen years ago, he was already crafting the concept of what would soon become his genuine and original visual and textual vocabulary. Still a student, he would question the way Western art education is constructed and executed, including the demand for constant productivity and creating value. He would become a challenge for the art academy, inhabiting the cracks and abandoned zones in its system rather than fulfilling a student function as expected. He would also refuse to paint and kept his studio wall untouched and perfectly white, while secretly sharing his long experience with painting with his classmates after class. In addition, he engaged in playing guitar with the academy's caretaker and joined the student cooking collective — which later led to his first well-known works, such as *Cooking with Mama*, *Country Guitar Lessons* or *With Jim White: Once upon a Time in the West*. His own body — cooking, eating, playing and dancing — was a translating device. Form often emerges in his work before meaning is established; sometimes form simply generates the meaning.

To this day, Hiwa K shifts between the fields of visual arts and music, and the latter is his real devotion. Music has become his navigation in developing complex projects, giving him both a regime of practice and

Kawalerka, 2008, fotografia

na sąsiedniej stronie:
Na ukos, 2009, fotografia

One Room Apartment, 2008, photograph

opposite:
Diagonal, 2009, photography



Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barberini, 2012,
Kunst-Werke Berlin

What the barbarians did not do, did the Barberini, 2012,
Kunst-Werke Berlin

goes beyond conventional ways of thinking. Clear in his artistic ideas, he is at the same time constantly questioning his own position as ‘a refugee’ or ‘an artist’ while escaping definitions and categorisations.

Through his practice Hiwa K is reinventing the visual vocabulary of contemporary art by employing informal cognition rather than using a structurally disciplined approach that pushes us away from conventional ways of thinking, whether it be geopolitics, economy, materiality, war or politics. These traits make Hiwa K someone who, also for me personally, puts our expectations and assumptions into question. Who revises our convictions about what art is, how it is made and what makes it important. Because he refuses, as the title of this show says, to be ‘shrunk to the size of a bullet’. ●●●

Aneta Szyłak

Hiwa K — an visual artist working and living in Berlin. Originally from Kurdistan of Iraq, he fled the country in 1996, eventually settling in Germany where he obtained his formal education in visual arts. He is an accomplished flamenco guitarist who studied under master Paco Peña and continues his musical practice parallel to visual arts. Hiwa K’s work has been shown in major group exhibitions such as documenta 14, Athens and Kassel (2017); 56th Biennale di Venezia (2015); La Triennale *Intense Proximity*, Paris (2012) among others. He also took part in most editions of Alternativa festival in Gdańsk (2009–2016). His last individual exhibitions were in Kunstverein Hannover (2018), S.M.A.K. Ghent (2018), New Museum in New York City (2018), and Kunst-Werke Berlin (2017). Hiwa K have worked with curator Aneta Szyłak since 2005. In 2008, the duo initiated *Estrangement*, a series of workshops, explorations and discussions in Kurdistan, the outcomes of which were exhibited at The Showroom in London (2010) and in the framework of Alternativa Festival in Gdańsk (2011). The artists is a recipient of Arnold-Bode-Preis (2016) oraz Ernst Schering Preis (2017).

Aneta Szyłak — a curator and writer, recently responsible for the making of NOMUS New Art Museum under Construction, branch of the National Museum in Gdańsk. Since 2005 she works collaboratively with artist Hiwa K. She worked as founding director of Wyspa Institute of Art (2004–2014) and Centre for Contemporary Art Łaźnia (1998–2001). In years 2009–2016 she was also an artistic director of Alternativa — International Visual Arts Festival. Curated and co-curated exhibitions *Slaveness* (2018); *Damage and Loss* (2016); *Vernacularity* (2015); *Everydayness* (2014); *Hito Steyerl: Abstract* (2014); *Oliver Ressler: Political Imaginaries — Making the World Anew* (2014); *The Field Is to the Sky, Only Backwards* (2013); *Buildings and Remnants* (2012); *Labour and Leisure* (2011); *Estrangement* (2011, 2010). *Curating Context — the Palimpsest on the Quotidian and the Curatorial* is her PhD project at Goldsmiths, London and University of Copenhagen.

the sense of community. Perhaps it is also the music, which is often created by an ensemble, with attunement and instinctive recognition of the other members of the band, that leads him to diverse forms of collaborations as it teaches how many can become one. Projecting the orchestral or band-like mode of working into collaborations, Hiwa K draws from the others what they are best at and combines all the minuscule individual additions into a whole piece of music, performance, research, sculpture. He creates situations of friction in which the involved individuals add bits and pieces of their presence, story, archive, talent or voice to contribute to the final result, allowing knowledge to happen rather than be rigorously produced. He is not afraid of amateurism and does not expect expertise but rather engagement, checking what might happen when people come together. Communal knowledge is what informed his cultural interest when he still worked in self-educational circles in Sulaymaniyah and this has now developed into his mode of working.

In his practice, Hiwa K sketches fault lines, discontinuities and unexpected forms between the poetic and the political. Deeply interested in geopolitics and economy that shaped his own condition as a refugee and eventually the citizen of country other than his own, he has chosen to address political matters indirectly or, as he says, to point at them not with the index finger but with a pinky instead. That is why we — the public, the participants, the bystanders — arrive at the understanding of timely matters while not being instructed or controlled.

Driven by doubt rather than by certainty, Hiwa K works taking risks with situations, materials and infrastructures. He sends himself — an *artist* (a function, role) to complete various tasks. Stories or situations remembered give form to the visual aspects of this practice. He never loses his sense of humour, which can be seen in his approach to language. If there is no word he needs in the language, he makes this word happen — as it was in the case of *extellectual* instead of *intellectual*. Jokes and word plays help to create a different cognitive space that

Weksłuj i (nie) krzycz [fragmenty]

Twist and (don't) Shout [fragments]

Z Hiwą K i Anetą Szyłak rozmawia Francesca Recchia
Hiwa K and Aneta Szyłak talks to Francesca Recchia

Aneta Szyłak: Poznaliśmy się w 2005 roku, na gruncie uczelnianym, i szybko zrozumieliśmy, że pomimo bardzo odmiennego zaplecza kulturowego mamy podobne krytyczne podejście do świata akademickiego. Obojgu nam doskwierały zastępe reguły, ale każde z nas próbowało uwolnić się z tego gorsetu na inny sposób. Hiwa przenikał do szczelin w systemie edukacyjnym: pracował z personelem kuchennym albo uczył portiera grać na gitarze. [...]

Prowadziliśmy długie rozmowy, w końcu doszliśmy do wniosku, że jesteśmy w stanie znaleźć skuteczne sposoby wykorzystania transformatywnych warunków politycznych, jakie nas ukształtowały. W przypadku Hiwy były to doświadczenia wojen, walk powstańczych i dyktatury Saddama, w moim — doświadczenie postkomunizmu. W pełnej trudnych zmagani historii obu naszych narodów jest coś, co sprawia, że wpisane mamy w świadomość bardzo podobne narracje. Oboje odczuwamy багаż procesów historycznych, jakim podlegały nasze kraje.

[...]

Francesca Recchia: *Estrangement*, czyli wyobcowanie, często interpretowane jest w kategoriach negatywnych — jako forma alienacji, odosobnienia, efekt utraty. Wy traktujecie koncepcję wyobcowania zupełnie inaczej. Skąd ten zwrot konceptualny?

Hiwa K: Nie ma czegoś takiego jak byty niewyalienowane. Od pierwszej chwili, kiedy wyłapujemy po omacku uderzenia naszego serca, zaczynamy wybijać ten sam rytm na naszym ciele, zamieniamy je w bęben, potem robimy bębny ze skóry zwierząt, rytm rezonuje, w końcu zagarnia przestrzeń. U nas powraca jako zwrot, odchylenie od toru.

[...]

[...] Czy istnieje jakiś związek między historią Kurdystanu a ideą wyobcowania? Albo inaczej: czy historia kraju zaważyła w jakiś sposób na kształcie projektu?

[...]

HK: Kurdystan jest bardzo interesującym miejscem, jeśli mówimy o wyobcowaniu, poczynając od nazwy i obszaru, których nie znajdzie się na mapie. Kurdystan to forma bezformna albo forma nieformalna. Kraj jest podzielony na cztery części, bardzo różniące się od siebie, nawet dialekty są odmiennie, ale jest w nich wiele słów wspólnych i wiele indoeuropejskich, których warianty odnajdujemy też w polskim i innych językach słowiańskich.

Na czym polega różnica między wskazywaniem na coś palcem a sugestią?

HK: Moim zdaniem w praktyce artystycznej lepiej wystrzegać się arbitralności. Kiedy wchodzisz w jakieś zagadnienie, gdy coś zaczynasz, towarzyszy ci poczucie niejednoznaczności, niepewność. Poruszasz się we mgle, wśród możliwości, które dopiero zaczynają się wyłaniać, nabierać kształtu. W przeciwnym razie sztuka pozostawałaby wyłącznie ilustracją gotowych już koncepcji. Bardzo często nadmierna klarowność zamienia dzieło w jednowymiarowy przekaz. Ci, którzy wypowiadają zdania arbitralne, mówią, co widzą. Ja w niektórych moich pracach zatrzymuję się nad drobiazgami, nie opowiadam o relacjach zachodzących między elementami, tylko o sprawach, które się między nimi dzieją. Czasami lepiej wślizgnąć się gdzieś przez kuchenne drzwi, nawet przez okno, zamiast wchodzić od frontu.



foto: dzięki uprzejmości artysty | photos courtesy of the artist

Widok z góry, 2017, wideo

View from Above, 2017, video



Zdradźcie mi sekret?

AS: Jest taka dziecięca zabawa: chowasz w jakimś dołku pod kawałkiem szkła skarby: złotko, karteczkę, koraliki i zakopujesz ukradkiem. To się nazywa sekret. Nikomu go nie zdradzasz, czasami tylko prowadzisz tam przyjaciółkę, dotykasz palcem kryjówki i ujawniasz niewidzialne. Pamiętam, jak mnie ciągnano przez zarośla, ogrody, żeby pokazać skarb, sama też miałam taki swój sekret, ukryty w piwnicy, w trocinach. Jakie to emocje schodzić po zakurzonych schodach do kryjówki albo czołgać się między krzakami, żeby zobaczyć schowane przedmioty. Ujawnienie sekretu nigdy jednak nie sprawia takiej satysfakcji jak strzeżenie go i próby docierania do niego. Posiadanie tajemnicy i dzielenie się nią mają zupełnie inny potencjał relacyjny. Jeśli masz sekret, podziel się nim.

HK: Przypomina mi się końcowy dialog z fińskiego filmu *Męska robota* [Miehen työ, reż. Aleksí Salmenperä, 2007]. Mężczyzna zwraca się do dziecka: „Zdradzę ci sekret, ale nie możesz nikomu go powtórzyć”, na co dziecko odpowiada: „Nie mów, bo co to za sekret, skoro nikomu nie będę mógł go powtórzyć”. ●●●

kwiecień 2011

przełożyła z angielskiego Ewa Mikina

za: *Estrangement*, kat. wyst. w ramach Festiwalu Alternativa, red. Francesca Recchia, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2012

Aneta Szytak: Hiwa and I met in 2005 in an educational context and quickly recognised that, in spite of having very different backgrounds, we shared a comparable critique of the academy. We both tried to somehow challenge the corset of this formal arrangement although through diverse modes of operation. Hiwa did so by inhabiting the gaps and fissures of the educational system, working with kitchen teams or teaching the caretaker to play guitar

Through numerous conversations we understood that we are able to find productive ways of working from the transformative political condition that shaped us — in case of Hiwa emerging from the wars, uprisings and dictatorship of Saddam and in my case exiting the postcommunist condition. There was something in the his-



fot. dzięki uprzejmości artysty | photos courtesy of the artist

Ta cytryna ma smak jabłka, 2011, wideo

na sąsiedniej stronie:

Przeciwobraz (Ślepy jak mowa ojczysta), 2017, wideo

Pamiętasz, co paliłsz?, 2011, wideo

This Lemon Tastes of Apple, 2011, wideo

opposite:

Pre-Image (Blind As the Mother Tongue), 2017, wideo

Do You Remember What You Are Burning?, 2011, wideo

toric struggles of both our nations that made the inherited narratives somewhat strangely matching. Both of us could see the burdens that these historical processes are carrying.

