

Azorro

(Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz Skąpski)

Działania grupy Azorro reprezentują żywą we współczesnej sztuce polskiej tendencję do prześmiewczego komentowania rzeczywistości. Wbrew stereotypowym przekonaniom posługiwanie się ironią ma w kulturze polskiej, kojarzonej częściej z pompatycznymi narracjami niż dowcipnym komentarzem, długą tradycję. W czasach komunizmu humor, będąc narzędziem obnażania absurdów systemu, pozwalał zachować dystans do ówczesnych realiów. Dzisiaj zaś kreowanie absurdalnych sytuacji stanowi metodę refleksji nad rzeczywistością poprzez wywrócenie.

Wyostrowane poczucie humoru pozwala Azorro inaczej spojrzeć na stereotypy obecne w zbiorowej wyobraźni, zwłaszcza te dotyczące tożsamości Polaków. Wideo *Hamlet* przedstawia grupę artystów rozbawionych pogawędką przy alkoholu. Bohaterowie, ubrani w mało schludne stroje i wykonujący nieskoordynowane ruchy, nie mówią własnymi głosami. W tle, piękną angielszczyzną, recytowane są fragmenty tytułowego dramatu Williama Szekspira, który należy do innego porządku niż gesty i zachowania swobodnego towarzystwa.

Żart Azorro, zakorzeniony w postulatycznej sferze rzeczywistości, oddaje świadomość istnienia podziału Wschód/Zachód. Podstawowym punktem odniesienia dla społeczeństw dawnego bloku wschodniego jest ogólnikowo pojęty Zachód: mitologizowany jako „lepszy świat” i jednocześnie krytykowany za laicyzację życia i rozbuchaną konsumpcję. Co istotne, w *Hamlecie* artyści posłużyli się tekstem dramatu, którego język jest *lingua franca* dzisiejszej Europy. Niekompatybilność słowa i obrazu pokazuje, że jest on faktycznie językiem niewypowiedzianym, a więc swoistym postulatami, odległym i nieosiągalnym celem.

Świadomość bagażu przeszłości i potrzeba sprostania wymogom zachodniego wzorca stanowią zasadniczy element przewycięzania czasu transformacji, przechodzenia z jednych struktur politycznych i myślowych w drugie. W tym procesie, jak pokazuje *Hamlet*, górę bierze odczucie negatywnej tożsamości obszaru peryferii. Artyści przyjmują postawę podmiotów skolonizowanych, tyle że ich walka z tożsamością nie jest starciem z dawnym sowieckim imperium, ale ze stereotypowo pojętym Zachodem, pełniącym rolę hegemonu zastępczego.

The actions of the Azorro collective represent a vibrant tendency in contemporary Polish art towards a mocking commentary on reality. Contrary to stereotypical belief, the use of irony in Polish culture, often associated with pompous narratives rather than witty observations, has a long-standing tradition. In the times of communism, humour that was a tool for unmasking the absurdities of the system and, as such, it made it possible for people to maintain a distance from the actual reality. Today, the practice of creating absurd situations is a method for reflecting upon the reality after the change of the political system in the country.

The acute sense of humour presented by Azorro allows for a different perspective on the stereotypes now present in the collective imagination, especially those related to the identity of Poles. The video work titled *Hamlet* shows a group of artists enjoying a conversation around a bottle. The characters, clad in rather scruffy clothes, make poorly coordinated gestures. Their voices belong to somebody else. Off screen we hear beautifully-enunciated fragments of the title drama by William Shakespeare. The words belong to a different order than that of the gestures and behaviour of the free and easy bunch.

Azorro's joke, rooted in the postulative sphere of reality, reflects an awareness of the division into East and West. For the societies of the former Eastern bloc, the fundamental point of reference is the generally understood West: the myth of the "better world" and, at the same time, a land criticized for the secularization of life and excessive consumption. What is important in the work is that the artists have used the text of a drama written in the *lingua franca* of modern Europe. The incompatibility of the word with the image shows that the language is actually unspoken, hence a peculiar postulate – a remote and unattainable goal.

The awareness of historical baggage and the need to satisfy the demands of Western standards are the basic elements in surviving the time of transformation, of moving from one political and mental set of structures to another. As *Hamlet* shows, the process is dominated by a negative perception of the identity of the peripheries. The artists adopt a stance of the colonized, only that their struggle against identity is not a fight against the old Soviet empire but against the stereotypically understood West, which is now playing the role of a surrogate hegemon.



Hamlet, 2002
video, 7 min

—
Praca zakupiona przez
Galerię Arsenal

Hamlet, 2002
video, 7 min

—
Work purchased by
Galeria Arsenal

Rafał Bujnowski

Praca Rafała Bujnowskiego *Zug. St. Michael* należy do cyklu podobnych w zamyśle realizacji, opatrzonych wspólnym tytułem *Zmierzch*. Składa się z czarnego (z niewielkimi prześwitami bieli) obrazu o wyraźnej fakturze oraz wideo pokazującego stopniowe zamalowywanie czarno-białego pejzażu, przedstawiającego szwajcarskie miasto Zug z charakterystyczną wieżą kościoła św. Michała. Z jednej strony pracą Bujnowskiego można odczytywać dosłownie – jako przedstawienie zapadającego zmierzchu, z drugiej zaś ma ona charakter wyraźnie autotematyczny: równorzędnym tematem wobec stopniowo uniecznianego pejzażu jest malarstwo samo w sobie. Jednobarwne płótno oraz wideo, będące zapisem procesu jego powstawania, dopełniają się, stanowiąc komentarz na temat reprezentacji, malarskich konwencji i decyzji artysty, wpływających na kształt i charakter obrazu.

Rozważania na temat malarstwa i obrazu stanowią główny nurt twórczości artysty, poniekąd spajając jego odmienne realizacje. Bujnowski analizował choćby sposoby postrzegania dzieł malarskich, pokazywał ich status jako dóbr konsumpcyjnych, demaskował handlową stronę sztuki i płynną granicę między malarstwem a banalną rzeczywistością. Realizacje z cyklu *Zmierzch* mają bardziej hermetyczny charakter. Zarejestrowany na wideo proces zamalowywania pejzażu skłania do zadania pytania o relacje między malarstwem a rzeczywistością, o możliwości jej odwzorowania oraz sposoby obrazowania, po jakie w tym celu sięga artysta. Farba, nakładana pędzlem podążającym niejako za zapadającym zmierzchem, całkowicie pochłania syntetyczny, namalowany płaską plamą pejzaż miejski, zmieniając go w obraz, o którym można powiedzieć, że nie przedstawia niczego (bądź przedstawia nic). W starannym i pełnym skupienia przekształcaniu konwencji ujęcia, od realizmu do monochromatycznej abstrakcji, wyeksponowany jest przede wszystkim sam proces malowania oraz pytanie o jego granice – o moment, w którym artysta może uznać malowany obraz za zadowolające odwzorowanie obserwowanej rzeczywistości.

Rafał Bujnowski's work, *Zug. St. Michael*, is part of a series of intentionally similar pieces under the common title *Zmierzch* [Twilight]. It is composed of a textured black painting (with touches of white seeping through) and a video recording of the gradual painting over of a black and white landscape of the Swiss town of Zug, with its familiar St Michael's Church tower. The work can be read literally as a representation of dusk approaching, but it can also be seen as expressly self-thematic: the process of painting is just as important as the gradual annihilation of the landscape. The monochromatic canvas and the film showing its creation are mutually complementary and comment on the issue of representation, painting conventions, and the artist's decisions conditioning the shape and character of the picture.

Deliberations on the notions of painting and image are the main motifs in the artist's work and, to an effect, serve as the common denominator in his different pieces. For example, Bujnowski has analysed how paintings are perceived, showing them as commodities, unmasking their "commercial" side and the fluid border between painting and the banal reality. The pieces in the *Zmierzch* series are more hermetic in character. The recorded process of painting over the landscape evokes questions about the relations between painting and reality, about the possibilities of its representation and the methods which the artist uses for that purpose. The paint applied by the brush seems to be following the dusk and begins to dominate the view entirely, changing the hyperrealist urban landscape into a picture which does not really present anything. The meticulous and focused process of transforming the convention from realism to monochromatic abstraction exposes the very process of painting and asks a question about its limits – about the moment in which the artist can decide that the image being painted is satisfactory in representing the observed reality.



Zug. St. Michael, 2004
olej na płótnie, 30 × 40 cm,
wideo, 9 min 13 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Zug. St. Michael, 2004
oil on canvas, 30 × 40 cm,
video, 9 min 13 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Vesna Bukovec

Is art necessary? Why?

It is necessary as long as it aims at promoting the idea of good instead of creating controversies.

Wymianę zdań między Vesną Bukovec a respondentką przygotowanej przez nią ankiety ilustruje fotografia *Ostateczne wyzwolenie 2* Zbigniewa Libery. Trudno byłoby znaleźć dosadniejsze podważenie sensu jej powstania niż słowa ankietowanej. Praca Libery to nie tylko komentarz na temat manipulacji informacją i bezkrytycznego przyjmowania obrazów kreowanych przez media, ale też zaprzeczenie platońskiej triady, ciągle aktualnej w potocznej ocenie dzieł sztuki. Dysonans między dialogiem a towarzyszącą mu pracą dobrze oddaje istotę braku zrozumienia między światem sztuki współczesnej a szerszą publicznością.

Bukovec zapytała znajomych o ich zainteresowania sztuką najnowszą. W pracy wykorzystała odpowiedzi tych, którzy mają na jej temat określone opinie, choć nie śledzą aktualnych wydarzeń artystycznych. Wypowiedzi opatrzyła wybranymi przez siebie dziełami sztuki współczesnej. Źródła konfliktu, do jakiego odnosi się jej praca, upatrywane są w konserwatyźmie publiki oraz w hermetyzmie języka krytyki i nieprzystępności strategii stosowanych przez artystów. Reakcje respondentów pokazują też, jak bardzo wymagania stawiane sztuce różnią się z tym, co oferuje ona widzom. Oczekuje się od niej dobra, piękna i wzniosłości, a nie krytycyzmu.

Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego? mówi o nieistnieniu płaszczyzny porozumienia między sztuką najnowszą a publicznością. Remedium na tę sytuację artystka proponuje w wideo *Sztuka współczesna dla rodziców* (2002). Cierpliwie tłumaczy matce i ojcu meandry rynku sztuki, objaśnia pojęcie sztuki jako takiej i mechanizmy kształtowania jej kanonów. Wskazuje tym samym na potrzebę działań edukacyjnych, bez których kontakt ze sztuką będzie utrudniony przez niewiedzę, banalizację działań artystów współczesnych i negowanie zasadności określania ich dzieł mianem „sztuki”. Konfrontacja tytułowego pytania z pracą Libery prowokuje odmienną odpowiedź: sztuka potrzebna jest tak długo, jak długo skłania widza do krytycznego osądu rzeczywistości.

The exchange between Vesna Bukovec and a respondent to her survey is illustrated by Zbigniew Libera's photograph *The Final Liberation 2*. It would be difficult to undermine the sense of Libera's work more profoundly than by the words of the respondent. The photograph is not only a commentary on how information is manipulated and how images created by the media are accepted without criticism, but it is also a denial of the Platonic triad still in place in the general assessment of works of art. The dissonance between the dialogue and the work which accompanies it is well reflective of the lack of understanding between the world of contemporary art and the broader audience.

Bukovec has asked people she knows about their interests in new art. In her work, she used the responses of those of who had specific opinions on the subject even though they do not pay attention to current developments in art. She illustrated the selected answers with works of contemporary art of her choice. The sources of the conflict referred to in her work seem to lie in the conservative stance of the public, as well as the hermetic character of the language of criticism and the inaccessibility of the strategies applied by artists. The reactions of the respondents also show just how the demands placed on art are incompatible with what art can actually offer. Art is expected to be about good, beauty and sophistication and not criticism.

Is Art Necessary? Why? talks about there being no platform for understanding between the public and the newest art. The artist offers a remedy for the situation in her video *Contemporary Art for Parents* (2002), in which she patiently explains to her mother and father the ins and outs of the art market, discusses the notion of art as such and the mechanisms which create its canons. She thus stresses the need for education, without which any contact with art will be hindered due to lack of knowledge, due to the endeavours of contemporary artists being trivialized, and due to the rationale of defining their work as “art” being put in question. The juxtaposition of the question in the title with Libera's piece provokes a different response: art is necessary as long as it forces the viewer to critically assess the reality.



Maurizio Cattelan, *Bidibidibidiboo*, 1996, Animal stuffed, miniature kitchen.

It is for those who have nothing else to do.

[M, 29]

Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?, 2004
druk cyfrowy na pianie,
19 elementów, 20,5 × 28,5
cm każdy

Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Is Art Necessary? Why?, 2004
digital print on foam,
19 elements, 20.5 × 28.5 cm
each
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Paweł Dziemian

Wideo *Kim* jest zapisem jednego z performance'ów składających się na tryptyk *Mistresses and Heroines*. W kolejnych odsłonach projektu Paweł Dziemian powtarza gesty Sophie Calle, Kim Sooja i Sam Taylor Wood, artystek, których poszukiwania uznawane są za kluczowe dla myśli feministycznej. Dziemian przyjmuje role performerek – jest reżyserem, a w wypadku powtórzenia akcji Kim także odtwórcą performance'ów – dokonując reinterpretacji, której istota opiera się na innej niż w oryginale tożsamości płciowej autora. Odwraca tym samym tradycyjny porządek społeczny: o ile kobiety zwykły odgrywać rolę męskie, to mężczyźni stosunkowo rzadko wchodzą w rolę kobiet.