...

Francesca Recchia: Estrangement is often interpreted in negative terms — as a form of alienation, as a separation, as the result of a loss. You use the concept in a very different way, how did you produce the conceptual twist?

Hiwa K: There is no such a thing as nonalienated beings. From the first moment we blindly listened to our own heartbeats, we started beating on our skin to make the same rhythm and then made a drum out of our own skin, then used that of animals, and it resonated until it became a room. So here comes back again the idea of the twist.

...

... Does the history of the country have any particular relation to the concept of estrangement? Or does it helps at all in its shaping?

...

HK: Kurdistan is very interesting in relation to the idea of Estrangement beginning with its name and shape that cannot be found on the map — so Kurdistan has a form without being formal. The country is separated into four parts, each one is very different from the other and they even speak different dialects. Yet they share many words that are also common to IndoEuropean as well as with Polish and other Slavic languages.

What is the difference between pointing at things with an index finger and a pinkie?

HK: In my opinion, for an artistic practice, understanding is one step too far toward something. In the process of making, there is only ambiguity, fogginess and uncertainty: possibilities waiting for opportunities. Otherwise art becomes mere illustration of already designed concepts. Very often, by being too direct and clear, an art work becomes an informative surface. Those who refer with the index, point at what they see. In some works, I talk in more details about things: not about how they are related, but about the affair between them. The idea is to enter from the back door or even the window rather than from the main door.

Can you tell me a secret?

AS: There is a children's game in which the kids put something glittery or any other attractive piece of paper, metal or beads under a piece of glass and then hide it underground in a clandestine place that is known only to them. It is called a *secret*. You keep it in concealment and sometimes you take your friend to the location and rubbing your finger on the hidden spot you reveal the invisible. I remember being led through bushes and gardens to be shown the covert and also hiding my own secrets in the cellar in wood dust. It was so thrilling to go down the dirty stairs to the secluded sites, or to crawl in the bushes to be shown the hidden objects. But getting to know the secret could never beat the feeling of holding it or searching for it. Having a secret and sharing it have different relational potential. If you have a secret you are in desire to share it.

HK: This reminds me of the last dialogue from the Finnish film *Miehen Työ* which means *Man's Work*. The man tells the child: 'I will tell you a secret now, but you shouldn't tell anyone. And the child replies: Which kind of secrets is that if I can't tell anyone? Please don't tell me.' ●●●

April 2011

from: *Estrangement*, exh. cat. as a part of the Alternativa festival, ed. Francesca Recchia, Gdańsk: Wyspa Institute of Art, 2012



9.02–14.04.19

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

Liliana Porter. Sytuacje

Liliana Porter. Situations

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Michał Kubiak**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Jacek Malinowski**



Jeśli nie podano inaczej, fot. dzięki uprzejmości artystki | If not otherwise noted, photo courtesy of the artist

Straszliwa prostota. O sztuce Liliany Porter

A Terrible Simplicity. On the Art of Liliana Porter

Gregory Volk

Wiele wybitnych dzieł Liliany Porter z końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powstało w wyniku jej długotrwałej i ryzykownej przygody z grafiką eksperymentalną. Część z tych prac można zaliczyć do sztuki, którą Porter w wywiadzie z Inés Katzenstein nazwała *arte boludo* — sztuką banalną (ang. *dumbass art*). W jej rozumieniu sztuka ta polega na wykorzystywaniu rzeczy prostych, codziennych, pozornie bez znaczenia, stanowiących przeciwieństwo tych wyszukanych, bogatych, przeładowanych treścią. Zazwyczaj owe prozaiczne przedmioty (gwóźdź, śrubokręt, pojedyncza kreska, zwisający kawałek włóczki) zachowują swoją „normalność” nawet wtedy, gdy artystka umieszcza je w jakimś nowym, zaskakującym kontekście — a czyni to z humorem, niekiedy w celu terapeutycznym, z właściwą sobie wrażliwością i inteligencją.

[...]

Gdy porównuje się stosunkowo wczesne prace z tymi z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, widać wyraźnie, jak Porter coraz bardziej oddala się od grafiki (wprawdzie ekscentrycznej i eksperymentalnej w jej wydaniu) i zwraca ku kompila-

cyjnym praktykom łączącym fotografię, malarstwo, rysunek, wideo i instalacje; jej postawę cechuje bowiem zamiłowanie do ryzyka, nieustannych poszukiwań, podejmowania nowych wyzwań. Szczególnie ważną okazała się podjęta przez nią w latach osiemdziesiątych decyzja, by wykorzystać bogatą (i wciąż powiększaną) kolekcję złożoną z zabawek, figurek zwierząt, postaci z kreskówek i artykułów gospodarstwa domowego znajdujących na pchlich targach, w antykwiariatach czy sklepach z pamiątkami. Wszystkie te znaleziska gęsto wypełniają półki w pracowni artystki; są tam misie, kaczki, kowboje, niemieccy żołnierze, butelki w ręcznie dzierganych futerałach, miniaturowe baletnice, nakręcane pary tańczące tango, lis grający na bębenku, pingwiny, świnki, kłowni, japońskie statuetki Buddy, chińscy rewolucjoniści, Che Guevara i wiele innych. Niektóre z tych figurek pojawiają w jej pracach jako samodzielne obiekty, czasami artystka je fotografuje, maluje bądź rysuje; zdarza się, że grają jako aktorzy w filmach wideo. Występują pojedynczo, co dodatkowo potęguje aurę samotności i opuszczenia charakterystyczną dla wielu prac Porter, albo w parach lub grupach. Osobliwe figurki ludzi i zwierząt ze zbioru Liliany Porter zdają się

Przebranie (z maską małpy), 2007, wydruk cyfrowy

Brâncuși, 2008, wydruk cyfrowy

na sąsiedniej stronie:

Sytuacja z pingwinem (dyptyk), 2004, wydruk cyfrowy

Disguise (with Monkey Mask), 2007, digital print

Brâncuși, 2008, digital print

opposite:

Situation with Penguin (diptych), 2004, digital print

istnieć w bezkresnej, pustej przestrzeni, pozbawionej punktów odniesienia, które mogłyby wskazać właściwą drogę. I choć artystka używa najprostszych środków, na przykład fotografuje obiekty na białym tle (zazwyczaj na białej kartce papieru) lub ustawia je na białej półce, to efekt jest mocno poruszający. Małe figurki w sieci niewidzialnych dróg, osaczone przez nieskończoność; rezolutne i zdecydowane, a zarazem oszołomione wielkim światem, w którym nic nie znaczą i którego nie mogą pojąć.

[...]

Gdy czytałem to, co Porter mówi o swojej twórczości, a szczególnie komentarz o sztuce jako formie „zbawienia”, uderzyło mnie, jak wiele łączy tę emigrantkę z Argentyny nie tylko z nowojorskim etosem wyrażonym w słowach „wszystko jest możliwe”, ale też z wizjonerskim nurtem w amerykańskiej literaturze i sztuce wywodzącym się od wybitnego XIX-wiecznego przedstawiciela transcendentalizmu, poety *Ralph Waldo Emersona*. Jego postać nieprzerwanie inspirowała zarówno pisarzy i artystów skupionych wokół niego w Concord w stanie Massachusetts, do których grona należeli *Henry David Thoreau*, *Margaret Fuller*, *Walt Whitman*, pejzażyści z kręgu *Hudson River School*, ich następcy — malarze-luminiści czy artyści dokumentujący amerykański daleki Zachód, ale również twórców późniejszych takich jak *Edward Hopper*, *Barnett Newman*, *Agnes Martin* i *Sol Le Witt*. Jedno z haseł w ogłoszonych przez *Le Wita* w *Sentences on Conceptual Art* mówiące o tym, że: „artyści konceptualni są bardziej mistykami niż racjonalistami, co prowadzi ich do konkluzji wykraczających daleko poza sferę logicznego myślenia”, brzmi niemalże jak cytata z *Emersona*. Jako były pastor unitariański *Emerson* w swoich duchowych poszukiwaniach zwrócił się ku poezji i sztuce; wobec sztuki miał wielkie oczekiwania, postrzegał ją jako coś nierozdzielnie związanego z indywidualnym charakterem człowieka, jego rozwojem intelektualnym, objawieniem i odkupieniem. *Emerson* nie cenił sztuki pozbawionej mistycznej inspiracji, sam takiej inspiracji nieustannie poszukiwał jako orędownik twórczego szaleństwa, organicznej fuzji sztuki i jednostki, zawsze gotów do podejmowania ryzyka. Uważał, że formalizm jako taki nie jest żadnym rozwiązaniem, jednak „ściska zależność formy od duszy” — o której pisał w swoim eseju *Poeta* z 1844 roku (będącym w istocie pierwszą w Stanach Zjednoczonych poważną deklaracją na temat radykalnych i eksperymentalnych strategii w sztuce) — daje wiele możliwości: powstać mogą formy artystyczne wyrażające duszę artysty; sztuka refleksyjna, pełna pasji, ryzykowna, eksperymentalna, otwarta na





foto: dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secretist Gallery | photo courtesy of the artist and the Carrie Secretist Gallery

otaczający świat, poszukująca nowych form (nieważne jak bardzo nieortodoksyjnych), będąca nośnikiem inspirujących idei¹.

[...]

W pewnym sensie zebrany przez Porter i wciąż powiększany zbiór kuriozów z całego świata wydaje się kiczowaty i bezwartościowy: tanie drobiazgi ze sklepów z pamiątkami; bibeloty z saloniku leciwej cioci — trochę śmieszne, trochę straszne; zapomniane nagrody wygrane kiedyś w wesołym miasteczku; plastikowe ozdoby z weselnego tortu. Jednak Porter potrafi w każdym z tych osobliwych przedmiotów odkryć wielki, znaczeniowy potencjał, który czyni z nich coś więcej niż tylko tandetę wytwarzaną masowo na całym świecie. Widać, że artystka je uwielbia, one do niej przemawiają. Ma się wrażenie, że je tuli, troskliwie bada, studiuje ich rysy, traktuje jak żywe istoty, dzieli z nimi wspólną przestrzeń. I choć nie potrafią mówić, można się z nimi komunikować. Z tym, że one nie opowiadają swoich historii, ale je ewokują, nie są to nawet całe historie, tylko jakieś strzępki, przebłyski wspomnień, fragmenty snów. Fakt, że Porter pracuje z przedmiotami znalezionymi, nie jest niczym szczególnym, jednak ona podchodzi do nich z wyjątkowym uczuciem i zaangażowaniem; być może jest tak, że przedmioty stały się namiastką jej samej, jej ambasadorkami, za pomocą których eksploruje niezbadane zakamarki duszy, w tym dzieciństwo, relacje z bliskimi, związki miłosne (i rozstania), dążenia, poczucie wyobcowania, strach, chwile euforii, przykre wspomnienia związane z kryzysami politycznymi i doznana niesprawiedliwość. I choć sztuka Porter nigdy nie jest otwarcie autobiograficzna,

to wyrasta z potrzeby dogłębnego poznania psychicznej i społecznej sfery życia: jest niczym badanie relacji między głęboką jaźnią a podzielonym, skonfliktowanym społeczeństwem.

[...]

Kusi bardzo, żeby podzielić jej *oeuvre* na prace „przed” i prace „po”: kiedyś przeważały ryciny, później zabawki-figurki (i tym podobne znaleźiska) stanowiące nieodłączną część prac zrealizowanych w różnych mediach. Jednak ten prosty podział może łatwo przesłonić to, jak konsekwentna (i konsekwentnie odkrywczą) była przez lata Porter, mimo, że jej sztuka z czasem się zmieniała. Jeden z czynników unifikujących wczesne i późne prace artystki opisała Inés Katzenstein we wstępie do przeprowadzonego z nią wywiadu: „Twórczość Porter jest, w moim przekonaniu, wystawą, na której prezentuje ona swoje relacje ze światem, wpisując je w specyficzny obszar sztuki”. By wyjaśnić, czym są owe relacje, autorka formułuje szereg pytań: „Dokąd zmierzamy i gdzie jest nasze miejsce? Jak odnosimy się do ludzi, których spotykamy w życiu? Jak możemy się porozumieć z innymi, skoro tak wiele nas dzieli? Jak to możliwe, że funkcjonujemy w społeczeństwie, posługując się sztucznymi kodami i nie zastanawiamy się nad ich sensem? Czym jest wiedza? Czy istnieje związek pomiędzy uprawianiem sztuki i szczęściem?”. Inés Katzenstein ma rację: te kwestie zawsze najbardziej nurtowały Porter i niezależnie od tego, jakich środków używała, by je zgłębić, to właśnie one stanowią istotę i siłę napędową jej sztuki. Kolejny czynnikiem unifikującym jest stosunek Porter do obiektów znalezionych — posługuje się nimi w idiosynkratyczny, prawdziwie

wizjonerski sposób i tworzy głęboko humanistyczną poezję wizualną skonstruowaną z rzeczy rudymentarnych i kuriozalnych gadżetów, które wyposaża w podwójną tożsamość: są zarazem jawnie pospolite i dziwnie pociągające.

[...]

Działania Liliany Porter interpretować można również w świetle stworzonej przez rosyjskiego literaturoznawcę Michała Bachtina teorii karnawału odnoszącej się do niektórych rodzajów sztuk wizualnych.² Według niego „moment karnawału” czy też „sytuacja karnawału” to czas, w którym obowiązujące na co dzień prawa, wartości, hierarchie i ograniczenia zostają chwilowo zawieszane na rzecz jakiejś nowej wolności, która wydaje się jednocześnie odpychająca i pociągająca; zniewala nas i wyzwala. Nadmiar, przesada, hiperbola, obfitość i parodia to elementy wpisane w sytuację karnawału, która nie ma jednak zdominować zwykłego trybu życia, jej celem nie jest bowiem zastąpienie dawnej świadomości jej nową, efektowną wersją. W istocie życie zwyczajne i skarnawalizowane będą równoległe, a my oscylujemy między jednym a drugim; przeżywamy burzliwy czas karnawału z jego odwróconym porządkiem, by się sprawdzić i wewnętrznie zmienić, a potem wrócić do codzienności — może silniejsi, może mądrzejsi — z nowym bagażem doświadczeń. Nie twierdzę, że Porter jest jakoś szczególnie zainspirowana Bachtinem i nie to jest tu ważne. Natomiast ów ekscentryczny wymiar karnawału — upodobanie do nieskrępowanej zabawy, wręcz bufonady, która według Bachtina „kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i pospolitość, wielkość i nicość, mądrość

Czerwony piasek, 2018, barwiony piasek, figurka

na sąsiedniej stronie:

Dialogo con eso (Dialog z tym), 2004, litografia, karton, głowa dzika z żywicy

Wehikuł czasu (wyjaśnienie), 2018, instalacja ścienna, figurka

Red Sand, 2018, coloured sand, figurine

opposite:

Dialogo con eso (Dialogue with It), 2004, lithograph on cardboard, resin boar head

Time Machine (The Explanation), 2018, wall installation and figurine



i głupotę” i w której dochodzi do czasowego zawieszenia normalnego trybu życia, jego praw, kategorii, społeczno-hierarchicznych nierówności — jest kluczowy dla twórczości Porter i sprawia, że jej prace mają tak poruszający, terapeutyczny i wyzwalający wymiar. Liliana Porter nie jest artystką jawnie polityczną, w tym sensie, że nie odnosi się bezpośrednio do aktualnych wydarzeń czy kwestii społecznych, jej artystyczne komentarze mają wiele wspólnego z opisanym przez Bachtina karnawałowym zawieszeniem „społeczno-hierarchicznych nierówności” i wynikają z fundamentalnego przywiązania do kwestii wolności. Co ciekawe, wiele projektów Porter rzeczywiście ma w sobie aurę karnawałowej zabawy i szaleństwa, wystarczy spojrzeć na kolorowe kostiumy, maski, zwierzęta obdarzone ludzkimi cechami i vice versa, pochody, performanse i niesamowite, sprzeczne z logiką sytuacje.

[...]

Od kilku już dekad Liliana Porter kreuje idiosyncraticzne, godne podziwu prace o głęboko humanistycznym wydźwięku: pomagają nam żyć pełniej w czasach, które (podobnie jak wszystkie inne czasy) niosą ze sobą cierpienie i nadzieję, obłęd i uspokojenie. Jej sztuka dotyka trudnych, nierozwiązywalnych problemów, a jednocześnie sprawia, że cuda są możliwe, wchodzimy w jej świat nie tylko, by się nią delektować, ale też czerpać z niej mądrość i siłę. ●●●

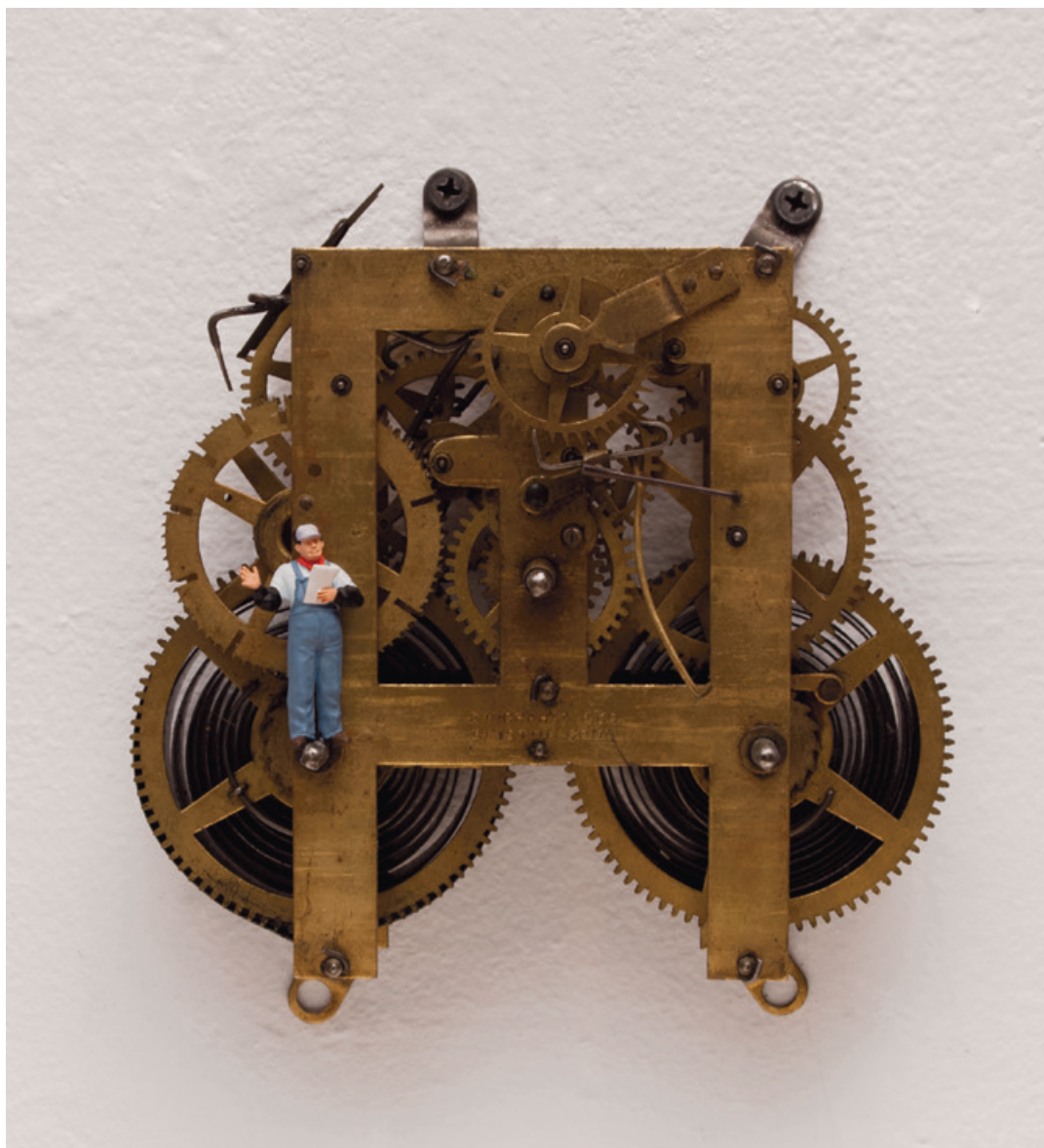
przełożyła z angielskiego Izabela Suchan

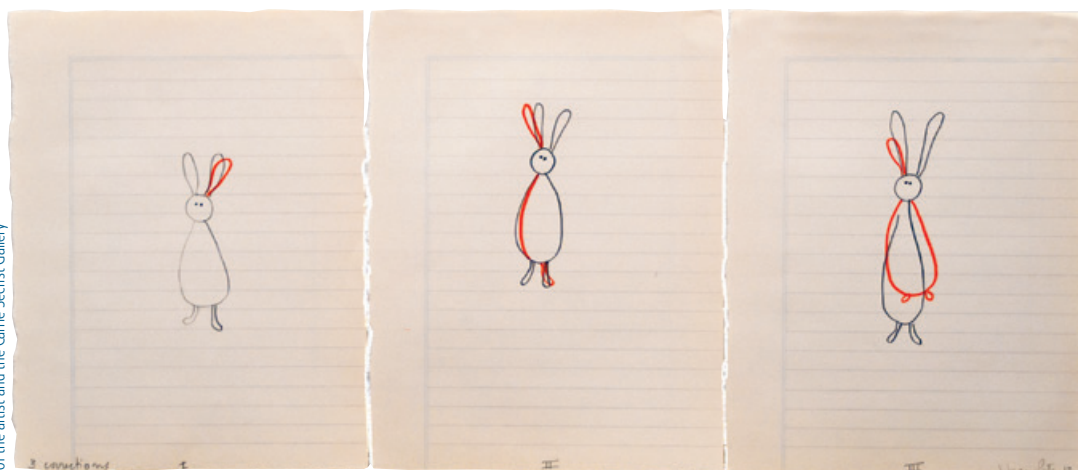
1 Ralph Waldo Emerson, esej *Poeta* (1844) w: *Eseje*, t. 2, przeł. Olgierd Dylis, Franciszek Lyra, Andrzej Tretiak i Stanisław Wyrzykowski, red. Jerzy Rudzki, Wydawnictwo Test, Lublin 1997, s. 6.

2 Wszystkie cytaty i odniesienia do Michała Bachtina pochodzą z jego książki *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 188–190.