W pracy z *Kolekcji II* artysta stoi nieruchomo na londyńskim Trafalgar Square, tak jak Kim Sooja stała na ulicach licznych metropolii świata. Oboje są podobnie niewidoczni – ona jako kobieta, on jako mężczyzna. Reakcje ludzi mijających Kim były różne – od obojętności do zainteresowania. Na Dziemiana nikt nie zwraca większej uwagi – czasami ktoś go lekko potrąci, spojrzy bądź minie, znacząco odwracając wzrok. Artysta nawiązuje do cyklu performance'ów Kim *A Needle Woman*. Tytułowa igła odnosiła się nie tylko do czynności zwyczajowo przypisanych kobietom, ale też do igły kompasu, określającej strony świata. O ile dla Kim kwestia płci była jednym z wątków działania, to dla Dziemiana jest problemem kluczowym.

Wideo wpisuje się w nurt badań nad męskością jako kategorią kulturową. Nieruchomo stojący artysta zmusza do namysłu nad rolą mężczyzny. Jego bierność – przeciwstawiona kojarzonemu z męskością działaniu – służy skierowaniu uwagi na różnorodne przejawy męskości oraz poszanowanie wielości psychologicznych i społecznych modeli mężczyzny. Akcje Kim znajdowały analogię w bogatym zapleczu teoretycznym *gender* bądź *women studies*, wypracowanym przez historyków i socjologów. Podobne analizy odnoszące się do studiów nad męskością jako kategorią kulturową są rzadsze, a w Polsce znikome, i korzystają z metodologii i terminologii badań nad kobiecością. Dziemian zapożycza sposoby działania od kobiet artystek, postulując konieczność przemyślenia stereotypu mężczyzny i jego kulturowych korzeni.

Kim is a video recording of one of the performances from the *Mistresses and Heroines* triptych. In the subsequent versions, the artist repeats the gestures of Sophie Calle, Kim Sooja, and Sam Taylor Wood – women artists whose explorations are seen as vital for the feminist thought. Dziemian plays the mentioned artists as a director and, in the case of the reenacted action by Kim, he is also the performer. His works are reinterpretations, where the essence lies in the sexual identity of the author – obviously different than what it was in the original. Dziemian thus reverses the traditional social order: whilst women are used to playing man's roles, it is not very often that men adopt the roles of women.

In the work from *Kolekcja II*, the artist stands still in London's Trafalgar Square, just as Kim Sooja stood in the streets of many cities of the world. Both artists are similarly invisible – she as a woman, he as a man. The reactions of those passing by Kim were diverse – from indifference to interest. Nobody noticed Dziemian. One or two people may have pushed him slightly on passing by, maybe looked at him, walked by, or tellingly looked away. Dziemian refers here to a series of Kim's performances called *A Needle Woman*. The needle from the title related not only to the activities traditionally assigned to women but also to the needle of the compass used to tell the cardinal directions. Whilst for Kim the gender issue was one of the different motifs in her actions, for Dziemian it is the key issue.

The video fits into the stream of research on masculinity as a cultural category. The unmoving figure of the artist triggers thinking about the role of the man. His passivity, which stands in opposition to activity associated with masculinity, is here to draw attention to the different manifestations of manliness and the need for respect of the multitude of psychological and social models of manhood. Kim's action found analogies in the abundant theoretical background of gender or women studies, elaborated by historians and sociologists. Similar research focusing on masculinity as a cultural category is hard to come by. In Poland, it is fairly nonexistent. The academic methodology and terminology used is that of women studies. Dziemian borrows the *modi operandi* from women artists and postulates the need to rethink the stereotypical take on a man and his cultural roots.



Kim, 2009
video, 18 min 19 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Kim, 2009
video, 18 min 19 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Jakup Ferri

Tytuł wideo Jakupa Ferriego został zapożyczony z pracy chorwackiego artysty Mladena Stilinovicia. W 1992 r. Stilinović, zajmujący się bachtinowskimi poszukiwaniami lingwistycznymi, wyszył na różowym płótnie zdanie „An artist who cannot speak English is no artist”. Jego praca, powstała po rozpadzie Jugosławii i upadku komunizmu w Europie Wschodniej, dotyczy problemów, z którymi musieli zmierzyć się wszyscy artyści z krajów transformacji ustrojowej: konieczności odnalezienia się na światowej scenie sztuki, w obiegu zdominowanym przez anglosaski model instytucji. Nawiązując do komunistycznej wykładni świata, utożsamiającej język angielski z językiem zachodnich kapitalistów, a róż z kolorem burżuazji – Stilinović wskazuje na nowego kulturowego hegemonia.

Ferri podejmuje rozważania Stilinovicia ponad dekadę później. W nagraniem w domu wideo wygłasza monolog na temat swojej twórczości. Stara się mówić po angielsku, ale jego wywód nie stanowi logicznej całości, a poprawność językowa pozostawia wiele do życzenia. Artysta usiłuje sprostać jednej z zasad globalnego rynku sztuki: posługuje się *lingua franca* kuratorów, organizatorów targów i wielkich wystaw. Jego karykaturalne starania to reakcja na sytuację bez wyjścia. By znaleźć się w światowym obiegu sztuki, musi zaakceptować jego zasady, zgodnie z którymi nieznajomość angielskiego skazuje na artystyczny niebyt.

Nawiązując do gestu Stilinovicia, Ferri pokazuje aktualność jego diagnoz. Zdefiniowane przez chorwackiego artystę reguły nowych realiów tak samo silnie warunkują młodych artystów działających na politycznych i ekonomicznych marginesach świata, jak i tych, którzy musieli odnaleźć się w rzeczywistości postkomunistycznej. Zarówno jedni, jak i drudzy zmuszeni są określić swoje miejsce w świecie bez granic. Postawa, jaką przyjmuje Ferri, opiera się na akceptacji reguł narzuconych przez centrum. W wideo *Artysta, który nie mówi po angielsku, nie jest artystą*, pokazuje, iż jest świadomy swojej peryferyjnej kondycji, aczkolwiek namaszczenie, z jakim mówi po angielsku, sugeruje, że do całej sytuacji podchodzi z dystansem i ironią.

The title of the work by Jakup Ferri was borrowed from a different work by the Croat artist Mladen Stilinović. In 1992, Stilinović, who studied Bakhtinian linguistic explorations, embroidered a sentence on pink canvas: “An artist who cannot speak English is no artist”. The work was created after the dissolution of Yugoslavia and the fall of communism in Eastern Europe, and touches on problems that all artists from the countries of systemic transformation had to face: the need to find oneself in the global art world, which is dominated by the Anglo-Saxon institutional model. By making a reference to the communist interpretation of the world which identified English with the language of Western capitalists and pink with the colour of the bourgeoisie, Stilinović points to a new cultural hegemony.

Ferri takes up on Stilinović’s deliberations over a decade later. In a home video, the artist delivers a soliloquy about his art. He tries to speak English, but his statement is not logical and the language is far from correct. The artist tries to meet one of the requirements of the global art market: he uses the *lingua franca* of curators, organizers of fairs and large exhibitions. His ridiculous effort is a response to a deadlock: in order to become part of the global art scene, one has to accept its rule according to which one who does not speak English is artistically doomed.

In reference to the gesture made by Stilinović, Ferri reveals the relevance of his diagnosis. The rules of the new reality, as defined by the Croat artist, are just as relevant to young artists active in the political and economic margins of the world as they are to those who had to find themselves in the post-communist reality. Both groups are forced to determine their place in a world with no borders. The stance adopted by Ferri is based on the general acceptance of the principles imposed by the center. In the video, the artist shows that he is aware of his peripheral condition, though the great solemnity with which he tries to speak English suggests that he treats the whole situation with much distance and irony.



Artysta, który nie mówi po angielsku, nie jest artystą,

2003

wideo, 4 min 8 s

—

Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist,

2003

video, 4 min 8 sec

—

Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Izabella Gustowska

Wideo *Wonderful life* jest jednym z elementów cyklu *Life is a story*, realizowanego przez Izabellę Gustowską w latach 2002–2006. Projekt, bliski w strukturze opowieści szkatułkowej, złożony jest z kilkunastu samodzielnych prac. W większości z nich pojawiają się wspólne motywy, takie jak dłonie dotykające naczynia, poruszające się usta czy tocząca się szklana kula. Opowieści Gustowskiej są narracjami autobiograficznymi, zapisami emocji oddanych w języku obrazów filmowych. Oko kamery artystyki kieruje do wewnątrz, a chłodne narzędzie rejestracji służy jej do notowania osobistych spostrzeżeń.

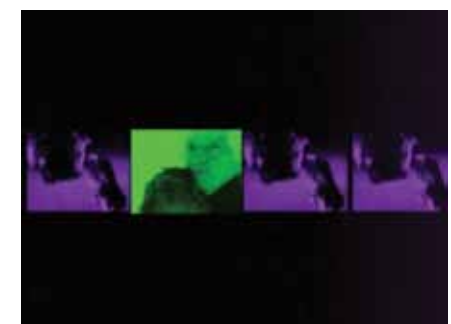
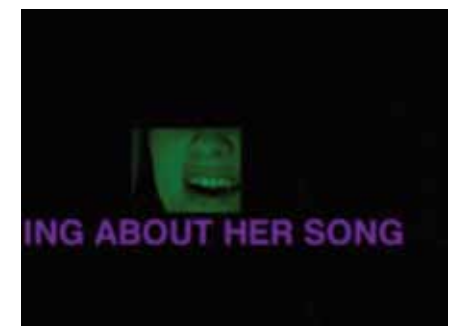
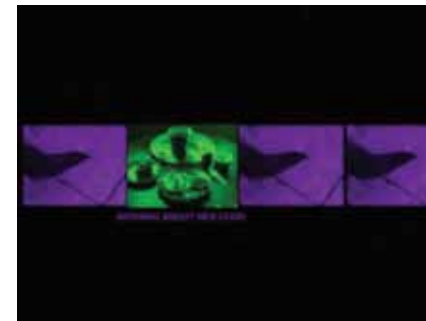
Pierwszoplanową postacią *Wonderful life* jest Gucio, należący do artystki jamnik szorstkowłosy, machający ogonem w rytm utworu *What a Wonderful World* śpiewanego przez Louisa Armstronga. Obserwowane na spacerze zachowania psa Gustowska zwielokrotnia i przefiltrowuje przez fioletowe światło. Obraz współgra ze słowami piosenki – wizualna i werbalna warstwa pracy mają w sobie coś z zachwytu nad wyjątkowością zwyczajnych z pozoru sytuacji. Opowieść, przerywana kadrami utrzymanymi w zielonej tonacji i towarzyszącymi im komentarzami, toczy się w zwolnionym tempie. Pojawiającej się frazie *Nothing about her childhood/ ... television/ ... friend/ ... cat* towarzyszą sceny z życia codziennego, przeplatane wyjątkami z transmisji meczu bokserkiego, ujęciem skaczącego dziecka czy też przeciągającego się kota. Prywatność przenika się ze światem zewnętrznym, a odrealniający filtr zieleni i fioletu nadaje pracy refleksyjny charakter, odsłaniając przy tym sferę intymnego doświadczania rzeczywistości.

Poetyckie wideo Gustowskiej jest pracą hermetyczną. Strzępy wątków spaja oniryczna mgła, a ujęcia tworzą mozaikę balansującą na granicy snu i rzeczywistości. Wspomnienia wrastają w teraźniejszość, a prywatna ikonografia znajduje odzwierciedlenie w uniwersalnych słowach i motywach wizualnych. Chwilowe przekonanie o tym, że część może stanowić klucz do poznania całości, ustępuje przeświadczeniu o niewystarczalności formuły *pars pro toto*. Archiwum obrazów, udostępnionych widzowi przez artystkę, pozwala odkryć zaledwie niewielki fragment jej osobowości.

The video *Wonderful life* is part of a series titled *Life is a story*, made by Izabella Gustowska in the years 2002–2006. The structure of the project is close to that of a story within a story, composed of several autonomous works. In most of them we see similar motifs, such as hands touching a vessel, moving lips and a rolling glass ball. Gustowska's stories are autobiographical narratives, records of emotions expressed by means of the language of film images. The artist directs the eye of the camera towards the inside, while the cold instrument is used for recording personal observations.

The main character in *Wonderful life* is Gucio, a wirehaired dachshund wagging its tail to the rhythm of *What a Wonderful World*, sung by Louis Armstrong. Gustowska takes the dog out for a walk, then multiplies and filters its behavior through a violet light. The image is synchronized with the lyrics of the song – the visual and verbal dimensions of the work have elements of enchantment with the uniqueness of seemingly ordinary situations. The story, kept in slow motion, is chopped up by inserted frames in green hues and accompanying comments. When the phrase *Nothing about her childhood/ ... television/ ... friend/ ... cat* appears, we see scenes from daily life intertwined with footage of a boxing match, a shot of a jumping child, or a stretching cat. Privacy is penetrated by the outside world, the green and violet filters make the work less real and impose a mood of reflection, revealing at the same time the sphere of the intimate experience of reality.

This poetic video is a hermetic work. The fragmented motifs are enveloped in a dreamlike fog while the shots make up a mosaic balancing on the verge of a dream and reality. Memories become part of the present, and private iconography is reflected in universal words and visual motifs. The momentary belief that a part can be the key to learning the entirety is replaced by the conviction that the *pars pro toto* formula is simply not enough. The archive of the images offered by the artist lets one in on just a small piece of her personality.



Wonderful life, 2003
video, 6 min 7 s, pętla
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Wonderful life, 2003
video, 6 min 7 sec, loop
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Alevtina Kakhidze

W 2008 r. Alevtina Kakhidze wysłała listy do zamożnych Ukraińców z prośbą, by namalowali ziemię – taką, jaką widzą z pokładów swoich prywatnych samolotów. Akcja była wynikiem refleksji na temat sytuacji społecznej artystów i uwarunkowań ich pracy, rozdźwięku między umiejętnościami i pomysłami a możliwościami realizacji projektów i zamierzeń. Kakhidze sama nie mogła namalować ziemi z okien własnego samolotu, gdyż takim nie dysponuje. Wbrew oczekiwaniom, na jej list po dwóch latach odpowiedziała fundacja Rinata Achmetowa. Prośba i projekt artystki potraktowane zostały dosłownie – co prawda Achmetow nie narysował ziemi, ale udostępnił Kakhidze swój prywatny samolot, po to by ona sama mogła to zrobić.

Praca *Spóźniam się na samolot...* została pomyślana jako rozbudowany performance. Drogę z domu na przedmieściach Kijowa na lotnisko Żuliany artystka odbyła komunikacją miejską i autostopem. Na pokładzie pojawiła się nieco spóźniona. Projekt, w trakcie którego ku rozczarowaniu obecnych dziennikarzy powstały żadne rysunki, był realizacją tego, co zgoła niemożliwe. Kakhidze znalazła się w luksusowej sytuacji osoby, która ustala reguły lotu: nie musi spieszyć się i niepokoić, gdyż prywatny samolot i tak czeka.

Kakhidze dowodzi, że sztuka to przestrzeń, w której to, co nierealne, może stać się rzeczywistością. Oprawa projektu – m.in. specjalnie zaprojektowany kostium – podkreślała wyjątkowość wydarzenia i kształtowała wizerunek artysty, który dzięki sztuce, a wbrew uwarunkowaniom, może należeć do uprzywilejowanej grupy osób latających prywatnym samolotem. *Spóźniam się na samolot...* mówi o determinowanej pozycją społeczną różnorodności spojrzenia na świat, o odmiennym rozumieniu sztuki oraz o współczesnej potrzebie mecenatu artystycznego. Istotnym elementem projektu Kakhidze są narosłe wokół niego interpretacje, dyskusje na temat sztuki jako takiej i sensowności jej promowania. Ich odzwierciedleniem są włączone do archiwum wycinki z gazet, wypowiedzi internautów i nagrania telewizyjne.

In 2008, Alevtina Kakhidze sent out a letter to affluent Ukrainians asking them to paint the Earth as they see it from aboard their private planes. The action was triggered by the reflection on the social situation of artists and the conditions in which they work – the dissonance between the skills and ideas and the actual possibilities of bringing their projects and plans to life. Kakhidze could not paint the Earth as seen through the window of her own plane because she doesn't own one. To her surprise, however, two years later she received a response from the foundation of Rinat Akhmetov. Though Akhmetov did not draw the Earth, he treated the request and the project of the artist literally – he offered her his private plane so that she could do the drawing herself.

The work *I'm late for a plane...* was intended to be an elaborate performance. The artist used public transportation and then hitch-hiked from her home in the suburbs of Kyiv to the Zhuliany airport, arriving a bit late. To the disappointment of the journalists present, no drawings were actually made, but the project was a realization of something seemingly impossible. Kakhidze found herself in the luxurious situation of one who sets the rules of the flight: one who does not have to hurry and worry, as the private plane will be waiting anyway.

Kakhidze proves that art is a space in which all that is impossible can become reality. The setting of the project – such as the specially designed costume – emphasizes the exceptional character of the event and has shaped the image of the artist who, thanks to art and against all odds, can find him/herself among the group of the privileged who fly their own planes. *I'm late for a plane...* talks about the diverse perception of a world determined by social position, about the different modes of understanding art, and about the contemporary need for sponsorship. An important element in Kakhidze's project is the abundance of interpretations that it generated – discussions about art as such and the reasons (or lack thereof) for its promotion. This whole discussion is illustrated by the newspaper clippings, comments by Internet users, and TV recordings – all included in the project's archive.



Spóźniam się na samolot, na który nie można się spóźnić,
2010–2011

archiwum projektu, instalacja wieloelementowa: wideo, fotografie, wycinki z gazet, wydruki tekstów, obiekty

Praca zakupiona przez Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

I'm late for a plane that's impossible to be late for,

2010–2011
project archive, multi-element installation: video, photographs, newspaper clippings, text print-outs, objects

Work purchased by Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

Katarzyna Kozyra

Projekt Katarzyny Kozyry *The Midget Gallery* skupiony jest wokół najmniejszej na świecie, pozbawionej zaplecza administracyjnego galerii prowadzonej przez karły. Mimo nie do końca sprecyzowanego statusu instytucja bierze udział w najważniejszych wydarzeniach związanych ze sztuką współczesną. *The Midget Gallery* sama w sobie jest dziełem sztuki, a jednocześnie jako podmiot, a nie przedmiot, funkcjonuje w jej (sztuki) ramach instytucjonalnych. Nie wielka galeria zmaga się z sytuacjami, z którymi mierzą się galerie komercyjne: uczestniczy w targach, poszukuje dzieł na zlecenie kolekcjonerów, negocjuje ceny, a w końcu organizuje własne biennale.

W 2007 r. na targi w Bazylei karły przybyły z misją pozyskania pracy do prywatnej kolekcji. Poszukiwania zakończyły się zakupem plastikowego kaczora z fallusem w stanie wzwodu, leżącej w balii. W trakcie otwarcia Biennale w Berlinie w 2008 r. galeria, wraz z Kozyrą, zorganizowała alternatywne *The First Midget Biennale*, z całym zapleczem towarzyszącym takim wydarzeniom. Zaprezentowano wtedy wykonane przez karły murale obrazujące dzieje sztuki od czasów jaskiń po Art Basel. Ten ironiczny projekt w projekcie skłania do postrzegania *The Midget Gallery* jako refleksji na temat tworzenia kanonów historii sztuki. Przełomowe momenty karły komentują w sposób żartobliwy, stwierdzając m.in., że po przegranej Duchampa ze sztuką współczesną zaczęła powstawać sztuka robiona dla pieniędzy.

The Midget Gallery obnaża mechanizmy handlu sztuką, wyostreza zależności między pieniądzem a obecnością na rynku. W projekcie Kozyry sztuka jest równoznaczna z rynkiem, a spektakl (choćby ten urządzany przez karły na kolejnych imprezach) jest równoznaczny z towarem. Funkcjonowanie w międzynarodowym, teoretycznie wolnym obiegu, uzależnione od zaproszeń i finansów, ma niewiele wspólnego z wolnością i demokracją. Jawi się jako uwikłane w sieć zależności i kontaktów, a praca Kozyry prowokuje pytanie o relacje, nie tyle artystyczne, co ekonomiczne i polityczne, między centrum rynku sztuki a jego peryferiami.

Katarzyna Kozyra's project titled *The Midget Gallery* revolves around an art gallery run by dwarfs – the smallest one in the world and having no administrative structure. Despite its ambiguous status, the gallery takes an active part in some of the most esteemed events in contemporary art. *The Midget Gallery* is itself a work of art, yet it also functions within art's institutional framework. The little gallery faces the same challenges as its larger, commercial counterparts: it participates in art fairs, finds works sought by collectors, negotiates prices, and ultimately, organises its own biennale.

2007 saw the dwarfs attend Art Basel show with the goal of acquiring works for a private collection. The search ended with the purchase of a plastic duck with an erect phallus lying in a tub. During the opening of the 2008 Berlin Biennale, the gallery together with Katarzyna Kozyra organised an alternative event – *The First Midget Biennale* – with all of the particulars associated with such an undertaking. The event served as an occasion to present a set of murals created by the dwarfs in which artworks from the days of cavemen all the way to the era of Art Basel were depicted. This ironic project within a project inclines us to see *The Midget Gallery* as a reflection on the creation of art history canons. Groundbreaking moments are described by the dwarfs in a jocular way, such as them stating that the creation of art for profit came on the heels of Duchamp's defeat at the hands of contemporary art.

The Midget Gallery exposes the mechanisms behind the commerce of art and examines the relationship between money and presence on the market. In Kozyra's project, art is synonymous with the market, while spectacle (like, for instance, the one conducted by the dwarfs during subsequent events) plays the role of commodity. To exist on the international and theoretically free market means being reliant on invitations and funding, and has little to do with freedom and democracy. It all appears to be a tangle of interdependencies and contacts, and Kozyra's work is raising questions about the relations, not so much of the artistic but of the economic and political kind, between the epicentre of the art market and its peripheries.



The Midget Gallery, 2007
video, 6 min 38 s i 6 min 45 s,
archiwum projektu
—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystkę

The Midget Gallery, 2007
video, 6 min 38 sec and 6 min
45 sec, project archive
—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artist

Maciej Kurak

Instalację Macieja Kuraka można uznać za rodzaj barokowego konceptu. Postaci chowającej się za białym obrazem nie sposób odmówić siły przyciągania. Odbiorcę frapuje zarówno to, kto ukrywa się za płótnem, jak też zamysł artysty, prowokujący do kolejnych dywagacji. Praca stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, przed jakim stoi każdy twórca skłaniający widza do aktywnego odbioru swoich propozycji artystycznych. Z pozoru prosta kwestia relacji między dziełem a odbiorcą dotyczy problemu interpretacji sztuki, w szczególności najnowszej, wobec której tradycyjne wyobrażenia, oczekiwania i zaplecze intelektualne, kształtowane przez programy edukacyjne marginalizujące zwykle zagadnienia kultury współczesnej, okazują się zawodne.

Zabieg artysty, mający zaintrygować odbiorcę, z jednej strony sugeruje, że modernistyczna idea sztuki dla sztuki jest przebrzmiałym frazesem, z drugiej zaś odnosi się do problemu czynników legitymizujących dzieło. Kurak zwraca uwagę na różne kwestie, począwszy od ramy, która zamykając obraz w określonych granicach, wyznacza jego obszar fizyczny, przez rolę artysty, po problem tworzenia kanonów oraz udziału galerii, muzeów, kuratorów oraz krytyków w nadawaniu realizacji artystycznej statusu dzieła sztuki. Kurak próbuje postawić widza w sytuacji teoretycznej – co by było, gdybyśmy nie wiedzieli, kto stoi za obrazem (*ergo*: kto jest jego twórcą, kto o nim pisze i go interpretuje, gdzie jest wystawiany, do jakiej kolekcji został zakupiony), i gdybyśmy w ogóle nie byli świadomi tego, że przed obrazem stoimy.

Analizując pracę Kuraka, trudno nie przywołać klasycznego eseju Rolanda Barthesa *Śmierć autora* (1968). Tekst ten odnosi się do problemu analizy struktury i treści dzieła w kontekście biografii, przekonań i zaplecza kulturowego artysty. Francuski krytyk i teoretyk literatury zakwestionował tę drogę interpretacji i wagę intencji autora. Podkreślał potrzebę przyjrzenia się odbiorcy, który – poprzez interpretację tekstu w czasie lektury – tworzy dzieło. Stanowisko Barthesa jest czytelne w postawie Kuraka, który w triadzie artysta – dzieło – odbiorca akcentuje rolę widza.

Maciej Kurak's installation can be perceived as a sort of Baroque concept. The figure hiding behind the white painting is definitely alluring. The viewer is attracted by both what is concealed behind the canvas, as well as by the artist's intention, provoking ever new digressions. The piece is an attempt to answer the question facing every artist who invites the viewer to actively receive their work. The seemingly easy relationship between the work of art and the viewer is a question about the interpretation of art, particularly the newest art. Here, the traditional concepts, expectations, and the intellectual background shaped by educational programs which marginalize the common issues of contemporary culture seem to fail.

The procedure applied by the artist, which was supposed to intrigue the viewer, seems to suggest that the modernist concept of art is an outdated phrase. At the same time, it refers to the issue of the elements which legitimize a work of art. Kurak points to different things, starting from the frame, which encapsulates the painting within a set of limits and thus delineates its physical area. He also touches on the role of the artist or the question of creating canons, and the contribution of galleries, museums, curators, and critics in granting a particular artistic project the status of a work of art. Kurak tries to situate the viewer in a theoretical situation – what would happen if we did not know who was behind the painting (*ergo*: who is its author, who writes about it, who interprets it, where is it exhibited, for what collection has it been purchased), and what if we were completely unaware of the fact that we were standing before a picture?

When analyzing Kurak's work, it is difficult not to refer to the classical essay by Roland Barthes *Death of the Author* (1968). The text is devoted to the problem of analysing the structure and content of a work in the context of the biography, convictions, and cultural background of the artist. The French critic and theoretician of literature questioned such a method of interpretation and the significance of the author's intention. He stressed the need to look at the viewer, who – by interpreting the text when reading – creates a work of art. The position presented by Barthes is conspicuous in the attitude of Kurak, who accentuates the role of the viewer in the triad of artist-work-audience.



Czy ważne jest kto chowa się za obrazem?, 2007
instalacja rzeźbiarska,
170 × 70 × 70 cm

Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Is It Important Who's Hiding Behind the Painting?, 2007
sculptural installation,
170 × 70 × 70 cm

Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Marcin Maciejowski

Związek między obrazami Marcina Maciejowskiego znajdującymi się w *Kolekcji II* jest cokolwiek zaskakujący. Bohaterem obydwu płócien jest bowiem pies. O ile jednak w pracy *Pies bohater* pojawia się on jako dzielny uczestnik przedstawionej historii (co dopowiada napis na płótnie), to w wypadku obrazu *Obciążenie budżetu galerii* pies jest bohaterem przemilczanym, choć kluczowym dla zrozumienia genezy pracy.

Obciążenie budżetu galerii odnosi się do wydarzeń związanych z wystawą *Pies w sztuce polskiej* w Galerii Arsenał w 2003 r. Wówczas to radna miejska z ramienia partii LPR, oburzona instalacją Piotra Kurki *Dostałem pieska*, wymogła jej usunięcie z ekspozycji i domagała się obniżenia budżetu instytucji. Na znak protestu artyści wycofali swoje prace z wystawy. Obraz Maciejowskiego – pusta sala wystawowa opatrzona wymownym podpisem – to nie tylko trafny komentarz do ówczesnej sytuacji, ale także wizja realnego zagrożenia, wobec jakiego stała wtedy galeria.