Fragmety eseju opublikowanego w: *Liliana Porter in Conversation with Inés Katzenstein*, Fundación Cisneros, New York–Caracas 2012

Liliana Porter (ur. 1941 w Buenos Aires) — artystka wykorzystująca takie media jak grafika, malarstwo, rysunek, fotografia, wideo, instalacja, prace w przestrzeni publicznej, ostatnio także teatr. Uczyła się Escuela Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires





Trzy poprawki, 2013, ołówek, papier

Rysunek z plastikowym młotkiem, 1993–1995, ręcznie kolorowana odbitka żelatynowo-srebrowa

na sąsiedniej stronie:

Czterdzieści lat IIIA (autoportret z kwadratem 1973), 2013, wydruk cyfrowy

Sytuacja z białym wozem, 2009, asamblaż, akryl, płótno

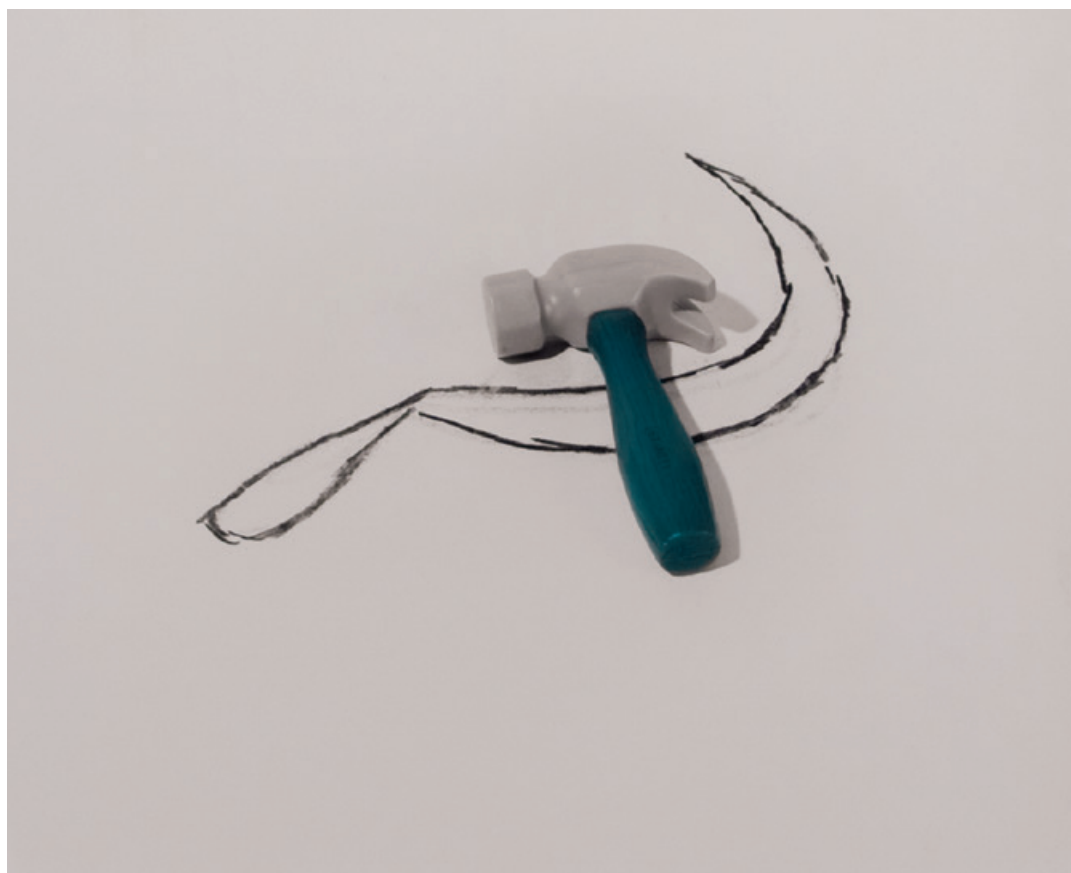
Three Corrections, 2013, pencil on paper

Drawing with Plastic Hammer, 1993–1995, hand coloured gelatin silver print

opposite:

Forty Years IIIA (Self-portrait with the Square 1973), 2013, digital print

Situation with White Wagon, 2009, acrylic and assemblage on canvas



(1954–1958), następnie studiowała na Universidad Iberoamericana w mieście Meksyk (1958–1964) oraz w Pratt Institute w Nowym Jorku, gdzie mieszka od 1964 roku. W latach 1965–1970 wraz z Luisem Camnitzerem i Josem Guillermem Castillo prowadziła eksperymentalny New York Graphic Workshop. Początkowo tworzyła grafiki, jej późniejsze prace mają charakter konceptualny.

Wybrane wystawy indywidualne: El Museo del Barrio, Nowy Jork (2018); Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2013); Museo de Art Contemporaneo International Rufino Tamayo, miasto Meksyk (2009); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003); Bronx Museum of the Arts, Nowy Jork (1992); Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (1990); MoMA, Nowy Jork (1973).

Jej prace prezentowane były na ważnej wystawie *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (m.in. w Hammer Museum, Los Angeles; Brooklyn Museum, Nowy Jork; Pinacoteca de São Paulo, 2018). Instalacja *Człowiek z siekierą* znalazła się na wystawie głównej Biennale Sztuki w Wenecji (2017).

Many of Liliana Porter's signature works from the late 1960s and 1970s arose from her sustained, risk-taking engagement with experimental printmaking. Many also involved what Porter terms in her interview with Inés Katzenstein *arte boludo*, or 'dumbass art'. What this

means, for Porter, is a willingness to use simple, quotidian, seemingly meaningless things in her prints, as opposed to things gorgeous, luscious, or jam-packed with content. Typically, these mundane things (a nail, a screw, a single drawn line, a dangling bit of thread) retain their normalcy while they are jarred into startling new contexts — with wonderment, humor, catharsis, and especially with Porter's kind of keyed-up thoughtfulness and intelligence.

...

When you compare . . . relatively early works with Porter's work since the 1980s and the 1990s, you see how much she has gradually, yet decisively, migrated from printmaking (however eccentric and experimental) to an expanded practice that includes prints, photographs, paintings, drawings, sculptures, videos, and installations; moreover, hers is a practice marked by constant risk, exploration, and a kind of go-for-broke verve. Of special importance is Porter's decision in the 1980s to work in various ways with an eclectic (and ever-expanding) assortment of toys, animals, cartoon figures, and household items found at flea markets, antique stores, and souvenir shops. In Porter's studio, several shelves are densely packed with this cast of char-

acters and objects, which includes figurines of bears, ducks, cowboys, and German soldiers, knitted bottle cozies, miniature ballerinas, windup tango dancers, a drum-playing fox, penguins, pigs, clowns, Japanese Buddhists, Chinese revolutionaries, and Che Guevara, among many others. Sometimes Porter's various figurines appear as actual objects in her work; sometimes they are photographed, painted, or drawn; and sometimes they appear as actors in videos. They can occur singly, which tends to emphasize the aura of loneliness and solitude often pervading Porter's works, in pairs, or in groups. Liliana Porter's human figurines and animal curios often seem to be operating in some immense and empty expanse, without touchstones or anything to provide guidance or direction. This is accomplished with minimal means, for instance photographing objects within white fields (usually a piece of paper in Porter's studio) or placing objects on a white shelf, but it has a profound impact. Her little figures seem enmeshed in distances, haunted by immensities; they are at once thoughtful, purposeful, and bewildered in a big world that far exceeds any real understanding, any sense of order that they can bring.

...

Reading what Porter has to say about her artistic process, in particular her comment that art is a form of 'salvation', I am struck by how much this expatriate Argentinian connects not only with an 'everything is possible' ethos in New York City but also with a visionary strain in American literature and art leading all the way back to the noted nineteenth-century transcendentalist poet-philosopher Ralph Waldo Emerson, an enduringly influential figure who greatly affected the writers and artists around him in Concord, Massachusetts, such as Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Walt Whitman, the Hudson River School painters, painters of the American West, and the Luminist painters, as well as later artists and writers including Edward Hopper, Barnett Newman, Agnes Martin, and Sol LeWitt. 'Conceptual artists are mystics rather than rationalists', LeWitt wrote in *Sentences on Conceptual Art*, sounding frankly Emersonian. 'They leap to con-



clusions that logic cannot reach'. As the former unitarian minister Emerson gravitated to poetry and art for his spiritual inquiry, he tended to make enormous claims on art, seeing it as inseparable from questions of individual character, psychological growth, revelation, and redemption. Emerson was typically dismissive of art that did not arise from the galvanic inspiration that he sought, advocating instead a kind of untrammelled wildness, an organic fusion of art and the total person, and a thorough willingness to take risks. He believed that formalism itself would solve nothing; however, 'the instant dependence of form upon soul', as he wrote in his 1844 essay 'The Poet' (incidentally the first great statement in the United States about radical and experimental art-making strategies), could offer a great many possibilities — artistic forms that would elastically take the shape of the artist's own psyche; and an art that is cerebral, impassioned, risky, experimental, extraordinarily open to the world, and willing to find new forms (no matter how unorthodox) capable of conveying driving ideas.¹

...

On one level, Porter's sprawling collection of international bric-a-brac remains kitschy and debased: cheap souvenirs purchased in gift shops; an elderly auntie's cherished, but vaguely creepy, tchotchkes; forgettable prizes won at the local carnival; plastic wedding cake decorations. Porter finds rich, evocative potential in all these oddball items that would otherwise be so much mass-produced jetsam sloshing around the world. One senses that she adores them. They speak to her. You get the feeling she's held them a lot, scrutinized them, studied their expressions, seen them as individuals, lived with them at close quarters. They are mute, but communicative. They seem to not really tell but emanate stories, or rather, scraps and excerpts of silent stories, hints of memories, snippets of dreams. It's absolutely correct that Liliana Porter works with found objects, but she does so with a rare and peculiar devotion and intensity, and it may well be the case that these found objects function as her surrogates and ambassadors, which she uses to explore the full range of the psyche, including childhood and memory, connections to and alienation from others, love (and its breakdown), purposefulness, alienation, fear, occasional exhilaration, the raw experience of political crisis and injustice. Porter's work is never overtly autobiographical, yet it seems animated by a profound, deeply felt psychological and social inquiry: the deep self in relation to a fractious and conflicted society.

...

It is tempting to divide her oeuvre into a 'before' and 'after': back then, prints; now, toy (or otherwise found) figures incorporated in various media. However, this easy division tends to obscure how consistent (and consistently explorative) Porter's approach has been through the years, in the midst of her obvious changes. One unifying connection has to do with exactly what Inés Katzenstein so insightfully suggests in the introduction to her interview with Porter. Katzenstein writes, 'Porter's work, in my opinion, is an exhibition of her relationship with life in a specific artistic



fot. dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery | photo courtesy of the artist and the Carrie Secrist Gallery



terrain'. She goes on to discuss what this relationship might be in the form of several questions: 'Where are we going and where do we belong? How do we relate to the people we encounter along the way? How can we communicate with one another when we are essentially distant beings? How can we possibly function socially through such artificial codes without wondering about them? What is knowledge? What is the relationship between the practice of art and happiness?' Inés Katzenstein is right; these have always been Lilianna Porter's driving concerns, and while she has used diverse means to explore them, they remain at the core of her art. Another important connection has to do with precisely how Porter uses found objects in a wonderfully idiosyncratic, downright visionary way, creating a profound, humanly searching visual poetry crafted from, among other things, rudimentary hardware and miscellaneous doodads, which she imbues with a cu-

rious double identity, at once resolutely quotidian and quietly spectacular.

...