Maciejowski pracuje w charakterystycznej manierze realizmu, który można by określić mianem krytycznego, gdyby nie ściśle odniesienia historyczne tego terminu i brak w deklaracjach malarza wyraźnego zaangażowania społecznego. Artysta czerpie inspirację z ikonografii i języka codziennych gazet oraz taniej wysokonakładowej prasy przeznaczony dla specyficznego odbiorcy. Jego prace powstają w oparciu o chwytliwe newsy czy, jak *Pies bohater*, poruszające opowieści „z życia wzięte”. Tekst włączony w obręb kompozycji stanowi puentę przekazu wizualnego i pomaga zrekonstruować przywołaną historię. Maciejowski eksponuje te aspekty tanich fotorelacji, które giną w masowym przekazie. Punkt ciężkości przeniesiony jest z wydarzenia – o którym publika raczej szybko zapomni – na odbiorcę, konsumenta obrazów i informacji, kształtującego i kształtowanego przez medialny przekaz. Artysta wnikliwie, z dystansem i bez sarkazmu ukazuje mentalność i niewyszukane fascynacje polskiego społeczeństwa.

The connection between the two paintings of Marcin Maciejowski from *Kolekcja II* is somewhat surprising because in both cases the hero is a dog. However, while in the case of *The Hero Dog* the dog appears as a brave participant in the story presented (as we know from the caption on the canvas), in case of the second piece, *Cut the Gallery's Budget*, the dog is a silent hero, though indispensable to understanding the origins of the work.

Cut the Gallery's Budget refers to a series of events which took place on the occasion of the exhibition *Pies w sztuce polskiej* [The Dog in Polish Art] organised in Galeria Arsenał in 2003. Outraged by a work of Piotr Kurka under the title *I Got a Doggie*, a member of the city council representing the League of Polish Families [a right-wing ultra-Catholic party – from the translator] forced the removal of the work from the exhibition and demanded that the gallery's budget be cut. Other artists at the exhibition decided to withdraw in a sign of protest. Maciejowski's painting, showing an empty gallery hall with the very telling caption, is not only an apt comment on the situation at the time, but is also a vision of a real threat that the gallery faced then.

Maciejowski's style is that of a specific manner of realism which could be termed critical if it wasn't for the strict historical references connected with the term, and the absence of a clear social engagement in the artist's statement. He draws inspiration from the iconography and language of daily newspapers and cheap high-circulation press addressed to a specific audience. His works are created on the basis of catchy media titles or, like *The Hero Dog*, moving "real life" stories. The text is a part of the composition and serves as the conclusion to the visual message, helping reconstruct the story told. Maciejowski exposes those aspects of the cheap photo news feeds which get lost in mass communication. The emphasis is shifted from the event – which will soon be forgotten – to the recipient, the consumer of images and information who creates, and is created by, the media content. The artist shows the mentality and the simple fascinations of Polish society with insight and distance, but without sarcasm.



Pies bohater, 2004
olej na płótnie, 55 × 75 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Obciążenie budżetu galerii, 2004
olej na płótnie, 50 × 60 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

The Hero Dog, 2004
oil on canvas, 55 × 75 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Cut the Gallery's Budget, 2004
oil on canvas, 50 × 60 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Magisters

(Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski)

Fotografie z cyklu *Bardzo wysoki stopień samoświadomości* można uznać za przejaw żywej we współczesnej sztuce polskiej tendencji do ironicznego komentowania rzeczywistości. Działania grupy Magisters są bliskie pracom artystów, którzy karykaturę i absurd uczynili podstawowym narzędziem interpretacji, by wspomnieć choćby Józefa Robakowskiego czy grupę Azorro.

Absurdalność sytuacji uchwyconej na zdjęciu z *Kolekcji II* nie wymaga długiego komentarza. Młodzi mężczyźni z golfami naciągniętymi na głowy siedzą przy zagraconym stole w bliżej nieokreślonym pomieszczeniu. Ustawione na stole kubki i słoiki z przetworami, stojąca tuż obok archaiczna maszyna do szycia z imbrykiem, pudełkiem i innymi rupieciami, wiklinowe kosze na podłodze wskazują na prowizoryczność wnętrza. Tak w wyobraźni jawią się nam stereotypowe dyżurki dozorców i palaczy albo tymczasowe mieszkania, z którymi właściciele czy też najemcy nie wiążą żadnej przyszłości.

Teraźniejszość, w której trwają bohaterowie zdjęcia, nie rysuje się optymistycznie. Takie jej nacechowanie niemal automatycznie rzutuje na równie pesymistyczną wizję przyszłości. Owo nieuporządkowane wnętrze potraktować można jako pojemną metaforę i odnosić szerzej do realiów życia społeczno-politycznego oraz sytuacji ekonomicznej kraju, która wpływa na teraźniejszość i przyszłość bardzo wielu, zwłaszcza młodych, ludzi. Brak pracy, własnego mieszkania i stabilizacji to problemy dotyczące obecnie niejednego magistra. Głów schowanych w golf nie należy jednak odczytywać jako „chowania głowy w piasek”, ucieczki, czy też strachu przed walką o przyszłość. To raczej syndrom świadomej apatii, poddania się zastanej rzeczywistości, co więcej – przekonania o tym, że sytuacja, w której przyszło funkcjonować, jest permanentna. Sięgnięcie po absurd, zatopienie się w nonsense jest więc na swój sposób reakcją obronną, jedyną sensowną postawą, jaką można przyjąć wobec zastanych warunków.

The photographs from the *A very high level of self-awareness* series can be acknowledged as a manifestation of the tendency towards ironic commentary that pervades contemporary Polish art. The work of the Magisters group is thus in line with the output of artists who wield caricature and absurdity as the primary tools for interpretation, such as Józef Robakowski or the Azorro group to name but two.

The absurdity of the situation captured in the work from *Kolekcja II* does not require much commentary. The young men have their turtlenecks pulled up over their heads and are sitting at a cluttered table in a nondescript room. The cups and jars of preserves littering the tabletop, the archaic sewing machine with a teapot, box and other junk, and the wicker basket on the floor suggest the room's makeshift arrangement. This is how our imaginations conjure up the stereotypical quarters of caretakers and boiler room attendants, or temporary dwellings to which the owners or tenants don't attach any future.

The time and place in which the subjects of the photo reside does not glisten with optimism. And this sense of gloom automatically marks whatever future there is for the men in the photo. The messy space can be treated as a voluminous metaphor to be extrapolated to the country's socio-political realities and economic situation which condition the future outlook of many people, especially the youth. Joblessness, a lack of a place of their own and a sense of instability are problems that currently touch a large number of university graduates. The heads ensconced in turtlenecks should not, however, be interpreted as being "buried in the sand," as flight or as a fear of the struggle for the future. It is rather a symptom of conscious apathy, of accepting the existing reality and, what's more, of being convinced that the situation in which we find ourselves is a permanent one. Resorting to absurdity and immersing oneself in nonsense is therefore, in a way, a defence mechanism – the only sensible demeanour in such dismal circumstances.



Bardzo wysoki stopień samoświadomości, 2001
fotografia, 100 × 150 cm

—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenal

A very high level of self-awareness, 2001
photography, 100 × 150 cm

—
Work purchased by Galeria Arsenal

Joanna Malinowska

Minimalistyczna instalacja *Cane and Black Cube* Joanny Malinowskiej jest erudycyjną wypowiedzią zbudowaną z odniesień do historii kultury europejskiej. Nadrzędnym środkiem wyrazu są dla Malinowskiej rzeczy, pojmowane przez nią w kategoriach antropologicznych. Stworzone przez artystkę obiekty bezpośrednio nawiązują do przedmiotów, które odegrały rolę w istotnych dla kultury 2. połowy XX w. aktach o znaczeniu artystycznym i symbolicznym.

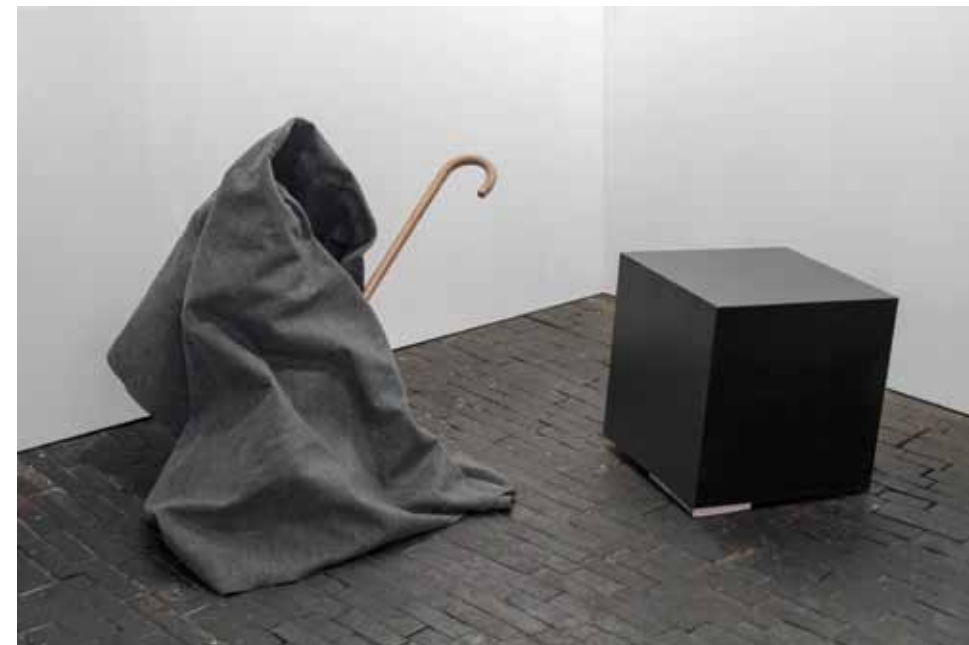
Inspiracją dla czarnej skrzynki był instrument perkusyjny, który rosyjska kompozytorka Galina Ustvolskaya (1919–2006) skonstruowała na potrzeby swojego utworu *Kompozycja nr 2. „Dies irae”* (1972–1973). Malinowska odtworzyła go w drewnie, zachowując jego oryginalne wymiary i strukturę. Z nietypowej perkusji Ustvolskiej, porównywanej przez krytyków do trumny, dźwięki wydobywano, uderzając w nią drewnianym młotkiem. W pracy Malinowskiej tę samą funkcję spełnia zaopatrzona w silnik, obracająca się laska owinięta w koc z filcu. Ten obiekt z kolei zaczerpnięty został ze słynnego performance'u Josepha Beuysa *I Like America and America Likes Me* (Nowy Jork, 1974). Performer przez trzy dni przebywał w jednym pomieszczeniu z kojotem, wobec którego wykonywał symboliczne gesty i którego zdołał obłaskawić. W pracach Beuysa filc obrósł wieloma mitami, związanymi z doświadczeniami wojennymi artysty i dokonaną przez niego interpretacją własnej biografii.

Pozamaterialny wymiar instalacji, którą spaja regularny, monotony dźwięk, tworzony jest przez hermetyczne nawarstwienie znaczeń. Każdy z wykonanych przez artystkę obiektów wnosi do pracy biografię przedmiotu, do którego się odwołuje. Z drugiej strony, rzeczy składające się na *Cane and Black Cube* ulegają autonomizacji – niosąc w sobie potencjał symboliczny, działają same sobą. Malinowskiej bliskie jest spirytualistyczne, wykraczające poza ramy tradycyjnej humanistyki antropocentrycznej spojrzenie na rzeczy jako autonomiczne byty, których życie jest niezależne od człowieka, a które mają magiczną moc zmieniania rzeczywistości.

The minimalist installation *Cane and Black Cube* by Joanna Malinowska is an erudite statement composed of references to the history of the European culture. What the artist finds as the supreme means of expression, are things which she perceives in anthropological categories. Her creations are direct references to the objects which played an important role in the artistic and symbolic acts of culture in the second half of the 20th c.

The black box was created on the inspiration of a percussion instrument constructed by the Russian composer, Galina Ustvolskaya (1919–2006) for her *Composition no. 2. “Dies Irae”* (1972–1973). Malinowska recreated the instrument in wood, remembering to keep to the original parameters and structure. In case of the unique instrument by Ustvolskaya, which the critics compared to a coffin, sounds were produced with the use of a wooden hammer. In Malinowska's version, the function is performed by an engine-driven cane wrapped in a felt blanket. This object, in turn, was borrowed from the famous performance by Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me* (New York, 1974). The performer spent three days in one room with a coyote, performing symbolic gestures towards the animal and, in the end, taming it. In Beuys' works many myths developed over felt. They are related to the war experiences of the artist, and his interpretation of his own biography.

The extra-material dimension of the installation, which is united by a regular monotonous sound, is made up of a hermetic overlapping of meanings. Each of the objects made by the artist brings into the work a biography of the item to which it refers. On the other hand, the objects constituting *Cane and Black Cube* become autonomous – by carrying a symbolic potential they radiate their own being. Malinowska is fond of a spiritual view of things, which goes beyond the traditional anthropocentric nature of the humanities. To her, things are autonomous beings whose existence is independent of the human being, and who have the magical power of changing reality.



Inspirowane instrumentem perkusyjnym zaprojektowanym przez kompozytorkę Galinę Ustvolską do utworu *Kompozycja nr 2. „Dies irae”* (na osiem kontrabasów, fortepian i sześcienną z płyty wiórowej, 1972–1973)

After the percussive instrument designed by composer Galina Ustvolskaya for her *Composition No 2. “Dies Irae”* (for eight double basses, piano and chipboard cube, 1972–1973)

Cane and Black Cube,
2009–2010
drewniana laska, koc filcowy,
silnik, drewniana skrzynka
(43 × 43 × 43 cm), czarna farba
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Cane and Black Cube,
2009–2010
motorized wooden cane,
felt blanket, wooden cube
(43 × 43 × 43 cm), black paint
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Anna Molska

Tytuł wideo Anny Molskiej stanowi odniesienie do tangramu, popularnej gry określanej mianem „chińskich puzzli”. Tangram to kwadrat podzielony na siedem części: dwa duże, dwa małe i jeden średni trójkąt, jeden kwadrat i jeden równoległobok. Ze wszystkich elementów należy ułożyć zaprojektowany wcześniej wzór. Temu zadaniu oddają się bohaterowie *Tanagramu*, wysportowani modele, ubrani w kaski i ochraniacze, którzy przesuwają po białej podłodze wielkie czarne klocki. Jedną z pierwszych ułożonych figur jest czarny kwadrat, nawiązujący do *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicz (1913). W wideo artysty nie jest trwałym punktem odniesienia – rozsypuje się, a klocki układane są w nowe kombinacje.

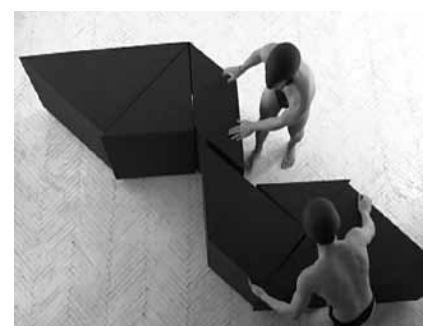
Molska, czerpiąc głównie z dorobku kultury rosyjskiej, swobodnie zestawia cytaty pochodzące z odległych źródeł: na początku i końcu wideo bohaterowie wypowiadają frazy zaczerpnięte z płyty do nauki języka rosyjskiego, układaniu klocków towarzyszy muzyka (m.in. pieśni w wykonaniu Chóru Aleksandrowa), a dzieło Malewicz przywołuje suprematyzm, kierunek zakładający wykluczenie ze sztuki świata przedstawionego i ekspresji. Działania oparte na zestawieniu męskiego ciała i figur geometrycznych stanowią odwołanie do scenografii awangardowego teatru rosyjskiego i charakterystycznej dla niej geometryzacji postaci. Zabieg ten można usytuować też w innym kontekście i przywołać np. próby opracowania idealnych proporcji ludzkiego ciała czy też praktykę wyprowadzania z nich proporcji budynku.

Działania Molskiej sytuują się w kręgu praktyk postmodernistycznych, opartych na budowaniu przekazu na tekstach i obrazach dawnych. Artystka mierzy się z różnego rodzaju utopijnymi projektami mającymi prowadzić do zapanowania nad chaosem wszechświata. Przygląda się im z dystansem, pokazując ich idealistyczną naturę. W tym kontekście *Tanagram* postrzegać można jako dyskusję na temat tradycji artystycznych i uwikłania twórcy w spuściznę przeszłości. W tych rozważaniach doskonale mieści się problem awangardy, kwestia granic, które sztuka przekraczała i przekracza, jak też problem nowości i oryginalności, kategorii niegdyś podstawowych dla oceny dzieła sztuki.

The title of the video by Anna Molska is a reference to tangram, a popular game sometimes called “Chinese puzzle”. Tangram is a square divided into seven parts: two large ones, two small ones, and one average size triangle, one square, and one parallelogram. The object is to use all the elements to put together an already designed figure. This is the challenge set before the main characters participating in the *Tanagram*: athletic models, wearing helmets and jockstraps, move large black blocks on the white floor. One of the first figures they create is a black square, which is a reference to the *Black Square on a White Background* by Kazimir Malevich (1913). The work of the artist is not a permanent point of reference – it falls apart, and the blocks are arranged back into new combinations.

Drawing mainly on the achievements of Russian culture, Molska freely juxtaposes quotes coming from distant sources: at the beginning and the end of the video, the characters cite phrases from a CD with a Russian language course. Music is played when the blocks are arranged (including songs performed by the Alexandrov Choir), and Malevich’s work recalls Suprematism – a trend which assumes the exclusion of representation and expression from art. The actions which entail the juxtaposition of the male body with geometrical figures can serve as references to the stage sets of the avant-garde Russian theatre, with its typical geometrical figures. The exercise can also be situated in a different context, if only to mention the attempts at developing the ideal proportions of the human body, or the practice of deriving the proportions of a building from that of the body.

Molska’s project is situated somewhere in the domain of postmodern practices, based on constructing messages on old texts and images. The artist is trying to tackle different utopian projects, which are aimed at introducing control over chaos. She looks at them with a distance, revealing their idealistic nature. In this context, *Tanagram* can be perceived as a discussion on artistic traditions and the entanglement of the author in the legacy of the past. Issues of the avant garde, the question of the limits which art has transgressed and continues to do so, as well as the problem of novelty and originality, which used to be elementary categories for assessing a work of art, are elements that can be contained in such deliberations.



Tanagram, 2006–2007
video, 5 min 18 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Tanagram, 2006–2007
video, 5 min 18 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Tomasz Mróz

Autoportret Tomasza Mroza przedstawia osobnika groteskowo wynaturzonego, podobnego do bohaterów jego innych instalacji, by przywołać choćby pijanego gajowego z pracy A.A. Człekokształtny potwór, mający być autowizerunkiem artysty, budzi obrzydzenie w większości oglądających. Pozycja, w jakiej został ukazany, wyraża subordynację i służalczość, a grymas twarzy, wystawiony język oraz akcesoria sugerują seksualny kontekst pracy. Obroża na szyi należy do instrumentarium sadomasochistycznego, cechy płciowe są wyraźnie podkreślone, a sterczący ogon potęguje falliczne skojarzenia. Sugestywność postaci wzmacnia silikon, z którego została wykonana rzeźba: sprawia wrażenie porowatej skóry, oślizgłego, błyszczącego od potu ciała. Dopelnieniem *Autoportretu* są szczury, które – jako zwierzęta ekspansywne, mnożące się w nieskończoność i adaptujące do wszelkich warunków – nigdy nie miały pozytywnych konotacji.

Mróz wydobywa mroczną stronę człowieka – nieokreślone popędy, wypieraną biologię, fizyczną potworność. W jego instalacjach obraz ludzkiej brzydoty mieści się w kategoriach średniowiecznej typologii: to, co brzydkie, jest złe, a zniekształcone ciało oznacza wypaczoną duszę. Komentując swoje prace, artysta wskazał na otaczającą go rzeczywistość jako źródło inspiracji: „W Polsce na ulicach widzę takie twarze, że moje prace nie wydają się przy nich wcale w szczególny sposób zdeformowane”.

Mróz w karykaturalny sposób pokazuje nie tylko przywary i zboczenia, ale też oślnię postawy społecznej i moralnej, absurdalność koegzystencji sprzecznych stanowisk: ksenofobii i tolerancji, antysemityzmu i religijności, a także niemożność pogodzenia fizycznych popędów oraz krępujących je reguł społecznych i religijnych. Współistnienie antynomii nie opiera się bynajmniej na zgodzie. Hamowane nakazami instynkty znajdują ujście w podziemiu, a życie społeczne opiera się na pozorach i dążeniu do zachowania ornamentalnej przyzwoitości. Artysta patrzy na rzeczywistość z dystansu. Poddaje ją ostrej krytyce, ale nie stawia się ponad nią, ukazując sobie samego w równie obrzydliwy sposób.

The *Self-portrait* by Tomasz Mróz presents a grotesquely distorted individual resembling other characters from his installations, if only to mention the drunken forester from the work A.A. The humanoid monster, which is supposed to be a self-image of the artist, causes repulsion among most viewers. The position in which it is shown expresses subordination and subservience, while its face, with the protruding tongue and the accessories, suggest the sexual context of the work. The collar on the neck is a typical sadomasochistic instrument, the monster's sexual features are very explicitly highlighted, and the erect tail reinforces phallic associations. The figure is made more suggestive by the silicon from which the sculpture is made: it looks as if it is covered with a porous skin, a slimy body glistening with sweat. To make the image whole, the author has introduced rats to the composition. Being expansive animals, reproducing in infinite numbers and capable of adapting to any condition, they have never had positive connotations.

Mróz brings out the dark side of the human being, the untamed instincts, the denied biology, and the physical monstrosity. His installation presents human ugliness in categories of medieval typology: what is ugly, is also bad, and a distorted body is tantamount to a distorted soul. When commenting on his own works, the artist has referred to the reality around him as a source of inspiration, “The faces I sometimes see on the streets in Poland do not make my works in any part especially deformed.”

Mróz not only presents a caricature of shortcomings or perversions but also the hypocrisy of the social and moral stance, the absurdity of the coexistence of contradictory attitudes: xenophobia and tolerance, anti-Semitism and religiousness, as well as the inability to reconcile physical drives and their restraining social and religious rules. The co-existence of the antinomy is not based on consensus. When halted by bans and commands, instincts are vented in the underground, while social life is nothing but appearances and efforts to maintain an ornamental decency. The artist looks at the reality from afar. He subjects it to severe criticism but does not place himself above it, presenting himself in a manner which is just as repulsive.



Autoportret, 2006
rzeźby silikonowe, silnik elektryczny, dźwięk

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Self-portrait, 2006
silicon sculptures, electric engine, sound

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Ewa Partum

Praca Ewy Partum *Hommage à Kazimierz Malewicz* powstała na wystawę *Malewicz w Polsce* w Galerii Arsenał w Białymstoku (2004). Kurator prezentacji, Zbigniew Warpechowski, zaprosił artystów nie tylko do zabrania głosu na temat dorobku jednego z najważniejszych przedstawicieli awangardy, ale też do współczesnej interpretacji kluczowego dzieła modernizmu: *Czarnego kwadratu na białym tle* (1913).

Powstanie tego obrazu i jego prezentacja na ostatniej wystawie futurystów w Petersburgu w 1915 r. dały początek suprematyzmowi. Ogłoszenie przez Malewicza supremacji „czystego odczucia” i odejście od twórczości powiązanej ze światem zewnętrznym było aktem artystycznym i etycznym zarazem. To jedno z tych dokonań w dziejach sztuki, które prowokują niekończący się dialog i potrzebę zajęcia wobec nich stanowiska. Początki tej polemiki wyznacza manifest rosyjskiego konstruktysty El Lissitzky'ego, będący programowym przekroczeniem dokonującego się w suprematyzmie kresu malarstwa. O ciągłej potrzebie dyskusji z Malewiczem świadczyć może choćby seria płócien amerykańskiego artysty Davida Diaa z lat 80. XX w. i pokrewny im tematycznie obraz *0.10 in 2010* (2010, w *Kolekcji II*).

Podjmując wątek dziedzictwa Malewicza, Partum nie wchodzi w interakcję z jego obrazem. Dosłownie cytuje *Czarny kwadrat na białym tle*, zmieniając medium wypowiedzi i przenosząc ikoniczne dzieło z obszaru malarstwa w obręb sztuki obiektu. W interpretacji artystki obraz Malewicza przybiera formę znaku drogowego. *Hommage à Malewicz* jawi się jako hołd bezwarunkowy – pragmatyczny znak drogowy ma też wymiar metaforycznego, życiowego i artystycznego drogowskazu. Pracę Partum można postrzegać jako afirmację postawy artysty, jego walki o sztukę nowoczesną, a także jako uznanie aktualności jego postulatów i doniosłości dorobku. Pewien uniwersalizm niesie też autorefleksja Malewicza-twórcy. Wywodząc genezę swego dzieła z odczucia nocy, które jawiło mu się jako czarna płaszczyzna tworząca najpierw kwadrat, potem zaś koło, mówił o bliskim każdemu artyście problemie przekładania intuicyjnych doświadczeń na formę wizualną.

The work by Ewa Partum, *Hommage à Kazimierz Malewicz*, was created on the occasion of the exhibition organized in Galeria Arsenał in Białystok, *Malewicz in Poland* (2004). The curator of the presentation, Zbigniew Warpechowski, invited artists not only to speak out about the achievements of one of the most important representative of the avant garde, but also to offer a contemporary interpretation of the key work of Modernism: *The Black Square on a White Background* (1913).

The painting and its presentation at the last exhibition of the Futurists in St Petersburg in 1915 gave rise to Suprematism. The announcement made by Malevich about the supremacy of “pure feeling” revealed that the departure from art related to the outside world was not only an artistic act but also an ethical one. It was one of the achievements in art history which have provoked a never-ending dialogue and the need to take a position. The argument began with the manifesto of the Russian Constructivist El Lissitzky, which was a planned transgression of the line marking the end of painting as it was happening in Suprematism. The constant need to carry on the discussion with Malevich is clear, if only to look at the series of paintings from the 1980's by the American artist David Diaa, or a painting thematically close to them, namely *0.10 in 2010* (2010, part of *Kolekcja II*).

By taking on the theme of the legacy of Malevich, Partum does not interact with his painting. She literally quotes *The Black Square on a White Background*, changing the medium of her expression and moving the iconic work of art from the sphere of painting into the sphere of object art. In her interpretation, the painting by Malevich adopts the form of a road sign. *Hommage à Malewicz* seems like an absolute tribute – the pragmatic road sign carries the meaning of a metaphorical road sign in the artist's life and art. Partum's work can be seen as an affirmation of the stance of the artist, his fight for modern art, as well as for the recognition of the relevance of his postulates and importance of achievements. The self-reflection of Malevich/artist also carries a certain universalism. Deriving the genesis of his work from the feeling of night, which to him, was like a black surface, first in the shape of a square and then a circle, he talked about a problem faced by every artist, namely how to translate intuitive experiences into a visual form.