The Russian literary critic Mikhail Bakhtin's theory of the carnival also illuminates certain kinds of visual art — and may usefully apply to Lilianna Porter.² In Bakhtin's terms, the 'carnivalized moment', or the 'carnivalized situation', is that moment when the normal rules, values, hierarchies, and modes of apprehension are temporarily suspended in favor of a brand new freedom, which can be simultaneously ungainly and exhilarating, bewildering and liberating. Excess, exaggeration, hyperbole, exuberance, and parody are intrinsic to these carnival situations, which do not seek to transcend normal life; they don't try to substitute a keen new consciousness for an enervated one. Instead, both mundane and carnivalized life exist together, and one moves between the two, entering the out-

rageous or distorted carnivalized situation in order to be tested and transformed, and then return to one's normal life — perhaps shaken, perhaps deepened — with some wisdom gained. I'm not suggesting that Porter is somehow beholden to Bakhtin, which in any event is not that important. I am suggesting that an eccentric carnival inclination — one that involves free-spirited play and buffoonery, which, in Bakhtin's terms, 'combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant, the wise with the stupid' and that temporarily replaces normal life with all its rules, categories, hierarchies, and stratification — is essential in her work, and is a major reason why her works, which almost always reference familiar, found objects, are so engaging, cathartic, and liberating. Also, while Lilianna Porter is not an obviously political artist in the sense of addressing this or that issue, or this or that perceived societal wrong, there is a deep and implicit



politic operating in her work that has everything to do with the joyous suspension of, in Bakhtin's terms, 'socio-hierarchical inequality', as well as with a fundamental interest in freedom. And then there's the fact that many of Porter's projects really do have a carnivalesque appeal and excitation, complete with gaudy costumes, masks, animals that have human attributes and vice versa, processions, performances, and wondrous, logic-warping events.

...

For several decades Liliana Porter has been fashioning an idiosyncratic and admirable art with a peculiar, richly human effect: it helps us to live more abundantly in a time (like all times) that is painful and hopeful, maddening and enticing. Her art deals in tough and enduring questions, while it also traffics in available wonder, and you go to it not merely for delectation but for wisdom and nourishment. ●●●

1 Ralph Waldo Emerson, "The Poet" (1844), in *The Portable Emerson*, ed. Carl Bode, in collaboration with Malcolm Cowley, New York: Penguin Books, 1981, p. 242.
 2 All quotes from and references to Mikhail Bakhtin are from his *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 122–124.

Excerpts from longer essay appearing in *Liliana Porter in Conversation with Inés Katzenstein*, New York–Caracas: Fundación Cisneros, 2012

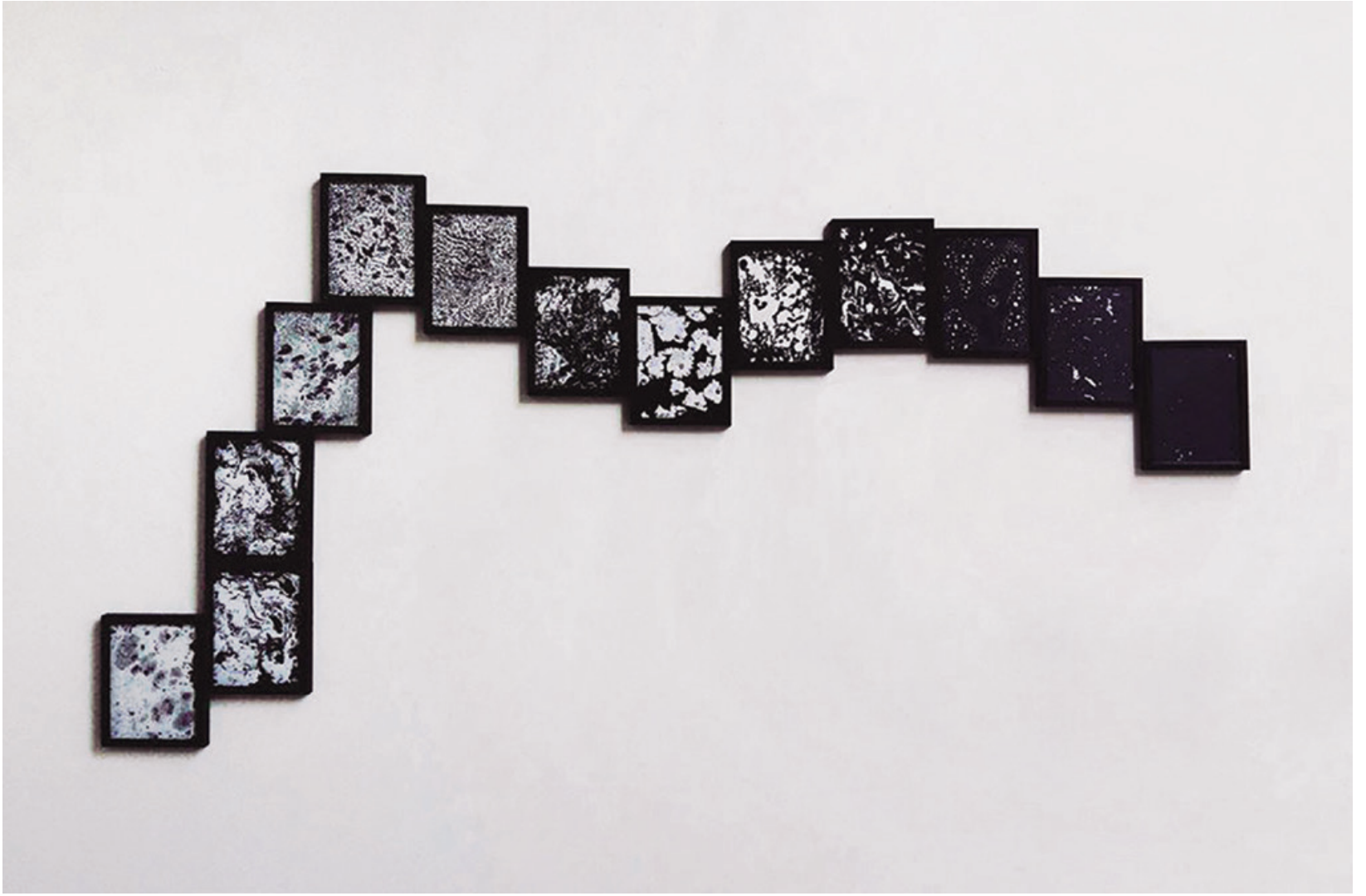
Liliana Porter (b. 1941 in Buenos Aires) is an artist who uses such media as graphics, painting, drawing, photography, video, installations, works in public spaces, and recently, also theatre. She studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires (1954–1958), then at the Universidad Iberoamericana in Mexico City (1958–1964) and at the Pratt Institute in New York, where she has lived since 1964. In 1965–1970, along with Louis Carnitzer and José Guillermo Castillo, she ran the experimental New York Graphic Workshop. The artist initially created graphics, her later works are conceptual in nature.

Selected individual exhibitions: El Museo del Barrio, New York (2018); Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2013); Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Mexico City (2009); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003); Bronx Museum of the Arts, New York (1992); Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (1990); MoMA, New York (1973).

Liliana Porter's works were presented as part of the important *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* exhibition (among others, at the Hammer Museum, Los Angeles; Brooklyn Museum, New York; Pinacoteca de São Paulo). In 2017, the installation *Man with an Axe* was shown at the main exhibition of the Venice Art Biennale.

Oni, 2018, znalezione obiekty i figurki

Them, 2018, found objects and figurines



Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

Na końcu spojrzenia

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

At the End of the Gaze

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

Wielopoziomowy projekt dotyczy zagadnień związanych z cielesnym ruchem i fizyczną obecnością. Wędrowka to stan pozwalający na chwilę zniknąć, wtopić się w otoczenie. Z drugiej strony sprzyja on obserwacji pewnych zjawisk, które pozostają niewidzialne w innych warunkach. Wystawa, bawiąc się sposobami ekspozycji dzieł, stanowi wielowarstwową grę z ciałem i zmysłami odbiorcy, stając się jednocześnie w pełni zrozumiałą dopiero po przejściu całego dystansu w pejzażu przestrzeni wystawienniczej. W tym wypadku podróż zaczyna się od próby spotkania się twórców, kontynuuje w komentarzu do ich wspólnych wrażeń z funkcjonowania w świecie sztuki, czerpiąc z takich pojęć jak współczynnik widoczności, i zamyka refleksjami na temat pomijanych aspektów pracy artystycznej. Pojawiają się zarówno fizyczne aspekty samej gałki ocznej twórcy oraz widza, jak i szersze mechanizmy percepcyjne w ramach instytucji kultury i pola sztuki. Nie bez znaczenia dla projektu pozostaje również kontekst pory roku, śnieg potrafi bowiem oślepić, odrealnić, ale i uwydatnić pewne zjawiska, tak jak przydarzyło się to Hansowi Castorpowi w słynnej scenie burzy śnieżnej w *Czarodziej-skiej górze* Tomasza Manna. Stamtąd pochodzi również motyw pożyczania ołówka. Wątek ten tłumaczyć można jako przekroczenie bariery inności w kontakcie z drugim człowiekiem, co pozwala trochę zniknąć, a trochę się z tą osobą stopić, rozciągając stan skupienia artysty pomiędzy obecnością a nieobecnością. ●●●

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

Izabela Łęska (ur. 1989) — artystka wizualna, zajmuje się grafiką, obiektami oraz tekstem. Interesuje ją narracyjność, powtarzalność, językowa hipoteza Sapira-Whorfa (prawo relatywizmu językowego) oraz przypadek obiektywny André Bretona. Obecnie doktorantka na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Absolwentka grafiki warsztatowej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (2013). Studiowała również w École Supérieure d'Art de Clermont Metropole (Clermont-Ferrand, Francja). Brała udział w wielu projektach i wystawach w kraju i za granicą: *imMobilized*, Paryż, 2018; *Jeune Création Européenne*, Paryż, 2015. Autorka wystaw indywidualnych: *Zakręt zawiłych linii już zrealizowanego planu*, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2018; *Vice-versa, czyli*

opowieść o Hérculesie Florence, Pawilon Sztuki w Warszawie, 2017; *Spacerzy subiektywne*, Wozownia, Toruń, 2015. Rezydentka Institut für Alles Mögliche w Berlinie (2014) oraz Centre Culturel Le Beffroi w Paryżu (2016). Finalistka Artystycznej Podróży Hestii (2013). Aktualnie w podróży między Warszawą i Krakowem.

Mikołaj Szpaczyński (ur. 1989) — malarz, autor filmów i obiektów. W swojej twórczości drąży tematy wędrowki i wychodzenia poza utarte ścieżki oraz poszukuje perspektywy pozaludzkiej. Absolwent malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (2017), obecnie doktorant na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Autor wystaw indywidualnych: *Road movies*, Kino Potencji, Kraków, 2018; *Uziemienie*, Galeria Szara, Katowice, 2017. Brał udział w wystawach zbiorowych: *Ziemia w słońcu*, Galeria Widna, Kraków, 2018; *Serce wyspy*, BWA Olsztyn, 2018; *Mocne stąpanie po ziemi*, BWA Katowice, 2015. Finalista 4 konkursu najlepszych dyplomów sztuki mediów organizowanego przez WRO Art Center we Wrocławiu (2018). Otrzymał wyróżnienie w Festiwalu Sztuki Dźwięku i Obrazu *Młode wilki* Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki (2016).

The multi-level project deals with issues related to bodily movement and physical presence. Wandering is a state that allows one to disappear momentarily, to blend in with the surroundings. On the other hand, it is conducting to observe certain phenomena, which remain invisible in other conditions. The exhibition, playing with the ways of exhibiting works, is a multi-layered game with the body and senses of the viewer, at the same time becoming fully understandable only after passing through the whole distance in the landscape of the exhibition space. In this case, the journey begins with an attempt at a meeting of artists, continues in a commentary on their common impressions of functioning in the world of art, drawing on such notions as the visibility coefficient, and closes with reflections on the overlooked aspects of artistic work. Physical aspects of both the artist's and the viewer's eyeball appear, as well as wider perceptual mechanisms within cultural institutions and the field of art. Not without significance for the project is also the context of the season, because snow can blind, make things unreal, but also highlight certain phenom-

ena, just as happened to Hans Castorp in the famous snowstorm scene in Thomas Mann's *The Magic Mountain*. That is also where the motif of borrowing a pencil comes from. The theme can be explained as crossing the barrier of otherness in contact with another person, which allows one to slightly disappear and slightly melt together with that person, stretching the artist's state of focus between presence and absence. ●●●

Izabela Łęska, Mikołaj Szpaczyński

Izabela Łęska (b. 1989) — a visual artist, engages in graphics, objects and text. She is interested in narrative, repetitiveness, the linguistic Sapir-Whorf hypothesis (linguistic relativity) and André Breton's objective chance. Currently a doctoral student at the Faculty of Art of the Pedagogical University of Kraków. Graduate of Graphic Art at the Academy of Fine Arts in Katowice (2013). She also studied at the École Supérieure d'Art de Clermont Metropole (Clermont-Ferrand, France). She participated in many projects and exhibitions in Poland and abroad, including *imMobilized*, Paris, 2018; *Jeune Création Européenne*, Paris, 2015. Author of individual exhibitions: *The Twisting of Intricate Lines of an Already Completed Plan*, Jan Tarasin Art Gallery in Kalisz, 2018; *Vice-versa, or the Story of Hércules Florence*, Art Pavilion in Warsaw, 2017; *Subjective Walks*, Carriage House, Toruń, 2015. Resident at Institut für Alles Mögliche in Berlin (2014) and Centre Culturel Le Beffroi in Paris (2016). Finalist of the Hestia Artistic Journey competition (2013). Currently travelling between Warsaw and Kraków.

Mikołaj Szpaczyński (b. 1989) — a painter, author of films and objects. In his work, he explores the topics of wandering and going off the beaten path, and seeks a perspective beyond the human one. Graduate of painting at the Academy of Fine Arts in Katowice (2017), currently a doctoral student at the Faculty of Intermedia of the Academy of Fine Arts in Kraków. Author of individual exhibitions: *Road Movies*, Kino Potencji, Kraków, 2018; *Grounding*, Szara Gallery, Katowice, 2017. He took part in group exhibitions: *The Earth in the Sun*, Widna Gallery, Kraków, 2018; *Heart of the Island*, BWA Olsztyn, 2018; *Both Feet on the Ground*, BWA Katowice, 2015. Finalist of the 4th competition for the best diplomas in media art organised by WRO Art Centre in Wrocław (2018). Received a distinction at the *Young Wolves Festival of Sound and Image* of the Faculty of Painting and New Media of the Academy of Art (2016).





Mikołaj Szpaczyński:
 1. *Bezdroża*, 2017, film
 2. *Jaskinia w Diablej Górze*, 2016, film
 3. *Stara Gra*, 2015, film

na sąsiedniej stronie:
 Izabela Łęska, *Zakręt zawiłych linii już zrealizowanego planu*, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2018

s. 44:
 Izabela Łęska, *Podróż z Tiete do Amazonu*, 2016, instalacja z 13 obrazów

Mikołaj Szpaczyński, *Stopa terenowa*, 2015, odlew

Mikołaj Szpaczyński:
 1. *Sideways*, 2017, film
 2. *The Cave In Diabla Góra*, 2016, film
 3. *Old Game*, 2015, film

opposite:
 Izabela Łęska, *The Turn of Winding Lines of an Already Executed Plan*, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, 2018

p. 44:
 Izabela Łęska, *Voyage from Tiete to Amazon*, 2016, installation of 13 images

Mikołaj Szpaczyński, *A Cross-Country Foot*, 2015, cast

58 Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji w 2019 roku

— wyniki konkursu

58th International Art Exhibition in Venice 2019 — Competition Results

Wyniki konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2019 roku

Projekt *Lot* Romana Stańczaka został rekomendowany do realizacji w Pawilonie Polskim na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki — La Biennale di Venezia. Jego kuratorami są Łukasz Ronduda i Łukasz Mojsak, a wybrany został przez jury powołane przez Wiceprezesa Rady Ministrów, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Piotra Glińskiego.

„Dzieło Romana Stańczaka jest wynikiem wieloletniej praktyki rzeźbiarskiej artysty w nicowaniu obiektów pochodzących z życia codziennego, a w tym przypadku skala przedsięwzięcia i odwaga koncepcji gwarantują monumentalny wyraz realizacji i jej wizualny powab. Autor nie boi się skojarzenia swej wypowiedzi z kwestiami fundamentalnymi dla podzielonej wspólnoty politycznej” — czytamy w rekomendacji jury.

Zgodnie z regulaminem wybrano także projekt rezerwowy — propozycję wystawy Józefa Robakowskiego *Co jeszcze może się wydarzyć* autorstwa Bożeny Czubak i Fabia Cavallucciego.

Posiedzenie komisji konkursowej odbyło się w Zachęcie 16 listopada 2018 roku, a obradowała ona w składzie: Elżbieta Banecka, Waldemar Baraniewski, Janusz Janowski, Piotr Juszkiewicz, Agnieszka Komar-Morawska (przewodnicząca), Andrzej Krauze, Monika Małkowska, Maciej Mazurek, Daniel Muzyczuk, Barbara Piwowska, Karolina Staszak, Katalin Timar, Iza Tarasewicz, Tomasz Wendland, Hanna Wróblewska. ●●●

58 Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji odbędzie się w dniach 11 maja–24 listopada 2019 roku. Kuratorem generalnym tegorocznej edycji jest Ralph Rugoff, który zaproponował temat przewodni *Obys' żył w ciekawych czasach*.

The results of the competition for a curatorial project of the exhibition in the Polish Pavilion at the 58th International Art Exhibition in Venice in 2019

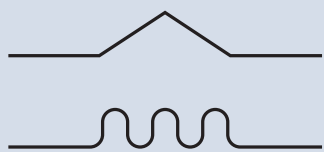
‘Roman Stańczak’s *Flight* project has been recommended for presentation in the Polish Pavilion at the 58th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia. Its curators are Łukasz Ronduda and Łukasz Mojsak, and it was chosen by a jury appointed by the Deputy Prime Minister, the Minister of Culture and National Heritage, Prof. Piotr Gliński.

‘The work of Roman Stańczak is the result of many years of sculpting practice of the artist in scrutinising objects from everyday life, and in this case the scale of the project and the boldness of the concept guarantee a monumental expression of realisation and its visual charm. The author is not afraid to associate his statements with fundamental issues for a divided political community’, reads the jury recommendation.

According to the regulations, a reserve project was also selected — a proposal for an exhibition of works by Józef Robakowski, *What else can happen*, by Bożena Czubak and Fabio Cavallucci.

The meeting of the Competition Committee was held in Zachęta on 16 November 2018, and it was composed of the following members: Elżbieta Banecka, Waldemar Baraniewski, Janusz Janowski, Piotr Juszkiewicz, Agnieszka Komar-Morawska (President), Andrzej Krauze, Monika Małkowska, Maciej Mazurek, Daniel Muzyczuk, Barbara Piwowska, Karolina Staszak, Katalin Timar, Iza Tarasewicz, Tomasz Wendland, Hanna Wróblewska. ●●●

The 58th International Art Exhibition in Venice will be held from 11 May to 24 November 2019. The general curator of this year’s edition is Ralph Rugoff, who proposed the theme *May you live in interesting times*.



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

Dziękujemy za wspólnie spędzony rok 2018! Thank you to all our members for the time we shared in 2018!

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
Society for the Encouragement of Fine Arts
tzsp.art.pl
facebook.com/tzsp.zacheta/
instagram.com/towarzystwo_zachety/



wszystkie fot.: archiwum Zachęty | all photos: Zachęta archive

fot.: Michalina Musielik

fot.: Michalina Musielik

fot.: Michalina Musielik

fot.: Zofia Sikorska

fot.: Zofia Sikorska

fot.: Zofia Sikorska

fot.: Michalina Musielik

fot.: Michalina Musielik

fot.: Michalina Musielik

1. Wyjazd na wystawę *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design* w Muzeum Sztuki w Łodzi
2. Przedpremierowy pokaz wystawy *Co po Cybisie?*
3. Wystawa *Stanisław Fijałkowski. Spectra Art Space Masters* w Spectra Art Space w Warszawie
4. Wyjazd na wystawę *Moc natury. Henry Moore w Polsce* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
5. Wyjazd na targi sztuki Art Basel i zwiedzanie Vitra Design Museum w Weil am Rhein
6. Wyjazd na 12 edycję biennale Manifesta w Palermo
7. Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej po wystawie *Koji Kamoji. Cisza i wola życia*
8. Aukcja Sztuki Współczesnej Fundacji Bátor Tabor Polska
9. Oprowadzanie kuratorskie Stefana Szydłowskiego po wystawie *Wojciech Fangor. Optyczne wibracje* w MCSW Elektrownia w Radomiu

1. A trip to the exhibition *Organisers of Life. De Stijl, Polish Avant-Garde and Design* at the Muzeum Sztuki in Łódź
2. Preview of the exhibition *Beyond Cybis*
3. Exhibition *Stanisław Fijałkowski. Spectra Art Space Masters* at Spectra Art Space in Warsaw
4. A trip to the exhibition *Power of Nature. Henry Moore in Poland* at the Centre of Polish Sculpture in Orońsko
5. Trip to the Art Basel art fair and visit to the Vitra Design Museum in Weil am Rhein
6. Trip to the 12th edition of the Manifesta Biennale in Palermo
7. Maria Brewińska's curator's tour of the exhibition *Koji Kamoji. Silence and the Will to Live*
8. Auction of Contemporary Art by Bátor Tabor Polska Foundation
9. Stefan Szydłowski's curator's tour of the exhibition *Wojciech Fangor. Optical Vibrations* at Masovian Centre for Contemporary Art Elektrownia in Radom

Bunt Głuchych

Rebellion of the Deaf

Z Bogną Burską rozmawia Daniel Kotowski
Bogna Burska talks to Daniel Kotowski

Daniel Kotowski: Film *Bunt Głuchych* pokazuje przede wszystkim problemy komunikacyjne związane z językiem, relacjami między ludźmi. Zastanawiam się, czy ma pani jakieś doświadczenia, z których wynikły takie zainteresowania?

Bogna Burska: Bezpośrednią inspiracją była historia dziewczyny, córki chińskich imigrantów urodzonej w Holandii, z którą rodzice mogli się komunikować, ale nie robili tego, bo tak im poradziły holenderskie służby socjalne. Rodzice nie mówili do niej po mandaryńsku, by lepiej się asymilowała w nowym kraju. Używali około 50 słów i gestów.

W pierwszym momencie pomyślałam, że jej rodzice nie słyszeli, że to sytuacja, w której ciało dyktuje warunki. Ale potem się okazało się to jeszcze bardziej perfidne, ponieważ zabronili tego ludzi ludziom. Nie wiem, czy straszniejsze jest, że pomoc społeczna doradza takie rzeczy, czy fakt, że ktoś jest w stanie takim zaleceniom się podporządkować, bo przyjeżdża stamtąd, gdzie „państwo” ma zawsze rację, czyli z totalitarnych Chin.

Bardzo mnie to poruszyło. Uderzająca była dla mnie analogia do sytuacji, kiedy podobne problemy wyrastają z ograniczeń czysto fizycznych. Jeżeli urodzi się osoba głucha w rodzinie słyszących, jej położenie jest podobne, ale w pewnym sensie może mniej straszne, bo nikt nie ma na to wpływu.

Zastanawiam się, czy ludzie, nawet jeżeli mają wspólny język i nie muszą się zmagać z dyskryminacją czy trudnymi życiowymi sytuacjami, są w stanie się porozumieć.

Porównanie historii artystki i sytuacji dziecka głuchego, urodzonego w rodzinie słyszącej, jest trafne. Wielu ludzi wie, że istnieje język migowy, niewiele więcej ponadto. Kwestionowane jest to, czy to w ogóle jest język, a nie gesty, ponieważ posługujący się nim ludzie zachowują się, jakby się nawzajem przedrzeźniali. Wiele osób nie ma pojęcia, że ten język ma swoją gramatykę, słownictwo, spełnia wszelkie wymogi stawiane językowi. Jeżeli rodzice słyszący nie znają języka migowego, a dziecko nie zna języka fonicznego, nie ma między nimi porozumienia. Wydaje mi się, że poprzez pokazanie historii artystki, osób słyszących, ale zmuszonych do porozumiewania się innymi językami i wynikających z tego problemów komunikacyjnych, przybliża pani widzowi również problem komunikacyjny dzieci głuchych w rodzinach słyszących.

Próbowałam szukać historii, które mają inną strukturę, ale wracałam do tej niemożliwości komunikacji czy typowo ludzkiej skłonności do pozbycia się problemu zamiast zmierzenia się z nim. Jestem artystką wizualną, więc pewnie myślę obrazami w większym stopniu niż przeciętny człowiek. Język migowy wydał mi się czymś bardzo ważnym, ponieważ jest językiem wizualnym.

Niedawno widziałem ciekawe prace Mladena Stilovicia. Zawierały teksty: „An artist who cannot speak English is no artist” i „An activist who cannot speak English is no activist” [Jeżeli nie znasz angielskiego, nie jesteś artystą; Jeżeli aktywista nie zna angielskiego, nie jest aktywistą]. Oczywiście te hasła mogą dotyczyć każdego zawodu. W ten sposób pojawia się elita ludzi, którzy znają język angielski. Nasuwa mi się skojarzenie z biowładzą, wystarczy za przykład wziąć uchodźców. Uchodźca przyjeżdża do obcego kraju. Wygląda inaczej niż reszta społeczeństwa i jest wykluczany tylko z tego powodu. Tak samo jest z głuchymi — większość społeczeństwa słyszy, więc jeśli ktoś nie słyszy, automatycznie go się wyklucza.

Dyskryminacja polega na dużo trudniejszym dostępie osób głuchych do wszystkiego, na izolacji przez język. Ale też przejawia się w przekonaniu, że język migowy nie jest językiem. To wynika z ignorancji. W szkole podstawowej dzieci nie otrzymują informacji, że języki są niezwykle różnorodne. Mogą być foniczne, pisane i wizualne. Zwłaszcza że — podobnie jak granie na instrumentach w młodym wieku — uczenie się języka migowego, który jest przestrzenny i zupełnie inaczej operuje gramatyką, rozwija umysł.

Wszystkie grupy ludzkie chyba się hierarchizują, budują sobie poczucie, że są lepsze przez to, że inni są gorsi. To oczywisty problem.

Ma to wpływ na sposób komunikacji, sprawia, że w inny sposób podchodzimy do siebie, rozmawiamy ze sobą. Pani uwagi na temat edukacji wydają mi się bardzo ważne. Jestem osobą głu-

chą, jestem Głuchym, migam od dziecka i dopiero na studiach spotkałem się z sytuacją, że ktoś w ogóle nie wie, jak ze mną rozmawiać, a przecież można zrobić to całkiem normalnie. Ludzie zadawali mi pytania, czy język migowy jest jeden dla wszystkich na świecie, czy to w ogóle jest język itd. Musiałem być tym, który edukuje. Mam nadzieję, że wyjaśniając pewne rzeczy, przyczyniłem się do tego, że przekazali te informacje dalej.

Wracając do tematu *Buntu Głuchych*, skąd taki tytuł? Odbieram go nieco metaforycznie, ale często osoby głuche pojmują go jednoznacznie. Ze względu na to, że kultura Głuchych jest kulturą wizualną, świat jest taki, jakim go widzimy, tytuł też jest taki. Wydaje mi się, że w tym tytule jest jednak jakieś drugie dno, metafora.

Ze wszystkich historii, które złożyły się na projekt, jedynie bunt Głuchych kończy się dobrze. Byli postrzegani jako słabi, nagle stali się na tyle silni, że potrafili zmienić fragment rzeczywistości. Wszystkie inne historie nie kończą się w gruncie rzeczy najlepiej. Ci, którzy podlegają czyjejs władzy, muszą tak naprawdę doczekać pełnej samodzielności, żeby zacząć przepracowywać to, co im się przydarzyło. Dla mnie ta historia buntu była bardzo poruszająca, bo udało się grupie, której jest bardzo trudno — musieli manifestować i negocjować z innymi ludźmi, prawie wyłącznie słyszącymi. Tytuł jest próbą pokazania, że czasem takie historie kończą się dobrze. Kiedy czyta się o osobach głuchych, ich sytuacja jawi się jako bardzo trudna, oparta na ciągłym wykluczeniu.

Tytułowi Głusi to autorki i autorzy marszu i buntu, ale też osoby postawione w opresyjnej sytuacji z powodu władzy języka nad naszymi umysłami. W sensie metaforycznym to również bohaterki moich historii z tego tekstu, postawione w opresyjnej sytuacji. One się nie buntują, ale życzymy im tego. Ten tytuł w rezultacie jest afirmatywny.

Prowadzę zajęcia ze studentami, podczas których muszą pracować z pojęciem ciała działającego niezgodnie z naszym normatywem. Czytają książki np. Olivera Sacksa i muszą przygotować pracę, szukając perspektywy, w której ciało nie jest tak sprawne, jak traktuje tzw. norma. Studenci często mówią, że te zajęcia są dołujące. Dla mnie ważne jest to, że z jednej strony uczą się percepcji zmysłowej, tego, jak funkcjonuje ciało i że każde otoczenie jest zaprojektowane dla człowieka przez człowieka. Kiedy patrzy się na to z perspektywy zupełnie innego ciała, przestrzeń przestaje być przezroczysta. Okazuje się, że przeszkadzają np. krzesło, schody, niemożliwość komunikacji, zbyt duży hałas wokół, który sprawia, że osoby z zaburzeniami ze spektrum autyzmu nie mogą wyjść z domu.

Jeżeli jest się osobą uprzywilejowaną, tak jak ja i większość moich studentów — bo bardzo rzadko zdarza się, że studiuje osoba np. z niepełnosprawnością sensoryczną czy motoryczną — to nie myśli się o tym na co dzień, ponieważ nikt nie lubi psuć sobie samopoczucia. Tak jak nie chcemy myśleć o sytuacji uchodźców czy innych osób z problemami. Zaglądanie w ten obszar jest zawsze trudne, bo patrzymy z miłej, wygodnej pozycji, którą mamy szczęście zajmować, choć nie zapracowaliśmy na to w żaden sposób. *A Bunt Głuchych* jest odwróceniem tej narracji choć na chwilę.

Tak naprawdę *Bunt Głuchych* jest o tym, jak można zmienić niekorzystną sytuację czy położenie. Zauważyłem, że to pozytywna historia, ale wydaje mi się też, że każda z tych trzech, czterech historii zawiera w sobie elementy buntu. Chciałem jeszcze poruszyć kwestię słowa „głuchy”. Jako Głuchy czuję związek z kulturą Głuchych i na tym polega dla mnie podstawowe znaczenie tego słowa. Natomiast rozmawiając z osobami słyszącymi, zauważyłem, że dla nich określenie „głuchy” ma również inne znaczenie. Zwracają mi uwagę: „jesteś głuchy czy co?”, chcąc przez to powiedzieć, że ich ignorują, lekceważą. Dla mnie to jest zupełnie zaskakujące. Wydaje mi się, że można to znaczenie odnieść do pani pracy. W każdej z tych historii jest trochę buntu, niezgody, ale w każdej też widać, że społeczeństwo lekceważy problem w niej ukazany.

Z pewnością dla osoby głuchej słowo „głuchy” ma zupełnie inną wagę, niż dla kogoś, kto słyszy. To też rodzaj tożsamości. Dla mnie tytuł metaforycznie nawiązuje do ludzi postawionych w trudnej sytuacji nie ze swojej winy i szukających innej drogi. I właśnie ten afirmatywny, pozytywny wydźwięk mnie interesował. Ważne było, żeby nie zgubić tego wzruszenia. Ani nie zabić go ciężarem powagi, która może np.



przejąć w patos, co stałoby się nieznośne dla odbiorcy, ani śmiechem, ogrywaniem tych historii wynikającym z zażenowania obcością, szukania bezpiecznego dystansu czy poczucia całkowitej bezradności. Próbowałam szukać tych różnych „ciężarów”, ale zależało mi na tym, żeby spróbować zachować między tymi emocjami pierwotne wzruszenie. Dla mnie tytuł był wzruszający na swój sposób, ale całkowicie rozumiem, że dla osoby głuchej może znaczyć coś zupełnie innego. Oto pytanie: czy nam, słyszącym, wolno wchodzić na ten teren, czy nie? Na ile możemy zahaczać o swoje terytoria? ●●●

Bogna Burska — artystka wizualna, autorka instalacji, realizacji przestrzennych, fotografii i wideo (m.in. serii filmów z użyciem found footage), pisze i reżyseruje krótkie formy literackie — dramaty i słuchowiska. Absolwentka malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w pracowni gościnniej Leona Tarasewicza w 2001 roku). Obecnie wykłada w Katedrze Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Na przełomie 2018/2019 w Zachęcie prezentowany był jej projekt *Bunt Głuchych* zrealizowany w formie instalacji filmowej i spektaklu.

Daniel Kotowski — absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Wydziału Sztuki Nowych Mediów Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Interesuje się biowładzą, komunikacją społeczną, wystawiennictwem i architekturą. Prowadzi w Zachęcie cykl spotkań *Zachęta miga!* oraz *Zachęta miga! rodzinie* w polskim języku migowym. Prowadzi też warsztaty dla dzieci i dorosłych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Daniel Kotowski: The primary subject of the film *Rebellion of the Deaf* are communication problems connected with language and relations between people. I wonder if you have any experiences that have given rise to such interests?

Bogna Burska: The direct inspiration was the story of a girl, the daughter of Chinese immigrants, born in the Netherlands, with whom the parents could not communicate, but they didn't do it because that was how the Dutch social services advised them. The parents did not speak Mandarin to her so that she would better assimilate in the new country. They used about 50 words and gestures.

At first, I thought the parents were deaf, that this was a situation in which the body dictated the conditions. But then it turned out to be even more perfidious, because other people had forbidden them to do it. I don't know what's more terrible: that social services advise such things, or that someone is able to follow such recommendations, because they come from where 'the state' is always right — from totalitarian China.

I was very moved by this. I was struck by the analogy with situations where similar problems arise from purely physical limitations. If a deaf person is born into a family of hearing people, their situation is similar, but in a sense perhaps less terrible, because nobody has any influence on it.

I wonder if people, even if they share a common language and do not have to struggle against discrimination or difficult life situations, are able to communicate.

The comparison of the artist's story and the situation of a deaf child born into a hearing family, is accurate. Many people know that sign language exists, but not much more. There is a question of whether it is a language at all, not just gestures, because the people who use it behave as if they were teasing each other. Many people have no idea that each sign language has its own grammar, vocabulary and meets all the requirements of a language. If hearing parents do not know sign language and the child does not know verbal language, there is no communication between them. It seems to me that by showing the story of the artist, of people who have hearing but are forced to use other languages and the resulting communication problems, you also bring the communication problem of deaf children in hearing families closer to the viewer. I tried to look for stories that have a different structure, but I kept coming back to this impossibility of communication or the typically human tendency to get rid of a problem instead of dealing with it. I'm a visual artist, so I probably think in images more than the average person. To me, sign language seemed to be something very important, because it is a visual language.



Recently I saw some interesting works by Mladen Stilić. They included the text 'an artist who cannot speak English is no artist' and 'an activist who cannot speak English is no activist'. Of course, these slogans can apply to any profession. This is how the elite of people who speak English emerges. It brings to mind biopower, take the refugees for example. A refugee comes from a foreign country. They look different than the rest of society and is excluded only for that reason. The same applies to the deaf — the majority of society is hearing, so if someone is deaf, they are automatically excluded.

Discrimination consists of much more difficult access to everything for deaf people, it's isolation by language. But it also manifests itself in the belief that sign language is not a language. This is due to ignorance. In primary school, children are not taught that languages are extremely diverse. They can be verbal, written or visual. Especially since — just like playing instruments at a young age — learning sign language, which is spatial and operates with grammar in a completely different way, develops the mind.

All human groups probably hierarchise and build a sense that they are better because others are worse. This is an obvious problem.

This affects the way we communicate, makes us approach each other and talk to each other in a different way. Your comments on education strike me as very important. I am a deaf person, I am Deaf, I have been signing since I was a child, and it was only at university that I was faced with a situation where someone didn't know how to talk to me, even though it's completely normal. People would ask me if there is only one sign language for everyone in the world, if it's a language at all, etc. I had to be the one who educates people around me. I hope that by explaining certain things to them, I contributed to them passing this information on.

Coming back to the subject of *Rebellion of the Deaf*, where did the title come from? I perceive it somewhat metaphorically, but deaf people often interpret it quite unequivocally. Due to the fact that the culture of the Deaf is a visual culture, the world is the way we see it, and the title is the same. It seems to me, however, that there is a hidden meaning in the title, a metaphor.

Of all the stories that made up the project, only the rebellion of the Deaf ends well. They were seen as weak, and suddenly they became strong enough to change a fragment of reality. All other stories don't end in the best way. Those who are subject to someone else's authority really have to wait for full independence in order to start working through what happened to them. For me, this story of rebellion was very moving, because a group for whom things are difficult — they had to demonstrate and negotiate with other people, nearly all of them hearing — was successful. The title is an attempt to show that sometimes stories like this end well. When you read about deaf people, their situation appears to be very difficult, based on constant exclusion.

The eponymous Deaf are the authors of a march and a rebellion, but also people put in an oppressive situation because of the power of language over our minds. In a metaphorical sense, they are also the protagonists of my stories from this text, put in an oppressive situation. They do not rebel, but we wish that for them. The title is, as a result, affirmative.

I teach classes with students, during which they have to work with the concept of the body that does not work in accordance with our normative. They read books by authors like Olive Sacks, and they have to prepare a project looking for a perspective in which the body is not as able as in the so-called norm. Students often say that these classes are depressing. For me, it's important that on the one hand, they learn sensory perception, how the body functions, and that every environment is designed for people by people. When you look at it from the perspective of a completely different body, the space is no longer transparent. It turns out that there are things in the way — a chair, stairs, the inability to communicate, too much noise all around that makes it impossible for people with autism spectrum disorders to leave the house.

If you are a privileged person, like me and most of my students — because it's very rare that you get students with sensory or motor disabilities — you don't think about it every day, because nobody likes to spoil their mood. Just like we don't want to



think about the situation of refugees or other people with problems. Looking into this area is always difficult, because we look from a nice, comfortable position, which we are lucky enough to occupy, although we have not earned it in any way. And the *Rebellion of the Deaf* is a reversal of this narrative, for at least a moment.

In fact, *Rebellion of the Deaf* is about how you can change an unfavourable situation or position. I noticed that it's a positive story, but it also seems that each one of these three, four stories contains elements of rebellion. I also wanted to touch on the matter of the word 'deaf'. As one of the Deaf, I feel a connection with the culture of the Deaf and that's the basic meaning of the word for me. However, when I talk to hearing people, I notice that for them, the word 'deaf' also has a different meaning. They chide me — 'are you deaf or something?' — so they want to say that I'm ignoring them, disregarding them. For me, this is completely surprising. It seems to me that this can be applied to your work. In each of these stories, there is a bit of rebellion, disagreement, but in each of them, you can see that society ignores the problem shown in it.

Certainly, for a deaf person, the word 'deaf' has a completely different significance than for a hearing person. It is also a kind of identity. For me, the title metaphorically refers to people put in a difficult situation through no fault of their own and looking for a different path. And it was this affirmative, positive tone that interested me. It was important not to lose this emotion, and not to kill it with either the burden of seriousness, which could, for example, turn into pathos, which would become unbearable for the viewer, or laughter, playing with these stories resulting from embarrassment with strangeness, searching for a safe distance or a feeling of total helplessness. I tried to look for these different 'burdens', but I wanted to try to keep the original emotion between these feelings. For me, the title was moving in its own way, but I completely understand that for a deaf person, it could mean something totally different. And here is the question: can we, hearing people, enter this territory? How much can we make our territories overlap? ●●●

Bogna Burska — visual artist, author of installations, spatial realisations, photographs and videos (including a series of films with found footage), writes and directs short literary forms — dramas and radio plays. Graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw (diploma in Leon Tarasewicz's guest studio in 2001). Currently lectures at the Intermedia Department of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. At the turn of 2018/2019, Zachęta presented her project *Rebellion of the Deaf*, realised in the form of a film installation and a performance.

Daniel Kotowski — a graduate of the Faculty of Interior Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw and the Faculty of New Media Art at the Polish-Japanese Academy of Information Technology in Warsaw. He is interested in bio power, social communication, exhibitions and architecture. He runs a series of meetings at Zachęta called *Zachęta signs* and *Zachęta signs in the family* in Polish sign language. He also conducts workshops for children and adults at the Museum of Modern Art in Warsaw.

Spektakl *Bunt Głuchych*, Zachęta, listopad 2018; reżyseria: Bogna Burska, występują: Klara Bielawka, Ewelina Żak, Marta Kalinowska (tłumaczka z języka migowego), Chór POLIN

Rebellion of the Deaf spektakle, Zachęta, November 2018; directing: Bogna Burska, cast: Klara Bielawka, Ewelina Żak, Marta Kalinowska (sign language translator), Chór POLIN

1%

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych jest od listopada 2013 roku organizacją pożytku publicznego. Przekaż nam 1% podatku na projekty edukacyjne związane z upowszechnianiem sztuki współczesnej, realizowane we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki.

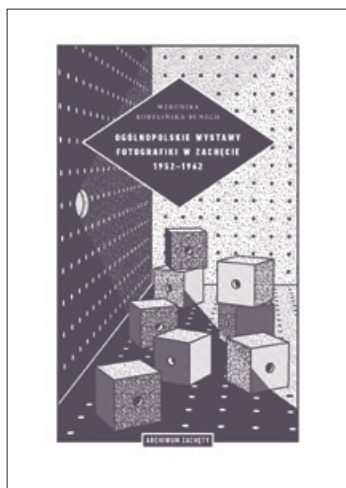
KRS 0000165010

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



Weronika Kobylińska-Bunsch, *Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki w Zachęcie 1952–1962*

[National Photography Exhibitions at Zachęta 1952–1962]

pod redakcją | edited by Gabriela Świtek

projekt graficzny serii | graphic design of the series: Daria Malicka

wersja językowa polska | Polish edition

strony | pages: 224

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018

ISBN 978-83-64714-73-3

Książka Weroniki Kobylińskiej-Bunsch to piąta już pozycja z zainicjowanej przez Gabriellę Świtek w 2012 roku serii Archiwum Zachęty, w której publikujemy prace naukowe poświęcone historii wystaw i współczesnej kulturze wizualnej. Książka historyczki sztuki zajmującej się fotografią stanowi syntetyczne opracowanie sześciu Ogólnopolskich Wystaw Fotografiki, które odbyły się w gmachu Zachęty w latach 1952–1962 we współpracy Centralnego Biura Wystaw Artystycznych ze Związkiem Polskich Artystów Fotografików. Analiza tych corocznych przeglądów pozwoliła ukazać polską fotografię powojenną w nowym świetle i wyjaśnić, jakiego rodzaju ikonografia, stylistyka i gatunki cieszyły się największą popularnością w tym szczególnym okresie, obejmującym zarówno socrealistyczny, jak i odwilżowy epizod. Książka stara się odpowiedzieć na pytania, z jakim odzewem spotykały się w prasie codziennej i specjalistycznej kolejne wystawy oraz jakiego rodzaju zagadnienia szczególnie przykuwały uwagę krytyków.

The book of Weronika Kobylińska-Bunsch is already the fifth title in the series Zachęta's Archive initiated by Gabriela Świtek in 2012 in order to publish scientific works on the history of exhibitions and contemporary visual culture. The book by an art historian dealing with photography, is a synthetic study of six National Photography Exhibitions, which took place in the building of Zachęta in 1952–1962 in cooperation with the Central Bureau of Art Exhibitions and the Association of Polish Art Photographers. The analysis of these annual reviews allowed the author to show Polish post-war photography in a new light and to explain what kind of iconography, stylistics and genres enjoyed the greatest popularity in this particular period, including both the socialist realist and Khrushchev thaw episodes. The book tries to answer these questions, as well as address the response of the daily and specialised press to subsequent exhibitions and what kind of issues attracted the attention of critics in particular.

ZACHĘTA

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Zachęta — National Gallery of Art
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa
wtorek–niedziela, 12–20
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.
w czwartki wstęp wolny
Thursdays admission free

MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY

MPZ — Miejsce Projektów Zachęty
Zachęta Project Room
ul. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa
wtorek–niedziela, 12–20
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.
wstęp wolny
admission free

Zachęta — styczeń, luty 2019
Zachęta — January, February 2019

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 Pieńkos
tłumaczenie | translation: Paulina Bożek, Ewa Mikina,
Izabela Suchan, Marcin Wawrzyńczak
według projektu graficznego | after graphic design by
Magdalena Piwowar
łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski
opracowanie zdjęć | image editing: MESA
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978-83-64714-74-0

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018
Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty
udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie
autorstwa–Na tych samych warunkach 3.0 Polska | Texts,
graphic design and photographs from Zachęta archive are
licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0
Unported license

s. 56: Agata Borowa, *Bez tytułu* (fragment), 2018, z cyklu *Historie
Hózkowe (2)*, akryl, płótno, fot. Anna Zagrodzka, archiwum Zachęty
p. 56: Agata Borowa, *Untitled* (fragment), 2018, from the *Bedtime
Stories (2)* series, acrylic on canvas, photo: Anna Zagrodzka, Zachęta archive

udział Polski w 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa
Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Polish participation at the 58th International Art Exhibition in Venice was made possible through the financial
support of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

projekty na placu Małachowskiego realizowane
dzięki wsparciu miasta stołecznego Warszawy
the projects on Małachowskiego Square are organised
with the financial support from the City of Warsaw



współorganizator wystawy *Hiwa K: Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe*
coorganiser the *Hiwa K: Highly Unlikely but Not Impossible* exhibition

Muzeum
Narodowe
w Gdańsku

NOMUS
NOWE MUZEUM SZTUKI

patroni medialni
media patronage

STOLICA

artinfo.pl