Hommage à Kazimierz Malewicz, 2004

obiekt (znak drogowy, słupek metalowy, beton), 61 × 61 cm, ø 4,2 × 230 cm

—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał

Hommage à Kazimierz Malewicz, 2004

object (road sign, metal pole, concrete), 61 × 61 cm, ø 4,2 × 230 cm

—
Work purchased by Galeria Arsenał

Laura Pawela

Obraz Laury Paweli *Tu nie ma miejsca na sztukę* powstał w ramach dwuletniego projektu *Reallaura*, którego plonem była seria obrazków podobnych do graficznych wiadomości, jakie niegdyś pojawiały się na zielonych wyświetlaczach telefonów komórkowych. Zbudowane z wyraźnych pikseli, lapidarne słowno-obrazkowe komunikaty – regularnie rozsyłane drogą elektroniczną – odnosiły się do życia prywatnego i emocji artystki, jej radości, rozterek i frustracji. Projekt *Reallaura* interpretowany był w kategoriach krytyki współczesnych środków komunikacji, sprwadających kontakty międzyludzkie do wymiany krótkich wiadomości. Wskazywano na obecne w nim nawiązania do reality show oraz ironiczną wypowiedź na temat sztucznej rzeczywistości kreowanej w tego typu programach. Podkreślano też obecne w niektórych pracach elementy krytyki społecznej.

Komunikat „Tu nie ma miejsca na sztukę”, zamieszczony obok rozmazującej się twarzy artystki, jest gorzkim komentarzem na temat sytuacji sztuki i artysty w Polsce. Obraz powstał w okresie silnych sprzeciwów wobec sztuki najnowszej oraz politycznych nagonek na artystów i instytucje wystawiennicze. Wspomnieć tu można o procesie wytoczonym Dorocie Nieznalskiej, oskarżonej w 2001 r. o obrazę uczuć religijnych, czy też o próbie cenzurowania wystaw przez przedstawicieli partii konserwatywnych (patrz s. 140) i niszczeniu dzieł (by wymienić tylko uszkodzenie rzeźby Maurizio Cattelana *La nona ora* oraz zdemolowanie wystawy *Naziści* Piotra Ukłańskiego w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, oba zdarzenia w 2000 r.). Pełne wyrzutu stwierdzenie „tu nie ma miejsca na sztukę” stanowi z jednej strony celną diagnozę sytuacji, z drugiej zaś każe zadawać ciągle aktualne pytania o wolność słowa i społeczną funkcję sztuki. Z czynnika kluczowego dla budowania tożsamości oraz kapitału kulturowego państwa stała się ona, przynajmniej w kręgach konserwatywnych, złem koniecznym, przeciw któremu należy protestować. Jak skomentowała swój obraz Pawela: „Łatwość »wymazywania« elementu na ekranie komputera jest tutaj adekwatna do łatwości, z jaką usuwa się niewygodną sztukę z pola widzenia”.

The painting by Laura Pawela, *There Is No Place For Art Here*, was created as part of a two-year project titled *Reallaura*, which resulted in a series of small images in the style of graphic messages which used to be displayed on the green screens of mobile phones. Composed of clearly distinct pixels, the concise communications made up of words and images – and regularly sent out by means of electronic devices – referred to the private life and emotions of the artist, the moments of joy, sadness, and frustration.

The *Reallaura* project has been interpreted in categories of the criticism of contemporary means of communication, which simplified personal relations to the exchange of short messages. What was also indicated was the references the project made to reality shows and its ironic commentary on the artificial reality created in such programs, as well as the elements of social criticism present in some of the works.

The message “There is no place for art here”, placed next to the blurred face of the artist, is a bitter comment on the situation of art and artists in Poland. The work was created in times of strong protests against most contemporary art in the country, as well as the political campaigns waged against artists and exhibiting institutions, if only to mention the law suit against the artist Dorota Nieznalska, who was accused of offending religious feelings, or the instances of art works being censored by representatives of conservative parties (see p. 140) or destroyed (such as the damaging of Maurizio Cattelan’s sculpture *La nona ora* and the smashing up of Piotr Ukłański show *The Nazis* at Zachęta National Gallery of Art, both events took place in 2000). The very accusational slogan “there is no place for art here” is, on the one hand, a very apt diagnosis of the situation, but on the other, it provokes the ever current question about freedom of speech and the social function of art. Art, which once was a key component of building identity and the cultural capital of the state, has now become a necessary evil which should be protested against. As Pawela herself comments on her work, “The ease of *deleting* an element on the computer screen is equivalent here to the easiness with which inconvenient art can be erased from the field of vision.”



Tu nie ma miejsca na sztukę,
2004
akryl na płótnie, 90 × 170 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

There Is No Place For Art Here, 2004
acrylic on canvas,
90 × 170 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Agnieszka Polska

Prace Agnieszki Polskiej wprowadzają widza w konsternację – w pierwszej chwili trudno bowiem zdefiniować ich status. *Obiekty* prowokują do zadania pytania o to, czym w istocie są – starym zdjęciem czy dziełem sztuki – budząc jednocześnie wątpliwości, czy przedstawiony na nich świat jest światem realnym, czy też w pełni przekonującą kreacją. Powyższe kwestie dotyczą sedna koncepcji prac Polskiej, jej rozważań na temat dzieł sztuki oraz sposobu ich postrzegania, warunkowanego wiedzą i doświadczeniem.

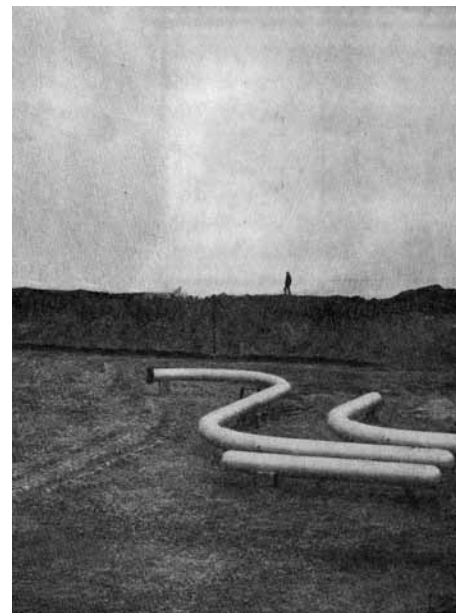
Punktem wyjścia działań artystki były fotografie z gazet i czasopism z lat 50. i 60. ubiegłego wieku. W ich obręb Polska wprowadza nieistniejące obiekty, sceny i zdarzenia wygenerowane przez komputer. W istocie trudno wskazać, co było przedmiotem jej interwencji, zważywszy na to, iż niektóre z obiektów dodanych do pierwotnego zdjęcia łatwo można wpisać w nurt tzw. sztuki ziemi (land art). Polem pracy artystów land artu było środowisko naturalne, a ich działania opierały się na ingerencjach w pejzaż. Były to zarówno monumentalne realizacje, wielokilometrowe obiekty wymagające radykalnych przekształceń terenu, jak też subtelne, trudne do odnalezienia kompozycje. Przyjęta przez Polską metoda działania pociąga za sobą problematyczność stosowania pojęcia dzieła sztuki w odniesieniu do jej prac – czy jest nim stworzony przez artystkę obiekt bądź zaaranżowana scena, czy też efekt finalny – przetworzona fotografia? Podobnie niejasne jest, czy tytułowy *Obiekt* odnosi się do wygenerowanego przedmiotu (sceny), czy do zdjęcia, którego „materialność” jest coraz częściej dyskutowanym problemem.

Obiekty niepokoją i zaburzają percepcję widza, pomimo że artystka nie podważa formuły wykorzystanych zdjęć – schematu gazetowej ilustracji. Nie dostrzeżemy śladów jej ingerencji, nie narusza ona bowiem integralności fotografii. Snując oniryczną wizję, Polska najpierw burzy zastany porządek, a potem buduje go na nowo. Znalezione fotografie ujawniają z kolei drzemiący w nich potencjał, okazują się repozytorium ukrytych fabuł i sytuacji, które czekają na to, by mogły zaistnieć, tracąc przy tym pierwotny, dokumentalny charakter.

The works of Agnieszka Polska drive the viewer to consternation. It is difficult to define their status at first glance. *The Objects* provoke questions about what they are: an old photograph? A work of art? Is the world represented a real one, or is it a totally convincing creation? Such questions, as disturbing as they may be, touch at the core of the concept of Agnieszka Polska's pieces – about the works of art and their perception conditioned by our knowledge and experience.

The starting point for the artist was a set of randomly selected photographs from the 1950's and 1960's, to which Polska introduced fictitious computer-generated objects, scenes, or events. It is actually difficult to indicate what was the subject of the intervention, taking into consideration the fact that some of the “foreign bodies” added to the original photo can be easily considered land art. Natural environment was the field of activity for land artists, who focused mainly on interventions in the landscape. Sometimes they were in the form of monumental realizations, such as objects of many kilometers and requiring a radical transformation of the area, while in other times, they were limited to subtle and difficult to spot compositions. Polska's method entails problems related to the application of the notion of an artwork in reference to her work. What is the work of art in her case – the arranged scene or perhaps the final effect, namely a processed photograph? It is also unclear whether the *Object* from the title is related to the generated item (the scene), or perhaps the photograph, whose “materiality” is the most discussed problem.

The Objects disturb and distort the perception of the viewer, though the viewer does not undermine the formula of the photographs used – that of a newspaper illustration. We will not see the traces of her intervention as the integrity of the photographs has been left intact. The dreamlike vision of the artist first destroyed a certain order so as to build one anew. The found photographs reveal their dormant potential, and turn out to be a repository of hidden plots and situations waiting to become, thus losing their original, documentary nature.



Obiekty, 2007–2008
C-print, 13 czarno-białych
druków fotograficznych,
różne wymiary

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Objects, 2007–2008
C-print, 13 black-and-white
photo prints, different
dimensions

—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Joanna Rajkowska

Cykl zdjęć *Droga na lotnisko Tegel* jest elementem projektu *22 zlecenia*, który Joanna Rajkowska zrealizowała w trakcie pobytu studyjnego w Berlinie. Stała się wówczas artystką do wynajęcia – każdy, kto chciał, mógł poprosić ją o wykonanie jakiejś czynności (wykluczone były tylko seks i przemoc). Rajkowska m.in. robiła rysunki dla organizacji anty-globalistycznej, wspierała honorowe krwiodawstwo i towarzyszyła podróżnemu w drodze na lotnisko.

Każde ze zdjęć dokumentujących realizację poszczególnych zadań zostało opatrzone krótkim komentarzem, stanowiącym jego integralną część. Od artystki projekt wymagał wchodzenia w coraz to nowe role i manipulowania tożsamością, od uczestników – zaufania obcej osobie i przyzwolenia na stworzenie warunków, w jakich wspólne zadanie mogłoby zostać sfinalizowane. W każdym ze zleceń istotne było potraktowanie spotkania z nieznanym jako momentu wyjątkowego – na dłuższą chwilę trzeba było na nowo odnaleźć się w otaczających realiach, wynegocjować własną przestrzeń, zdefiniować relacje z drugim człowiekiem.

Wrażenia i wnioski płynące ze wspólnego bycia razem stanowią najważniejszy efekt *22 zleceń*. Doświadczenie bycia wobec siebie to pierwszy krok w stronę dostrzeżenia podobieństw i różnic, zaakceptowania odmienności i uznania przestrzeni, w której żyjemy, za wspólną. Prace Rajkowskiej leżą na pograniczu działań artystycznych i społecznych. Jako takie zmuszają do nieustannego redefiniowania pojęcia sztuki. Projekt *22 zlecenia* interpretowany jest w kategoriach demitologizacji statusu artysty, zwłaszcza w kontekście jego sytuacji społecznej (konieczności „wynajmowania się” do pracy), a jednocześnie zaliczany do grupy działań artystycznych wychodzących naprzeciw publiczności. Nie wydaje się jednak, by Rajkowska chciała zmieniać czyjekolwiek podejście do współczesnych działań artystycznych ani też przybliżyć sztukę szerszej publice. W swoim projekcie uważnie za to przygląda się zarówno artyście, jak i widzowi – pokazuje jego horyzonty, wyobrażenia na temat twórcy i zdolność otwarcia się na drugiego człowieka.

The series of photographs, *The Way to Tegel Airport*, is an element of a project titled *22 zlecenia* [22 Tasks], which Rajkowska carried out as part of her study visit to Berlin. She became an artist for hire – anybody who wanted could ask her to perform an activity (anything but sex and violence). As a result, she accepted such jobs as doing drawings for an anti-globalist organization; she supported honorary blood donation, and accompanied a traveler to the airport.

Each of the photographs documenting the execution of the different tasks had a short description, which was an integral part of the whole work. The artist had to constantly enter ever new roles and manipulate her identity, while the participants had to trust a stranger and consent to conditions under which it was possible to carry out the task together. In each of the commissions it was important to treat the moment of meeting the stranger as exceptional – for a longer period of time one had to find oneself in a new arrangement, negotiate one's space and define one's relations with another human being.

The impressions and conclusions arising from being together constitute the most important effect of the *22 Tasks*. The experience of being in relation to another person is the first step towards recognizing similarities and differences, accepting otherness and seeing the space where we live as common, belonging to everyone. Rajkowska's works lie somewhere on the border of artistic and social activities. As such, they demand a constant redefinition of the notion of art. The project discussed here is interpreted as a demythologization of the status of an artist, particularly in the context of his/her social situation (faced with the need to offer him/herself for hire), but also as a project from the group of artistic activities which actively address the public. It does not seem, however, that Rajkowska wanted to change anybody's attitude towards contemporary artistic activities or to bring art closer to the broader public. She simply takes a better look at both the artist, as well as the viewer – showing his/her horizons and ideas about the creator, as well as his/her capacity to open up to another human being.



Droga na lotnisko Tegel,
2005
fotografia naklejona na płytę alu-dibond, pod pleksi,
10 × 180 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Way to Tegel Airport,
2005
photograph on an Alu-Dibond panel, under Plexiglas,
10 × 180 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

R.E.P.

(Kseniya Gnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Olesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna)

W wideo *Pieśniarz*, będącym zapisem performance'u wyreżyserowanego przez grupę R.E.P., przypomniane zostały dzieła sztuki i wydarzenia artystyczne, które w ciągu ostatnich dwóch dekad w różnych miejscach świata wywołały skandal, wzbudziły kontrowersje opinii publicznej bądź spowodowały interwencję władz. Wśród kilkunastu wymienionych epizodów znalazło się m.in. ocenzurowanie w 2007 r. przez dyrekcję Galerii Trietiaowskiiej i rosyjskie Ministerstwo Kultury wystawy Soc-Art przed jej prezentacją w Paryżu, zniszczenie w muzeum w Awinionie w 2011 r. fotografii amerykańskiego artysty Andresa Serrano, czy też wytoczenie procesu sądowego autorce instalacji *Pasja*, Dorocie Nieznalskiej, oskarżonej o obrazę uczuć religijnych.

Niestandardowa historia sztuki najnowszej – opowiadana przez pryzmat współczesnych aktów ikonoklazmu, decyzji politycznych podejmowanych wobec sztuki czy niebezpiecznych dla artystów związków z religią, historią i polityką – podana została w formie pieśni monotonnie zawodzonej przez ludowego śpiewaka. Materiał zarejestrowany został w Białymstoku na Rynku Kościuszki. *Pieśniarz* snuje swą opowieść w najważniejszym punkcie miasta, na placu będącym odpowiednikiem starożytnej agory, centrum dystrybucji władzy i informacji.

Sięgnięcie po archaiczną formę komunikacji społecznej ma na celu przywołanie sytuacji sprzed zaawansowanej informatyzacji i szybkiego obiegu wiadomości. W wideo grupy R.E.P. kultura społeczeństwa informatycznego ustępuje więc na moment miejsca wypartej kulturze oralnej. Artyści próbują wskazać na uwarunkowania miejsca położonego na geograficznych, ekonomicznych i politycznych peryferiach, rozumianych zarówno w mikro- jak i makroskali. Izolacja krajów za żelazną kurtyną i ich późniejsza trudna adaptacja do realiów po upadku komunizmu wydaje się tu najważniejszą kwestią. Informacje na temat tego, co działo się w centrum, utożsamianym z Zachodem, docierały wówczas powoli: przywożone z zagranicy, zasłyszane i przekazywane z ust do ust przez osoby nieświadomie wcielające się w rolę ludowego opowiadacza.

The video *Songster*, which is a recorded performance directed by the R.E.P. collective, is a recollection of different artworks and artistic events which, in the past two decades, have caused scandals, public controversies, or interventions of the authorities in different parts of the globe. The several episodes include, for example, the censorship of the Soc-Art exhibition by the Tretyakov State Gallery management and the Russian Ministry of Culture before its showing in Paris (2007), the photograph by Andres Serrano destroyed in 2011 in the museum in Avignon, or the court trial of Dorota Nieznalska, author of the installation *Pasja* [Passion], accused of offending religious feelings.

The non-standard history of the newest art told from the perspective of contemporary iconoclasm, political decisions about art, or the pernicious relations between artists and religion, history, or politics, has been presented here in the form of a song monotonously chanted by a folk singer. The footage was recorded at Kościuszko Square in Białystok. The singer tells the chanted story standing in the most prominent location in the city, in a square which is the equivalent of an ancient agora, the distribution centre of power and information.

The use of the archaic form of social communication is aimed at recalling what this form was like before the advance of information technology and fast news feeds. In the video, the culture of the IT society is for a moment replaced by the former oral culture, now effectively supplanted. The artists try to show the conditions of a place located in geographical, economic, and political peripheries, both in terms of the micro- and the macroscale. The isolation of the countries behind the Iron Curtain, and their later difficult adaptation to the post-communist reality, seems to be the most important issue for the artists. The information about the events from the centre – or the West – arrived here with delay: brought by those who had traveled abroad, and then distributed by word of mouth by people who, though unaware, played the role of folk storytellers.



Pieśniarz, 2011
video, 27 min 7 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Songster, 2011
video, 27 min 7 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Sędzia Główny

(Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor)

Fotografie *Hommage à Zofia Kulik* i *Hommage à Natalia LL* pełnią w dorobku Sędziego Głównego podobną rolę jak *Beznadziejnik* – są komentarzem do performance'ów, stanowiących główny trzon działań duetu Kubiak-Wiktor. Tytułowe wyrażenie „hommage à” (w hołdzie) wskazuje, że poszukiwania grupy należą do nurtu, w którym mieszczą się dokonania Zofii Kulik i Natalii LL.

W obu seriach prac pojawiają się problemy i motywy znane z twórczości artystek-mistrzyń. W *Hommage à Zofia Kulik* jedna z performerek przybiera sztywne pozy nawiązujące do sposobu ukazania ciała Zbigniewa Libery w fotografiach Kulik; gest wiktorii, swastyka i gest Lenina pojawiały się w licznych pracach tej artystki, m.in. w cyklu *Archiwum Gestów* (1987–1991). Natomiast odniesieniem do jej *Gotyku Między-Narodowego* (1987–1990) może być sceneria zdjęć Sędziego Głównego: ruiny fary w Gubinie. W *Hommage à Natalia LL* performerki sięgnęły po banana i kisiel – rekwizyty użyte przez Natalię LL w *Sztuce konsumpcyjnej* (1972 i 1974) i *Sztuce postkonsumpcyjnej* (1975).

Hommages stanowią krytyczną i autotematyczną refleksję na temat miejsca, jakie w tradycji performance'u zajmują działania Kubiak i Wiktor. Problem zależności ich prac od twórczości Kulik, Natalii LL, a także innych performerek, np. Mariny Abramović, ciągle czeka na swego badacza. Zdjęcia wskazują na złożoność relacji uczennice – mistrzyni. O ile w pracach Natalii LL jedzenie banana przez modelkę ma wydźwięk erotyczny i odpowiada perspektywie męskiego spojrzenia, to akt wspólnego jedzenia banana przez artystki, czy też karmienia się surowym mięsem, ma już inny charakter. Erotyka została wyparta przez obrzydzenie, a jej heteroseksualny wymiar zastąpiła ambiwalencja płci. Podobnie przewrotne są nawiązania do działań Kulik. Mężczyzna w jej pracach, mimo że wykonuje gesty związane z władzą, jest w istocie jej poddany. W *Hommage à Zofia Kulik* zależności oparte na władzy zachodzą między dwiema kobietami. Mimo nagości daleko im do subordynacji, a gesty i symbole władzy niejako chronią przed zawłaszczającym spojrzeniem i pozwalają zachować dominującą pozycję.

The photographs *Hommage à Zofia Kulik* and *Hommage à Natalia LL* hold a similar position in the output of Sędzia Główny (Chief Judge group) as the work *Beznadziejnik* [Trash Bash Rejectamenta], and are a commentary to the performances which are the core of the artistic activities of the Kubiak-Wiktor duo. The expression “hommage à” (tribute to) indicates that the collective's endeavours are very close to the art of Zofia Kulik and Natalia LL.

Both the series contain problems and themes addressed in the oeuvre of the two mistresses. In *Hommage à Zofia Kulik*, one of the performers poses in a manner similar to Zbigniew Libera in the photographs by Kulik. The victory sign, the swastika and the Lenin gesture appear quite frequently in Kulik's work, including the series *Archiwum Gestów* [Archive of Gestures] (1987–1991), while the setting of the photographs amidst the ruins of the church in Gubin are reminiscent of Kulik's *Gotyck Między-Narodowy* [Inter-National Gothic] (1987–1990). In *Hommage à Natalia LL*, the two performers decided to use a banana and fruit jelly – props used by Natalia LL in *Sztuka konsumpcyjna* [Consumption Art] (1972 and 1974) and *Sztuka postkonsumpcyjna* [Post-Consumption Art] (1975).

The *Hommages* are a critical and self-thematic reflection on the place that Kubiak and Wiktor occupy in the tradition of performance. The extent to which their art is influenced by such artists as Kulik, Natalia LL and other female performers, such as Marina Abramović, is still to be researched. The photographs reveal the complexity of the student-master relations. While in the works by Natalia LL the action of eating the banana by a model provokes erotic associations and reflects the perspective of a man, in the case of the duo's work, eating the banana together or feeding each other raw meat lead to a very different situation. Eroticism has been pushed out by repulsion, and the heterosexual character has been replaced by gender ambiguity. Similarly subversive are the references to the art of Kulik, who presents a man being subservient to authority regardless of the gestures of power he makes. In *Hommage à Zofia Kulik*, the subservience to the authority exerted is mutual between two women. Though they are naked, they are far from subordinate as the gestures and symbols of authority shield them from the appropriating gaze and help maintain a dominant position.



Hommage à Natalia LL, 2006
3 fotografie, 120 × 120 cm
Hommage à Zofia Kulik,
2006
3 fotografie, 60 × 100 cm

Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Hommage à Natalia LL, 2006
3 photographs, 120 × 120 cm
Hommage à Zofia Kulik,
2006
3 photographs, 60 × 100 cm

Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Paweł Susid

Język plastyczny Pawła Susida ukształtował się w połowie lat 80. XX w. Artysta zaczął wówczas malować niewielkich rozmiarów płótna – operował minimalistycznymi, geometryzującymi motywami i wkomponowanym w nie tekstem, naniesionym za pomocą szablonu. Wypracowana formuła malarska sięga do tradycji konstrukttywizmu i doświadczeń konceptualnych, a Susid posługuje się nią w sposób konsekwentny, komentując realia społeczno-polityczne i konkretne wydarzenia zarówno w wymiarze uniwersalnym, jak i w wąskim kontekście. Starannie dobiera słowa, budując lapidarne, a jednocześnie dosadne komunikaty, które korespondują z towarzyszącymi im formami plastycznymi.

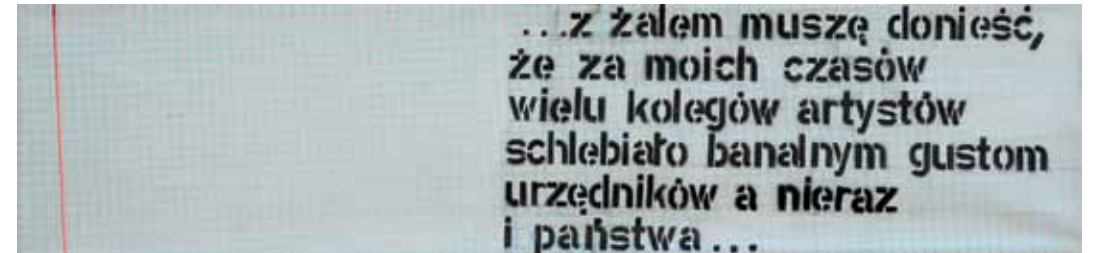
Wiele z jego prac to komentarz na temat świata sztuki. W obrazie *Z żalem muszę donieść...*, którego warstwa ikoniczna ograniczona została w zasadzie do tekstu, Susid dobitnie mówi o politycznym uwikłaniu artystów. Jego refleksją z jednej strony dotyczy dwuznacznej postawy moralnej, zależności między uległością twórców wobec władzy a ich sytuacją materialną, z drugiej – podejścia aparatu państwowego do sztuki: zupełnie przedmiotowego, instrumentalnego jej traktowania i dostrzegania jej siły wyłącznie w kontekście propagandy.

Obraz *Naród zasłania człowieka* powstał po rozegranym w Krakowie meczu – „kibice” zamordowali wówczas 16-letniego chłopca. Namalowane przez szablon zdanie ukazane zostało na tle uchylonej kotary, zza której wylania się ludzka noga. Biało-czerwona zasłona jest aluzją do polskiej flagi. Artysta zadaje pytanie o naród jako taki, jego definicję i relacje względem jednostki. Automatycznie nasuwa się skojarzenie z przestarzałym (choć do tej pory stosowanym potocznie) znaczeniem tego słowa: „ludzie, ludność, lud, tłum”. Susid krytykuje tak pojęty naród, pyta o granice identyfikacji z nim jako „zbiorem” wszystkich jednostek. Jak bowiem sugeruje, w tłumie i motłochu – zarówno przenośnie, jak i dosłownie – ginie człowiek.

The artistic language of Paweł Susid was shaped in the mid 1980's. It was then that the artist began to paint relatively small-sized canvases and to use minimalist, geometrizing motifs with a stencil-inscribed text. The painting formula invented by the artist refers back to constructivism and conceptual experiences. Susid uses it consistently when commenting on social and political events, or small episodes, both in the universal, as well as a specific context. He chooses his words carefully, thus building lapidary but strong comments which correspond well with the forms he creates.

Many of his works are a commentary on the world of art. In the painting *With Great Sorrow I Must Inform...*, where the iconic dimension has actually been reduced to a text, Susid makes a blunt observation about the political entanglement of artists. His reflection is, on the one hand, about an ambiguous moral stance, the dependence of subservient artists on the authorities for reason of their material status and, on the other, about the attitude of the state apparatus to art which is completely instrumental, where its power is seen only as of potential use for propaganda purposes.

The painting *The Nation Overshadows the Individual* was created after a match played in Krakow during which a 16-year-old was killed by football “fans”. In the background of the stenciled sentence, we see a slightly drawn curtain with a leg showing from behind it. The red and white drapery clearly alludes to the Polish national flag. The artist poses a question about the notion of the nation, its definition and relations vis-à-vis the individual. The automatically evoked association is that of the slightly outdated meaning of the word understood as “people, population, peoples, crowd”. The artist criticizes the nation understood as such and asks about the limits to which one identifies with it as a “collective” of all individuals. As Susid suggests, the individual becomes lost in the crowd – both metaphorically, as well as literally.



Z żalem muszę donieść...,
2001
akryl i flamaster na płótnie,
24 × 100 cm

Naród zasłania człowieka,
2006
olej i akryl na płótnie,
27 × 65 cm
—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

With Great Sorrow I Must Inform..., 2001
acrylic and magic marker on
canvas, 24 × 100 cm

The Nation Overshadows the Individual, 2006
oil and acrylic on canvas,
27 × 65 cm
—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Twożywo

(Krzysztof Sidorek, Mariusz Libel)

Grupa Twożywo, działająca w latach 2008–2011, posługiwała się technikami leżącymi na granicy sztuki popularnej i wysokiej, z równym powodzeniem wykorzystywanymi w sektorach użytkowych (reklama, plakat, typografia) jak w sferze czysto artystycznej ekspresji. Krytycy zauważają, że podejście Twożywo do tego typu mediów ma źródła w tradycji awangardy rosyjskiej XX wieku. Działania grupy rozpatrywać można zarówno w kategoriach politycznych, jak i *stricte* lingwistycznych. Jej poszukiwania mieszczą się w ramach zabawy liternictwem, traktowania litery jako formy plastycznej, bliskie są poezji wizualnej i konkretnej. Skupiając się na słowach, artyści wyzwalają je z ich znaczenia, układają w konstelacje współzależnych treści, uwydatniając ich potencjał krytyczny. Wydobywają tym samym język z bezrefleksyjnego potoku komunikatów, nachalnych przekazów reklamy czy medialnej nowomowy.

Zbitce słów „KULTURA I SZTUKA” towarzyszy „lustrzane” odbicie, ich swoiste *alter ego*: „KURWA I SUKA”. Połączone hasła mają krańcowo różny wydźwięk: wzniosłe rejestry językowe ścierają się z językiem wulgaryzmów. To zestawienie, które na początku odbierane może być jako obrazoburcze, stanowi o społeczno-politycznym podtekście wypowiedzi Twożywo. Artyści wskazują na współczesną pozycję kultury i sztuki. W krajach galopującego kapitalizmu znaczenie tych dziedzin jest marginalizowane – zarówno w polityce rządów, budżecie państwa, jak i w życiu obywateli. W rezultacie kultura i sztuka traktowane są jako balast na gospodarczym pokładzie kraju.

Znajduje to bezpośrednią konsekwencję w braku przemyślanej polityki kulturalnej oraz w znikomej obecności sztuki choćby w programach nauczania. Edukacyjna zapaść skutkuje deprecjonowaniem poszukiwań i dokonań artystów, zwłaszcza współczesnych, często podejmujących trudne kwestie obyczajowości, tożsamości i religii. Wykorzystana przez Twożywo gra związków, ale pojemnych semantycznie sformułowań dobrze oddaje tę społeczną dezaprobatę, przejawiającą się w częstym manifestowaniu lekceważącego niezrozumienia, jak też w atakach na artystów i instytucje sztuki.

The Twożywo collective, active in the years 2008–2011, applied techniques from the intersection of popular and high art, which are just as successfully used for commercial purposes (in advertising, posters, typography), as for the purpose of purely artistic expression. Critics note that such approach stems from the tradition of the Russian avant garde of the 20th century. Thus the activities of the collective can be considered both in political as well as typically linguistic categories. The artistic explorations of Twożywo are placed within the framework of playing with typography, of treating the letter as an art form. As such, they are close to visual and concrete poetry. Focusing on words, the artists liberate them from meaning and arrange them in constellations of interdependent contents, emphasizing their critical potential. They are thus able to extract language from the thoughtless stream of news and persistent advertising messages of the new media-speak.

The cluster of the two words “KULTURA I SZTUKA” (culture and art) is accompanied by a “mirror” reflection, an *alter ego* of a sort: “KURWA I SUKA” (whore and bitch). The two juxtaposed slogans carry extremely opposite connotations: the lofty register clashes with vulgarisms. Initially perceived as iconoclastic, the juxtaposition is actually a political and social message offered by Twożywo in between the lines. The artists point to the current position of culture and art – in countries where capitalism is developing at a galloping pace, the significance of the two has been marginalized, both in the policy of the government, the state budget, as well as in the lives of ordinary citizens. As a result, culture and art are seen as an unnecessary burden on the economy of the country.

As a result of the above, there are no well thought out cultural policies of the state, and art is hardly present, even in school curricula. The educational crisis leads to a situation in which the explorations and achievements of artists are being undermined. It particularly applies to contemporary artists who often deal with difficult cultural issues of morality, identity, and religion. The play on words – concise, however semantically capacious – is very reflective of social disapproval, which is often manifested by means of dismissive incomprehension, but also by attacks on artists and art institutions.



Kultura i Sztuka, 2007
grafika, 50 × 50 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Culture and Art, 2007
graphic, 50 × 50 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Julita Wójcik

Modernistka stanowi kontynuację problematyki podjętej przez Julitę Wójcik w *Falowcu* (2005–2006) i *Osiedlu XXX-lecia PRL* (2007) – wykonanych sztywnymi miniaturami najdłuższego w Polsce bloku mieszkalnego (w gdańskiej dzielnicy Przymorze) oraz osiedla bloków w Gniewinie, przeznaczonego dla pracowników planowanej elektrowni atomowej nad Jeziorem Żarnowieckim. Wszystkie te prace wiąże problem spuścizny architektonicznej komunizmu, z którym Wójcik mierzy się w sposób wolny od krytycznych rozliczeń, skupiając się na ludzkim wymiarze monstrualnych kompleksów. Bohaterem *Modernistki* jest jeden z bloków na osiedlu Zaspą w Gdańsku, powstały, podobnie jak wyżej wymienione, na fali procesów modernizacyjnych w państwach za żelazną kurtyną. Przeskalowane realizacje były wówczas istotnym przejawem budowlanego boomu nowoczesności.

Wideo jest dokumentacją akcji przeprowadzonej przez Wójcik w 90. rocznicę powstania Bauhausu (1919), uczelni artystycznej, której program kładł nacisk na tworzenie architektury funkcjonalnej, ale uwzględniającej emocjonalne potrzeby człowieka. Na sześciokanałowej projekcji widzimy, jak artystka wielokrotnie przemalowuje betonowe płyty zawieszane na balkonach bloku. Używa farb w takich samych kolorach, jakie zastosowano do wykończenia budynków na osiedlu Siemensstadt w Berlinie, zrealizowanym w latach 1929–1931 przez architektów z grupy Der Ring (z których wielu związanych było z Bauhausem) pod kierunkiem Hansa Scharouna.

Akcja nawiązuje do powszechnej wśród mieszkańców polskich blokowisk praktyki nadawania standardowym mieszkaniom indywidualnych rysów. Zabiegi takie jak upiększanie balkonów wprowadzały dysonans do pierwotnej wizji projektantów, świadcząc o fiasku modernizmu w komunistycznej wersji. Estetyczny wymiar minimalizmu zdominowały tu bowiem kwestie ekonomiczne, prowadząc do dehumanizacji architektury. *Modernistka* to z jednej strony praca o różnych twarzach nowoczesności: od doskonałych projektów Hugo Häringa czy Scharouna po ich dalekie odpowiedniki z bloku wschodniego; z drugiej zaś o potrzebie autonomii i codziennych próbach ucieczki od życia w zuniformizowanym otoczeniu.

She Modernist is a continuation of deliberations undertaken by Julita Wójcik in *Falowiec* [Wavy Block] (2005–2006) and *Osiedle XXX-lecia PRL* [The XXX-lecia PRL Housing Estate] (2007), crocheted miniatures of the longest housing apartment block in Poland (located in the Gdańsk district of Przymorze), and of a housing estate in Gniewino, originally earmarked for the staff of a nuclear power plant which was to be built on Lake Żarnowieckie. All these works are bound with a common element: the architectonic heritage of communist times. In her art, Wójcik comments thereon in a manner free of critical reconciliation, focusing on the human dimension of gargantuan construction complexes instead. The artist chose an apartment block forming part of Zaspą, a housing estate, as her *She Modernist* protagonist. As in the case of the aforementioned projects, the block was raised during a wave of modernisation processes typical of countries behind the iron curtain at the time. Excess-scaled complexes were then a crucial component of the modern construction boom.

She Modernist is a recording of an action organised by Wójcik on the 90th anniversary of Bauhaus (1919), an art college focusing on the creation of functional architecture that recognises human emotional needs. The six-channel projection shows the artist repainting – again and again – concrete slabs suspended on apartment block balconies. Wójcik used paint in the same colours as those applied to buildings of the Siemensstadt housing estate in Berlin, raised in the years 1929–1931 by Der Ring architects (many of whom were connected to the Bauhaus) with Hans Scharoun at the helm.

The action makes reference to a practice common in communities of Polish housing estate residents: to give individualized features to a standard-issue flat. Efforts by tenants to beautify balconies clashed with the original vision of the designers, giving witness to the fiasco of Modernism in its communist version. The aesthetic dimension of minimalism was overshadowed here by factors economic in nature, ultimately leading to the dehumanisation of architecture. *She Modernist* is a work revealing the different faces of modernism: wonderful designs by Hugo Häring or Scharoun on the one hand, and their Eastern bloc cousins thrice removed on the other. Concurrently, *She Modernist* comments on the human need to remain autonomous, and on attempts to escape life in uniform surroundings.



Modernistka, 2009
video, projekcja 6-kanałowa,
36 min, pętla

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

She Modernist, 2009
video, 6-channel projection,
36 min, loop

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Karolina Zdunek

Karolina Zdunek nadaje malarstwu wymiar osobisty. Artystka wielokrotnie podkreślała, że wraz z bliskim jej językiem abstrakcji geometrycznej tworzy ono charakter jej pisma – swoisty, jej tylko właściwy i nieredukowalny ślad zarówno myśli, jak i ciała. Dla Zdunek tak samo ważna jest forma, jak i materia malarska. Faktura jej obrazów, chropowata, budowana impastami, grubo nakładaną farbą, kusi, by dotknąć płócien. Artystka steruje percepcją widza, drażniąc nie tylko zmysł wzroku, ale także receptory czucia. Jej podejście do malarstwa, traktowanie go jako wartości samej w sobie, przy całej odmienności poszukiwań formalnych, bliskie jest postawie Leona Tarasewicza.

W swoich pracach, w tym też w serii *Hommage à Krasieński* Zdunek powraca do jednego z ważniejszych i często eksplorowanych w dziejach malarstwa zagadnień, jakim jest perspektywa zbieżna. Artystka z upodobaniem buduje iluzoryczne wnętrza, zaułki, ciągnące się w nieskończoność korytarze. Zmagania z dwoma wymiarami płótna sytuują jej twórczość w nurcie studiów malarskich, którym początek dały osiągnięcia mistrzów włoskiego renesansu. Chłodne wyliczenia i rygor matematyki leżą jednak poza obszarem zainteresowań artystki. Nieskończoność przestrzeni współgra u Zdunek z odczuciem melancholii, a atmosfera jej obrazów ma w sobie wiele z malarstwa metafizycznego.

Odniesienia do twórczości Edwarda Krasieńskiego, zwłaszcza bezpośrednie nawiązania do spojonej z życiem artysty niebieskiej linii, nie są otwartym, wynikającym z relacji mistrz – uczeń dialogiem z jego pracami, a raczej świadectwem pokrewieństwa poszukiwań artystycznych. Obojgu wspólne jest utopijne dążenie do uchwycenia nieskończoności. Pojawiająca się wszędzie niebieska linia Krasieńskiego znajduje analogię w perspektywach Zdunek, materialność jej płócien współgra z podkreślaną przez artystę rzeczowością taśmy „ScotchBlue” o szerokości 19 mm. Zdunek bliska jest też postawa Krasieńskiego: jego „życie w sztuce” ma u niej wymiar przekładania osobistych doświadczeń na pozornie zimny język geometrycznej abstrakcji, a zwłaszcza – uciekających donikąd linii.

Karolina Zdunek makes her painting very personal. On more than one occasion, the artist has said that together with the language of geometrical abstraction, her art is like her handwriting – specific only to her, like a permanent trace of both the thought and the body. For Zdunek painterly form and painterly matter are equally important. The texture of her paintings is porous, constructed with impastos, thick layers of paint. One feels very tempted to touch the canvas. The artist steers the viewer's perception, stimulating not only the sense of sight but also the sensors of touch. She treats painting as a value in itself. And thus, despite all the diverse formal explorations, her attitude is close to that of Leon Tarasewicz.

In her works, including the *Hommage à Krasieński* series, Zdunek returns to one of the most important issues often explored in the history of painting, namely, linear perspective. The artist seems to love creating illusory interiors, alleys, or never ending corridors. Her grappling with the two dimensions of the canvas situates her art in the current of painting studies rooted in the achievements of the Italian Renaissance masters. Cold calculations and mathematical rigour, however, are outside of the artist's interests. The infiniteness of space corresponds to the feeling of melancholy, while the atmosphere of Zdunek's images bears traits of metaphysical painting.

The reference to the art of Edward Krasieński, in particular direct associations to the blue line, so very much a part of Krasieński's life, is not an open dialogue with his works originating from a master-student relationship. It is more due to the affinity of the artistic explorations of the two artists, for whom the utopian strive for capturing infinity seems to be a common goal. The ubiquitous blue line of Krasieński seems to find an analogy in Zdunek's perspectives; the materiality of her canvas corresponds to that of the 19 mm wide “ScotchBlue”. The attitude of Krasieński is also close to that of Zdunek: his “life in art” means for her translating personal experiences into the seemingly cold language of geometrical abstractions and, in particular, lines running to nowhere.



2 obrazy z cyklu
Hommage à Krasieński, 2006
olej na płótnie, 270 × 190 cm,
40 × 40 cm

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

2 paintings from the series
Hommage à Krasieński, 2006
oil on canvas, 270 × 190 cm,
40 × 40 cm

—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych