

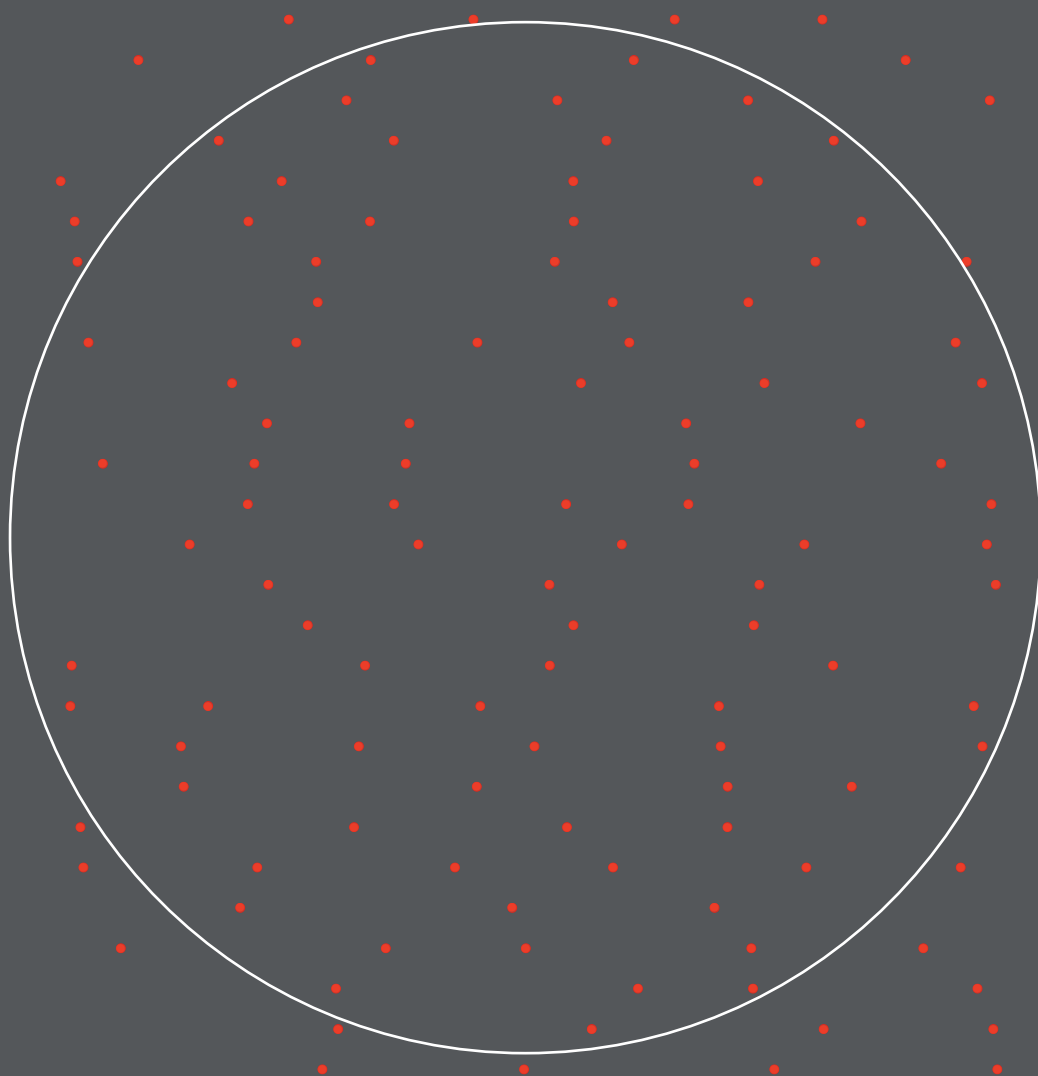
Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY

Prace z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał w Białymstoku
i Podlaskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych

OPEN SET

Works from *Kolekcja II*
of Galeria Arsenał in Białystok
and Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych



Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY / OPEN SET

Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY

Prace z Kolekcji II
Galerii Arsenał w Białymstoku
i Podlaskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych

OPEN SET

Works from Kolekcja II
of Galeria Arsenał in Białystok
and Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

6	Podziękowania / Acknowledgements	16	Althamer Paweł	98	Klaman Grzegorz	180	Perigot Alexandre
7	<i>Kolekcja II</i> – wybrane narracje / <i>Kolekcja II</i> – selected narratives	18	Azorro	100	Kobylarz Szymon	182	Polisiewicz Aleksandra
15	Prace z <i>Kolekcji II</i> Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych / Works from <i>Kolekcja II</i> of Galeria Arsenał in Białystok and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych	20	Badalov Babi	102	Komarov Aleksander	184	Polska Agnieszka
		22	Bałka Mirosław	104	Konik Anna	186	Radziszewski Karol
		24	Bańda Basia	106	Kozakiewicz Jarosław	188	Rajkowska Joanna
		26	Baumgart Anna	108	Kozyra Katarzyna	190	R.E.P.
		28	Bąkowski Kuba	112	Kulik Zofia	194	Rewizja
		30	Bąkowski Wojciech	114	Kurak Maciej	196	Robakowski Józef
		32	Bodzianowski Cezary	116	Kurka Piotr	198	Rogalski Zbigniew
		34	Bogacka Agata	118	Kuśmirowski Robert	200	Rumas Robert
		36	Bosacki Piotr	120	Kuznetsov Volodymyr	202	Rumiancew Daniel
		38	Bujnowski Rafał	122	Kuzyszyn Konrad	204	Sasnał Wilhelm
		40	Bukovec Vesna	124	Laksa Kobas	206	Sawicka Jadwiga
		42	Burska Bogna	126	Lejman Dominik	208	Sędzia Główny
		44	Ciecierski Tomasz	128	Leto Norman	210	Simon Janek
		46	Csőrgő Attila	130	Lewandowski Leszek	212	Skąpski Łukasz
		48	Czerepok Hubert	132	Libera Zbigniew	214	Smoczyński Mikołaj
		52	Czerniawska Aleksandra	134	Lutyński Piotr	216	Sobczyk Marek
		54	Černický Jiří	136	Łakomy Piotr	218	Sosnowska Monika
		56	Dawicki Oskar	138	Łazarczyk Wojciech	220	Stankoski Aleksandar
		58	Dąbrowski Kuba	140	Maciejowski Marcin	222	Susid Paweł
		60	Deskur Marta	142	Maciejuk Robert	224	Szewczyk Andrzej
		62	Diao David	146	Magisters	226	Szłaga Radek
		64	Dziemian Paweł	148	Malinowska Joanna	228	Tarasewicz Iza
		66	Ettengruber Sibylle	150	Malinowski Jacek	230	Tarasewicz Leon
		68	Ferri Jakup	152	Markul Angelika	232	Tolj Slaven
		70	Gomulicki Maurycy	154	Michowska Agata	234	Twożywo
		74	Gronowski Łukasz	156	Modzelewski Jarosław	236	Volyazlovsky Stas
		76	Grzyb Ryszard	158	Molska Anna	238	Wasilewski Marek
		78	Gustowska Izabella	160	Morozewicz Marzanna	240	Wodiczko Krzysztof
		80	Jabłońska Elżbieta	162	Moser Claudio	242	Wójcik Julita
		82	Jabłońska Małgorzata	164	Mróz Tomasz	244	Wyrzykowski Piotr
		84	Janin Zuzanna	166	Narkevičius Deimantas	246	Wysocki Piotr
		86	Józefowicz Katarzyna	168	Natalia LL	248	Zdunek Karolina
		88	Kakhidze Alevtina	170	Niedzielko Małgorzata	250	Zet Martin
		90	Kamera Skura	172	Nieznalska Dorota	252	Żmijewski Artur
		92	Karczmarczyk Ada	174	Odita Odili Donald	254	Żyliński Piotr
		94	Kijewski Marek	176	Partum Ewa		
		96	Kijewski & Kocur	178	Pawela Laura		

Niniejsza książka jest jedną z wielu możliwych propozycji spojrzenia na *Kolekcję II* Galerii Arsenał i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Kolekcję określam mianem „zbioru otwartego” nie tylko ze względu na to, iż jest to zbiór, który ciągle powstaje. Zbiór otwarty to także sieć przeplatających się narracji, które tworzą semantyczną warstwę kolekcji. W jej uchwyceniu pomogły mi rozmowy z Moniką Szewczyk, dyrektorką Galerii Arsenał, prezeską PTZSP i kuratorką zbioru, której wdzięczna jestem za życzliwość, zaufanie i umożliwienie wydania książki.

Szczególne podziękowania kieruję do Ewy Borowskiej, koordynatorki projektu wydawniczego i redaktorki *Zbioru otwartego*. Jej trudne do przeoczenia zaangażowanie w proces powstawania książki było dla mnie dodatkową mobilizacją, a liczne uwagi, nie tylko redakcyjne, okazały się bezcenne.

Zespół Galerii Arsenał zdjął ze mnie wiele czasochłonnnych obowiązków związanych z pracą nad *Zbiorem otwartym*. Katarzynie Kidzie i Maciejowi Zaniewskiemu dziękuję za przygotowanie reprodukcji do druku, Sylwii Narewskiej za pomoc w pierwszych etapach zbierania materiałów o kolekcji, a Katarzynie Kruszewskiej za sporządzenie i pilotowanie wniosku o dofinansowanie publikacji.

Szatę graficzną książki zawdzięczam grupie Full Metal Jacket. Zespołowi tłumaczy, a zwłaszcza Ewie Kanigowskiej-Gedroyć, dziękuję za starania włożone w przekład tekstów na język angielski. Pani Profesor Annie Markowskiej i Pani Profesor Joannie M. Sosnowskiej jestem wdzięczna za recenzje książki.

Dziękuję też mojemu mężowi, który był pierwszym, krytycznym czytelnikiem *Zbioru otwartego*.

Izabela Kopania

This book is one of the many possible suggestions of looking at *Kolekcja II* of Galeria Arsenał and PTZSP. I call the collection an “open set” not only because of its being supplemented on an ongoing basis. An open collection is moreover a network of interlocking narratives which make up the semantic stratum of the set. I was able to capture it during my conversations with Monika Szewczyk, director of Galeria Arsenał, president of PTZSP and the collection curator; I am grateful for her kind-heartedness, trust and the opportunity of having the book published.

I am especially indebted to Ewa Borowska, coordinator of the publishing project and editor of *Open Set*. Her unprecedented involvement in the process of preparing the book was an additional incentive for me; many of her comments, not exclusively of editorial nature, proved invaluable.

The team of Galeria Arsenał relieved me of many of the time-consuming duties connected with work over *Open Set*. I am thankful to Katarzyna Kida and Maciej Zaniewski for the pre-press of the reproductions, to Sylwia Narewska for her assistance during the initial stages of gathering data on the collection, and to Katarzyna Kruszewska for drafting and monitoring the application for part-financing of the publication.

I owe the layout of the book to Full Metal Jacket. I am thankful to the team of translators, in particular to Ewa Kanigowska-Gedroyć, for their effort to render the texts in English. I am thankful to Professor Anna Markowska and Professor Joanna M. Sosnowska for their reviews of the book.

Last but not least I am thankful to my husband, who was the first critical reader of *Open Set*.

Izabela Kopania

Badając zjawisko kolekcjonerstwa w Paryżu i Wenecji w dobie nowożytnej, Krzysztof Pomian doszedł do wielu konkluzji, które odnieść można do współcześnie powstających zbiorów – także sztuki. W jego ujęciu kolekcja to zbiór rzeczy mających ściśle relacje ze sferą niewidzialną, kształtowany nie tyle przez smak kolekcjonera, co przez szereg czynników wpływających na jego wybory. Jest to więc byt odzwierciedlający wartości wyznawane przez społeczność, w której został powołany do życia. Pisząc o kryteriach, jakie musi spełnić zespół przedmiotów, by można było uznać go za kolekcję, Pomian zaznaczył, iż zbiór taki musi być wyłączony z obiegu użytkowego, otoczony opieką i ochroną, z którą wiąże się jego konserwacja bądź restauracja¹. Jako dwa kolejne wyznaczniki wskazał konieczność eksponowania kolekcji oraz jej zamknięcia, stworzenia przestrzennej ramy, w której może ona funkcjonować. Pierwszy z nich pozwala na nawiązanie dialogu między oglądającymi a obiektami, dzięki czemu wartość nadawana zbiorowi przez kolekcjonera jest potwierdzana bądź demitologizowana; drugi umożliwia „nadanie przedmiotom jedności pozwalającej postrzegać je wszystkie jako składniki jednego zespołu”². Kolekcja jawi się więc jako poddana publicznemu oglądowi materializacja wizji jej twórcy, zespół przedmiotów wyselekcjonowanych pod względem niesionych przez nie treści i wiązanych z nimi znaczeń.

Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych spełnia wszystkie warunki, by mogła być określona mianem kolekcji. Jednak podobnie jak inne zbiory sztuki najnowszej, w których znalazły się prace problematyczne z punktu widzenia tradycyjnego kolekcjonerstwa artystycznego – wideo na nośnikach cyfrowych, archiwa projektów, rekwizyty wykorzystywane w performance’ach, instalacje czy filmy – prowokuje do przywołania zadawanego przez badaczy pytania, czy aby wciąż jest to jeszcze kolekcja³. Rozważania na temat współczesnych praktyk kolekcjonerskich prowadzą jednak nie tyle do ostatecznego rozstrzygnięcia tego problemu (które wydaje się niemożliwe), co raczej do dokonującego się obecnie przededefiniowania i znaczeniowego poszerzenia pojęcia zbioru sztuki. *Kolekcja II*, gromadząca prace powstałe w większości po 1989 r., może służyć za ilustrację licznych wyzwań, jakie sztuka najnowsza stawia przed kolekcjonerem. Wynikają one zarówno z charakteru współczesnych działań

Studying the phenomenon of collecting in Paris and Venice in the Early Modern period, Krzysztof Pomian arrived at many conclusions that could apply to the collections being amassed today, including collections of art. Pomian defined a collection as an assortment of items that are closely connected to the intangible realm shaped by not so much the tastes of the collector but a series of factors that influence his choices. Therefore, a collection is an entity reflecting the values of the society in which it arises. In writing about the criteria that a group of items must satisfy in order to be deemed a collection, Pomian emphasised that the group must remain outside of utilitarian circulation and must be subject to care and protection relating to its maintenance and restoration.¹ Two other factors he defined were that the collection be displayed and that it be contained in an enclosure, which creates a spatial frame for the collection to function in. The former proviso enables a circumstance in which viewers are able to enter into a dialogue with the objects, thanks to which the value attributed to the collection by the collector is confirmed or demystified. The latter factor allows for the items to be endowed with a unity allowing them all to be perceived as constituents of a single whole.² Hence, a collection is a publically-displayed manifestation of its creator’s vision – an assortment of objects selected according to what they represent and the meanings attached to them.

Kolekcja II [Collection II] of Galeria Arsenał in Białystok and the Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych [Podlaskie Association for the Promotion of Fine Arts; henceforth: PTZSP] fulfils all of the conditions for it to be rightfully called a collection. Yet, much like other assemblies of new art in which we find works that are problematic in terms of traditional art collecting – video stored on digital media, project archives, props used in performance pieces, installations or films – it begs the question, often asked by researchers, of whether it is indeed still a collection.³ Deliberations on the subject of contemporary collecting practices do not lead as much to a reconciliation of these complications (which appears to be impossible) as to a currently-on-going redefinition and broadening of the sense of what an art collection is. *Kolekcja II*, chiefly comprising works created after 1989, can serve as an illustration of the manifold challenges that new art imposes on collectors. These challenges result as much from the nature of contemporary artistic practice as from objective financial

artystycznych, jak też z obiektywnych problemów finansowych i środowiskowych, stojących przed twórcami kolekcji publicznych. Założenia przyświecające jej tworzeniu, zgodnie z którymi ma ona zapewnić odbiorcom możliwie wszechstronne i obiektywne zapoznanie się ze sztuką powstającą po 1989 r.⁴, znajdując odzwierciedlenie w ogólnej wizji zbioru, wytyczającej perspektywy jego rozwoju i dyktującej decyzje o kolejnych zakupach.

Jak już wielokrotnie podkreślali krytycy, *Kolekcja II* jest tworzona świadomie, konsekwentnie i z dużą umiejętnością wartościowania współczesnych zjawisk artystycznych⁵. Jej początki sięgają wczesnych lat 90. ubiegłego wieku, kiedy dyrektorem Galerii Arsenał (wtedy jeszcze BWA) i kuratorem tworzonej kolekcji została Monika Szewczyk⁶. Rozpoczynając nowy rozdział działalności białostockiej instytucji, uznała budowaną wcześniej kolekcję *Trzy nurty. Realizm – Metafora – Geometria*, gromadzącą głównie malarstwo polskie z lat 1965–1985, za zamkniętą całość – i podjęła decyzję o nieposzerzaniu tego zbioru. Równolegle z pracami nad koncepcją koherentnego programu wystawieniowego, edukacyjnego i wydawniczego galerii, Szewczyk zaczęła rozwijać nowy program kolekcjonerski. Dzięki temu białostocka placówka znalazła się wśród kilku zaledwie ośrodków w Polsce, w których po 1989 r. budowano kolekcję sztuki najnowszej. Decyzje kuratorki, dalekowzroczne i w zastanych przez nią warunkach odważne, dały początek dzisiejszym osiągnięciom Arsenалу jako jednej z najlepszych galerii w kraju, z sukcesem promującej sztukę polską poza jego granicami.

Przełomowym wydarzeniem było powołanie w 2005 r. Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, którego celem jest rozbudowa i promocja kolekcji Galerii Arsenał⁷. Dotacje na działalność Towarzystwa, przyznawane w ramach Narodowego Programu Kultury „Znaki czasu”, powołanego w 2004 r. przez Waldemara Dąbrowskiego (ówczesnego ministra kultury), jak również wsparcie finansowe władz miejskich i wojewódzkich, dary artystów oraz prywatnych sponsorów pozwoliły znacznie poszerzyć i uzupełnić zbiór, przez blisko piętnaście lat budowany wyłącznie dzięki skromnym środkom własnym i hojności twórców. Znaczące było już podsumowanie pierwszego roku działalności Podlaskiej Zachęty: *Kolekcję II*, liczącą przed 2005 r. 58 dzieł, wzbogaciła o kolejnych 21. Aktualnie, pod koniec 2012 r., na zbiór składa się 211 prac – można

and environmental concerns facing those assembling public collections. The premises guiding the collection's establishment, by way of which the collection should ensure the public a most-comprehensive and most-objective possible introduction to post-1989 art,⁴ are reflected in the collection's general vision and delineate its prospective development by dictating decisions on subsequent purchases.

As critics have repeatedly observed, *Kolekcja II* is grown deliberately, consistently and with a high degree of aptitude in valuating contemporary artistic phenomena.⁵ Its beginnings reach back to the early 1990s, when Monika Szewczyk became the director of Galeria Arsenał (then known as BWA) and the curator of the collection taking shape there.⁶ Initiating a new chapter in the life of the Białystok institution, she declared the previously-established *Three Streams. Realism – Metaphor – Geometry* collection, which mainly gathered Polish paintings from 1965–1985, to be complete and decided to cease its further expansion. Along with striving to develop a coherent programme for the gallery's exhibitions, educational activity and publications, Szewczyk began to unfurl a new collection programme. Thanks to this initiative, the Białystok gallery found itself among only a handful of institutions in Poland assembling collections of new art after 1989. The curator's decisions took the long view and can be considered brave taking into account the conditions in those days. They laid the groundwork for Galeria Arsenał's future achievements and its current status as one of the country's leading galleries, one that has successfully managed to promote Polish art beyond its borders.

A breakthrough event was the 2005 establishment of the PTZSP, whose mandate was to expand and promote Galeria Arsenał's collection.⁷ The collection, which for the previous fifteen years had grown solely thanks to modest own funds and the generosity of artists, was now able to be considerably expanded and have its gaps filled in through subsidies that were allocated for the use of the PTZSP. These subsidies were disbursed as part of the “Znaki czasu” [Signs of the Times] National Culture Programme established in 2004 by Waldemar Dąbrowski (the then Minister of Culture). Also instrumental in the collection's rapid growth at that time were financial support of city and voivodeship authorities and donations from artists and private sponsors. Significant progress was noted as early as the first year of the PTZSP's existence: *Kolekcja II*, counting 58 pieces

więc uznać, że w Białymstoku program „Znaki czasu” odniósł sukces. Warto przywołać jednocześnie uwagę Bożeny Kowalskiej, że projekt ten spełnił swoje zadanie tylko tam, gdzie kolekcję tworzyły osoby potrafiące wydobyć z ogromu powstającej sztuki dzieła wartościowe⁸ i – dodajmy – myśleć o zbiorze jako o pewnej całości, której poszczególne elementy wchodzą ze sobą w konstruktywny dialog.

Dzisiejsza polityka zakupów generalnie wynika z wizji *Kolekcji II*, jaką u progu działalności stworzyła Szewczyk. Od początku pozyskiwała zarówno prace uznanych twórców, reprezentatywne dla zjawisk zachodzących w sztuce polskiej po 1989 r., jak też dzieła artystów rozpoczynających dopiero karierę artystyczną. Obecna pozycja i dorobek Joanny Rajkowskiej, Huberta Czerepoka czy Kubę Bąkowskiego potwierdzają, że podejmowane przez nią decyzje były trafne. Założeniem kuratorki było też budowanie w Białymstoku kolekcji o charakterze ponadregionalnym, która nie będzie jedynie dokumentacją działalności artystów lokalnych. Dobór dzieł dyktowany był i jest względami merytorycznymi, stąd też Podlasie reprezentowane jest w zbiorze przez prace artystów takich, jak Leon Tarasewicz, Wojciech Łazarczyk, Karol Radziszewski, Iza Tarasewicz czy Kuba Dąbrowski, by wymienić tylko kilku z tych, którzy mają duży udział w kształtowaniu współczesnej polskiej sceny artystycznej. W miarę możliwości do kolekcji nabywane są także prace artystów pochodzących z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, wybierane z rozważą, zwykle jako uzupełnienie wyraźnie rysujących się wątków problemowych (w takim kontekście można widzieć zakup do kolekcji obrazu Davida Dia), bądź jako prace związane z Białymstokiem, podejmujące dyskusję z tkanką miasta (jak zapis performance'u Sibylle Ettengruber). W ostatnich latach wyraźnie rysuje się tendencja do przekształcenia *Kolekcji II* ze zbioru nastawionego przede wszystkim na sztukę polską – w zbiór reprezentatywny dla sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Od momentu powołania Towarzystwa, a zatem pojawienia się nowych możliwości finansowania zakupów, do dzisiaj kolekcja wzbogaciła się o 28 prac artystów z tego regionu. Gros z nich zostało zakupionych w ciągu ostatnich czterech lat.

Dobór dzieł do *Kolekcji II* skłania do zastanowienia się, jaki obraz sztuki najnowszej wyłania się z zaproponowanego przez kuratorkę zestawu. Nie chodzi tu o stopień reprezentatywności zbioru wobec całości

before 2005, was now larger by 21 works. Presently, in late 2012, the collection boasts 211 works of art, and so, we can acknowledge that the “Znaki czasu” programme has been a success in Białystok. It is worthwhile to also recall the remarks of Bożena Kowalska, who points out that this project has achieved its aims only in those areas where the collections are overseen by individuals capable of selecting valuable pieces from the expanse of new art⁸ and – it should be added – of thinking of the assortment as a single whole whose individual pieces maintain a constructive dialogue between each other.

Today's purchase policy is still by and large dictated by the vision outlined by Monika Szewczyk at *Kolekcja II*'s inception. From the very first days, she has been acquiring works by recognised artists representative of key trends in Polish art post 1989 as well as artists who were just beginning their artistic career. Today, the status and body of work of Joanna Rajkowska, Hubert Czerepok and Kuba Bąkowski confirm that Szewczyk's decisions were the right ones. The curator's vision also stipulated that the collection arising in Białystok reach out beyond the region and be more than simply a documentation of the output of local artists. The selection of works was and still is dictated by merit, and thus, the Podlasie region is represented by Leon Tarasewicz, Wojciech Łazarczyk, Karol Radziszewski, Iza Tarasewicz and Kuba Dąbrowski, to name only a few local artists to have contributed to the development of the contemporary art scene in Poland as a whole. As far as circumstances allow, works by artists from Western Europe and even the United States are also acquired for the collection. Such additions are selected with great care and are often included to supplement clearly discernible threads arising in the collection (the purchase of David Dia's painting is a case in point) or as works that are in some way connected with Białystok and undertaking a dialogue with the city (such as Sibylle Ettengruber's performance recording). In recent years, we can clearly observe a tendency in which the focus of *Kolekcja II* is shifting away from predominantly Polish art towards a broader representation of art from East Central Europe at large. From the moment of the PTZSP's establishment and the accompanying availability of new sources of funding, to date, the collection has grown by 28 works by artists from this region, most of them purchased in the last four years.

Selecting works to be included in *Kolekcja II* compels one to consider what image of new art will be

zachodzących współcześnie zjawisk artystycznych – kształtowanie kolekcji z zamiarem pełnego odwzajemnienia tego obszaru kultury byłoby postulatem utopijnym. Selekcja prac jest zabiegiem koniecznym, a ich wybór, dokonywany z perspektywy profilu kolekcji, nie musi prowadzić do zawężonego i nieadekwatnego ujęcia współczesnych tendencji w sztuce⁹. Służąc przede wszystkim wydobyciu węzłowych problemów, stanowiących przedmiot refleksji artystów, i zbudowaniu ich konstruktywnej syntezy. Na *Kolekcję II* można więc spojrzeć przez pryzmat obecnych w jej obrębie narracji, które przeplatają się na różnych poziomach, tworząc sieć powiązanych ze sobą wątków. Ich zaakcentowaniu służą organizowane cyklicznie wystawy kolekcji¹⁰.

O różnorodności zbioru Arsenau pisano już wcześniej, wskazując na obecność w nim prac artystów z nurtu tzw. sztuki krytycznej – Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Zofii Kulik, Doroty Nieznalskiej czy Grzegorza Klamana; zwracano też uwagę na spory zbiór malarstwa bezprzedmiotowego¹¹. Spróbujmy zatem prześledzić inne aspekty kolekcji, zwłaszcza wyraźnie rysujące się zagadnienia problemowe, ilustrując je wybranymi pracami. Jedną z ważniejszych narracji czytelnych w *Kolekcji II* skupia się na skutkach transformacji ustrojowej. Z myślą o pogłębieniu tego wątku kolekcję uzupełniono o kilka prac artystów pochodzących z dawnego bloku wschodniego oraz byłej Jugosławii, co pozwala porównać indywidualne i społeczne doświadczenia związane z przemianami systemowymi w tych państwach. Moment przełomu dosłownie i prozaicznie pokazuje Józef Robakowski. Grupa Azorro i Jakup Ferri z ironią przyglądają się skomplikowanej tożsamości mieszkańców krajów postsowieckich – próbujących w nowych realiach określić się wobec Zachodu, do którego aspirują. Deimantas Narkevičius i Julita Wójcik mierzą się z kłopotliwym dziedzictwem komunizmu, demitologizują sowieckie utopie technologiczne oraz socjalistyczne interpretacje architektury modernistycznej. Volodymyr Kuznetsov przełomowe lata pokazuje przez pryzmat handlu przygranicznego, a w jego pracy moc reprezentowania epoki przemian mają wszechobecne tandetne rzeczy z bazaru, którym artysta nadaje status obiektów historycznych.

Instalacja Kuznetsova jest też reprezentatywna dla innego obszaru namysłu nad kulturą współczesną – rozważań na temat świata rzeczy. Zagadnienie to,

put forth by the curator's assortment. This doesn't necessarily refer to how faithful the collection is to the whole of artistic phenomena taking place of late – to create a collection with the intention to fully mirror such a range of culture would be a vastly utopian-minded undertaking. The selection of pieces is a necessary process, and the choices, made with the collection's profile in mind, do not by default have to lead to a diluted or inadequate picture of contemporary tendencies in art.⁹ Above all, the process serves to delineate key issues at the core of artistic reflection and arrive at a constructive synthesis of these issues. Therefore, we can see *Kolekcja II* by way of the narratives running through it, which intersect at various levels and form a network of inter-related content. Cyclical exhibitions of the collection's holdings are organised to accentuate the patterns that emerge.¹⁰

The diversity of Galeria Arsenau's collection has been noted earlier; as has the presence of works by artists belonging to the so-called critical art movement – Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Zofia Kulik, Dorota Nieznalska and Grzegorz Klamana. Also pointed out was the collection's large assortment of subjectless paintings.¹¹ Therefore, let us attempt to trace other aspects of the collection, especially some clearly identifiable problem areas, illustrating them with selected works. One of the leading narratives present in *Kolekcja II* focuses on the effects of political transformation. In an effort to expand on this topic, the collection was enriched with several works by artists originating from the former Eastern Bloc and Yugoslavia, which allows a comparison of the individual and social experiences ensuing from the political transformations in these countries. The breakthrough moment is depicted prosaically and literally by Józef Robakowski. The Azorro Group and Jakup Ferri offer an ironic glance at the complicated identities of people living in post-Soviet countries, who strive to define themselves for the West, which they aspire to be like. Deimantas Narkevičius and Julita Wójcik take on the troublesome heritage of communism, demystifying Soviet technological utopias and socialist renditions of modern architecture. In the work of Volodymyr Kuznetsov, the transition period is depicted through an examination of borderlands trade. For a stronger effect in representing the transformation period, he incorporates cheap bazaar-found items, which he elevates to the status of historic objects.

The installation by Volodymyr Kuznetsov is indicative of another area of reflection on contemporary

ciągłe na nowo interpretowane w antropologii, okazuje się interesujące także dla artystów. W pracy Piotra Kurki przedmioty odnoszące się do obszaru wspomnień twórcy, powiązane hermetycznymi znaczeniami, zyskały wymiar symboliczny. Piotr Łakomy z odpadów tworzy obiekty przynależące do porządku autonomicznego względem świata ludzi; jego działania owocują formami najprostszymi, wobec których przyjęty przez człowieka system wartościowania rzeczy wymaga redefinicji. Dla Joanny Malinowskiej przedmioty to samodzielne, mające własną biografię bytu, których egzystencja jest równoległa do i niezależna od życia ludzi.

W *Kolekcji II* wyraźny jest też nurt refleksji skupionej na mentalności polskiego społeczeństwa. Kuba Dąbrowski bada tę kwestię, używając narzędzi wywodzących się z socjologii – tworzy szereg jednostkowych portretów fotograficznych, prowokując dyskusję na temat kondycji całej zbiorowości. Kobas Laksa i Aleksander Komarov przyglądają się problemowi stereotypowej polskiej religijności, pokazując jej tradycjonalistyczne oblicze i zakorzenienie w społecznych rytuałach. Łukasz Gronowski z kolei poddaje analizie współczesny patriotyzm, jego granice i rolę w życiu społecznym, ujawniając jego wymiar polityczny oraz religijny. Podobne problemy podejmuje Piotr Wysocki. Natomiast Piotr Żyliński wraca do mitu romantycznego, martyrologii i symboliki narodowo-historycznej jako czynników kształtujących życiowe postawy oraz wybory Polaków.

Wspomnijmy jeszcze o istotnym wątku dotyczącym samej sztuki. Interesującą kwestią okazuje się zwłaszcza jej autoreferencyjność, która przejawia się w podejmowaniu przez artystów gestów ich poprzedników (Paweł Dziemian, Jakup Ferri, grupa Sędzia Główny), próbach określenia własnego miejsca w dziejach sztuki (grupa Rewizja) oraz odnoszeniu swoich poszukiwań do dorobku awangardy. W tym ostatnim wypadku szczególnym polem eksploracji jest dzieło Kazimierza Malewicza. Z dokonaniem przez niego przewartościowaniem sztuki krytycznie mierzą się David Diao, Anna Molska i Ewa Partum. Postawę autorefleksyjną artyści przyjmują także wobec medium i języka sztuki. Przyglądają się im podejrzliwie, podważając ich fundamenty i utarte poglądy na ich temat (np. w kwestii utożsamienia fotografii z dokumentem). Zagadnienia te żywe są choćby dla Zbigniewa Libery, Marka Wasilewskiego, Łukasza Skąpskiego i Jacka Malinowskiego. Pojawia się też pytanie o relacje między

culture – that of deliberations on the material world. This issue, constantly reinterpreted in the field of anthropology, seems to be an area of interest for artists as well. In the work of Piotr Kurka, objects referring to the realm of the artist's recollections are linked by hermetic meanings and attain a symbolic dimension. Meanwhile, Piotr Łakomy uses refuse to create objects that are part of an order which is autonomous from the human world; his activity results in the simplest of forms in the face of which man's system of valuating objects demands to be redefined. For Joanna Malinowska, material objects are stand-alone entities with their own biographies, whose existence is parallel to but independent from human life.

Another subject commonly broached in *Kolekcja II* is a the mentality of Polish society. Kuba Dąbrowski examines this issue with the help of tools derived from sociology – he creates an array of individual photographic portraits to provoke discussion on the condition of collectivity. Kobas Laksa and Aleksander Komarov take a look at the issue of Poland's stereotypical religious beliefs by showing its traditionalist face and roots in social ritual. Łukasz Gronowski in turn analyses contemporary patriotism, its limits and role in social life to bring to light its political and religious aspects. Similar subject matter is addressed by Piotr Wysocki. Meanwhile, Piotr Żyliński makes a return to the Romantic myth, martyrology and national/historical symbolism as factors determining Poles' attitudes and choices.

We should also mention a very significant undercurrent that concerns art itself. An interesting issue here is expressly art's proclivity to self-reference, which is manifest in artists' rehashing of gestures carried out by their predecessors (Paweł Dziemian, Jakup Ferri, Chief Judge group), their attempts to define their own place in the history of art (Revision group) and their tendency to relate their own pursuits to the legacy of the avant-garde. When it comes to the last of these trends, the work of Kazimir Malevich constitutes a peculiar field of exploration. His re-evaluation of art is critically challenged by the works of David Diao, Anna Molska and Ewa Partum. A self-reflexive approach is also adopted by artists when it comes to art's media and language. They examine them with suspicion, disputing their foundations and questioning the accepted attitudes that accompany them (e.g. that photography tends to be associated with documentary work). Such matters are fertile ground for artists like Zbigniew Libera, Marek Wasilewski, Łukasz Skąpski

artystą i dziełem a odbiorcą (Maciej Kurak, Vesna Bukovec), a także o sposób postrzegania sztuki i jej status w społeczeństwie. Ten ostatni problem, kluczowy dla pracy Laury Paweli, przeplata się z kwestią ataków (o podłożu politycznym i światopoglądowym) na artystów oraz instytucje sztuki, która znalazła odbicie w obrazie Marcina Maciejowskiego i zapisie performance'u grupy R.E.P.

Rozważania na temat znaczeń i treści prac z *Kolekcji II* można by jeszcze rozwijać, a narracje obecne w zbiorze mnożyć. Każdą z wymienionych prac można usytuować w innej konstelacji: wideo Narkevičiusa zestawić z pracą Roberta Kuśmirowskiego i Aleksandry Czerniawskiej, przyglądając się indywidualnym odczytaniom historii i stanowiskom, jakie zajmują wobec niej artyści. Jest to oczywiście tylko jedna z wielu perspektyw. Wartość i znaczenie społeczne kolekcji w dużej mierze determinuje problematyka toczących się w jej obrębie narracji i dyskusji. *Kolekcja II* daje możliwość wielu interpretacji: składające się na nią prace w nowych relacjach i kontekstach tworzą odmienne jakości, ujawniają kolejne problemy, niedostrzegalne w innych konfiguracjach. To w znacznej mierze przesądza o jej charakterze zbioru otwartego, w którym poszczególne wątki rozrastają się jak kłacza, a każde zakupione dzieło jest nie tylko kolejnym elementem struktury, ale wnosi własne znaczenia, nadając nowy wymiar toczącym się w jej ramach dyskusjom.

W niniejszej książce zdecydowaliśmy się zaprezentować 142 prace z *Kolekcji II* Galerii Arsenał i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wybór, dokonany spośród 211 dzieł składających się na kolekcję, został podyktowany z jednej strony chęcią pokazania nowych nabytków, z drugiej zaś – wskazania problemów, wątków i narracji, kluczowych dla obrazu sztuki najnowszej, które po latach gromadzenia zbioru zaczęły się w nim wyraźnie rysować. Takie ujęcie, mamy nadzieję, pokazuje potencjał kolekcji, skłaniając jednocześnie do refleksji na temat perspektyw jej dalszego rozwoju.

and Jacek Malinowski. Also present are questions concerning the relationship of the artist and his art with the viewer (Maciej Kurak, Vesna Bukovec) and of how art is perceived and its status in society. This last issue, so vital in the work of Laura Pawela, mingles with the issue of attacks (often rooted in politics or worldviews) against artists and art institutions, as reflected in the painting of Marcin Maciejowski and the performance recording of the R.E.P. group.

Ruminations on the meanings and content of works in *Kolekcja II* could be further explored and the narratives appearing in the collection multiplied. Each of the pieces mentioned above could be placed into a different constellation: Narkevičius's video could be situated alongside the works of Robert Kuśmirowski and Aleksandra Czerniawska so as to examine the individual interpretations of history and artists' positions towards it. Of course, this is only one of many possibilities. The value and social significance of the collection is to a large degree determined by the issues associated with the narratives and discussions unfolding within it. *Kolekcja II* allows many interpretations: given new relationships and contexts, the works comprising the collection produce distinct values and reveal issues that would be imperceptible in other configurations. This fact is what largely predetermines the collection's nature as an open one in which individual motifs branch out like tendrils, with each new work becoming not only just another element in the structure but infusing its own importance and adding a different dimension to the discussions taking place within the collection.

We decided to include in this book 142 works from *Kolekcja II* of Galeria Arsenał and the PTZSP. The selection, made from among the 211 works that make up the collection, was on the one hand underpinned by the need to show new acquisitions and on the other hand resulted from the intention to demonstrate key problems, themes and narratives which show contemporary art and which, after years of gathering, have begun to surface quite visibly. We sincerely hope that such an approach indicates the potential of the collection and makes one reflect on the perspectives of its further development.

Przypisy:

- 1 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996, s. 317–319.
- 2 Ibidem, s. 319.
- 3 T.F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki jest jeszcze możliwa?*, w: *Nowoczesność kolekcji*, red. T.F. de Rosset, A. Kluczeńska-Wójcik, K. Lewandowska, Toruń 2010, s. 352.
- 4 K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006, s. 34.
- 5 Patrz np. K. Kopania, op. cit., passim; M. Wasilewski, *Kolekcja Galerii Arsenał*, Białystok 2004 [płyta CD z prezentacją *Kolekcji II* Galerii Arsenał w Białymstoku], Ł. Górczyca, *35-lecie Galerii Arsenał w Białymstoku*, „Art & Business”, 2000 nr 5, s. 8; K. Sienkiewicz, *Żywa kolekcja*; B. Deptuła, *Wirująca kolekcja*, teksty dostępne na stronie Galerii Arsenał: <http://galeria-arsenal.pl/kolekcja-ii/informacje.html>.
- 6 Na temat historii Galerii Arsenał oraz *Kolekcji II*: K. Kopania, op. cit.
- 7 Na ten temat: M. Szewczyk, *Funkcjonowanie programu „Znaki Czasu” na przykładzie Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, w: *Krytyka i rynek sztuki*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2008, s. 93–95.
- 8 B. Kowalska, *Kolekcjoner wobec sztuki swoich czasów*, w: *Nowoczesność kolekcji*, op. cit., s. 20.
- 9 Por. uwagi M. Szlągą: *Wyznaczanie „współczesności” przez muzealne kolekcje sztuki*, w: *Nowoczesność kolekcji*, op. cit., s. 95–106.
- 10 Odbłyło się zarówno wiele wystaw prezentujących *Kolekcję II*, jak też pokazów, których trzon stanowiły prace należące do zbioru. Wymieńmy tylko: *Jeux interdits*, Instytut Polski w Paryżu, 2006, kurator: Monika Szewczyk; *do trzech razy Sztuka!*, Galeria Arsenał w Białymstoku, 2006, kuratorzy: Agata Małodobry, Anna Pohl, Patrycja Sikora, Piotr Stasiowski, współpraca: Agata Bieńkowska, Ilona Foryś; *Polka Palace*, Galeria Arsenał / stara elektrownia w Białymstoku, 2008, kurator: Monika Szewczyk; *Pejzaż polski*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Mińsku, Białoruś, 2009, kurator: Monika Szewczyk; *Obraz kolekcji*, Galeria Arsenał w Białymstoku, 2010, kurator: Wojciech Łazarczyk; *Minimal Differences*, White Box, Nowy Jork, 2010, kurator: Denise Carvalho, Monika Szewczyk; *Świadome zgody*, Galeria Arsenał / stara elektrownia w Białymstoku, 2011, kuratorzy: Daniel Rumiancew, Joanna Zielińska. Ostatnia z wymienionych jest szczególnie godna uwagi jako pierwsza w historii kolekcji ekspozycja, w ramach której podjęto dialog z pracami z wcześniejszego zbioru Arsenálu – *Trzy nurty*. Należy podkreślić, że Szewczyk zaprasza do pracy nad *Kolekcją II* kuratorów niezwiązanych ze zbiorem, co z pewnością pozwala pokazać go w nowej perspektywie.
- 11 Por. przypis 5 (zwłaszcza teksty M. Wasilewskiego i K. Sienkiewicza).

Notes

- 1 K. Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, Cambridge 1990, p. 260.
- 2 Ibid, p. 260.
- 3 T.F. de Rosset, “The art collection, is it still possible?”, in: *Modernity of collection*, eds. T.F. de Rosset, A. Kluczeńska-Wójcik, K. Lewandowska, Toruń 2010, p. 341.
- 4 K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II* [The Arsenal of Art. Galeria Arsenał in Białystok and Its *Kolekcja II*], Białystok 2006, p. 34.
- 5 See for example K. Kopania, op. cit., passim; M. Wasilewski, *Kolekcja Galerii Arsenał* [The Galeria Arsenał Collection], Białystok 2004 [CD containing a presentation of *Kolekcja II* of Galeria Arsenał in Białystok], Ł. Górczyca, *35-lecie Galerii Arsenał w Białymstoku* [35 Years of Galeria Arsenał in Białystok], “Art & Business”, 2000 no. 5, p. 8; K. Sienkiewicz, *Żywa kolekcja* [A Living Collection]; B. Deptuła, *Wirująca kolekcja* [A Buzzing Collection], texts available at the Galeria Arsenał website: <http://galeria-arsenal.pl/kolekcja-ii/informacje.html>.
- 6 On the history of Galeria Arsenał and *Kolekcja II*: K. Kopania, op. cit.
- 7 For more on this subject, see M. Szewczyk, *The “Signs of the Times” Program on the Example of the Podlaskie Society for Encouragement of Fine Arts*, in: *Art Criticism and the Market*, ed. D. Monkiewicz, Warsaw 2008, pp. 96–98.
- 8 B. Kowalska, “Collectors in the face of their times”, in: *Modernity of collection*, op. cit., p. 20.
- 9 cf. remarks of M. Szlągą: “Determining the ‘Contemporary’ by Museum Art Collections”, in: *Modernity of collection*, op. cit., pp. 97–107.
- 10 Taking place were many exhibitions presenting *Kolekcja II* as well as shows centred on works belonging to the collection. To name a few: *Jeux interdits* [Forbidden Games], Polish Institute in Paris, 2006, curator: Monika Szewczyk; *do trzech razy Sztuka!*, Galeria Arsenał in Białystok, 2006, curators: Agata Małodobry, Anna Pohl, Patrycja Sikora, Piotr Stasiowski, with assistance from: Agata Bieńkowska, Ilona Foryś; *Polka Palace*, Galeria Arsenał / the old power station in Białystok, 2008, curator: Monika Szewczyk; *Pejzaż polski* [Polish Landscape], Museum of Contemporary Art in Minsk, Belarus, 2009, curator: Monika Szewczyk; *Obraz kolekcji* [Image of the Collection], Galeria Arsenał in Białystok, 2010, curator: Wojciech Łazarczyk; *Minimal Differences*, White Box, New York, 2010, curators: Denise Carvalho, Monika Szewczyk; *Świadome zgody* [Conscious Consents], Galeria Arsenał / the old power station in Białystok, 2011, curators: Daniel Rumiancew, Joanna Zielińska. The last exhibition listed is especially notable because it was the first exhibition in the collection's history which involved a dialogue with the works of Galeria Arsenał's previous collection *Three Streams*. It should be pointed out that Szewczyk invites contributions from curators with no ties to *Kolekcja II*, which doubtless allows the collection to be shown from novel perspectives.
- 11 cf. footnote 5 (especially the texts of M. Wasilewski and K. Sienkiewicz).

Prace z *Kolekcji II*
Galerii Arsenał w Białymstoku
i Podlaskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych

Works from *Kolekcja II*
of Galeria Arsenał in Białystok
and Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Zakup dzieł do kolekcji:

dofinansowano ze środków **Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego**

zrealizowano ze środków **Narodowego Centrum Kultury**

dofinansowano ze środków z budżetu **Miasta Białegostoku**

oraz zrealizowano przy wsparciu finansowym **Urzędu
Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego**

Purchase of art works for the collection:

partially funded from the means of the **Minister of Culture and
National Heritage of the Republic of Poland**

realized from the means of the **National Centre for Culture**

partially funded from the budget of the **City of Białystok**

and realized with financial support of the **Podlaskie
Voivodeship Marshal's Office**

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

współpraca
Białystok

Podlaskie

Praca Julity Wójcik *Koronka* została zakupiona do kolekcji
Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przez **Wyższą
Szkołę Administracji Publicznej im. S. Staszica w Białymstoku**

The work *Koronka* [Lace] by Julita Wójcik was purchased for the
collection of Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych by
Stanisław Staszic College of Public Administration in Białystok

Praca Agaty Michowskiej *DEATH (Wintertime)* została zakupiona
do kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych
przez **Wydawnictwo Prasa Podlaska Sp. z o.o.**

The work *DEATH (Wintertime)* by Agata Michowska was
purchased for the collection of Podlaskie Towarzystwo Zachęty
Sztuk Pięknych by **Wydawnictwo Prasa Podlaska Ltd.**

Specjalne podziękowania dla firmy **Contractus Sp. z o.o.**

Special thanks to **Contractus Ltd.**

Paweł Althamer

Teledysk, wideo Pawła Althamera zrealizowane wraz z Poznańskim Chórem Chłopięcym, wpisuje się w obręb społecznie zorientowanych projektów artysty. Impulsem prowadzącym do jego powstania była afera pedofilska, w którą zamieszany był dyrygent chóru. W wideo nie odnajdziemy jednak bezpośrednio odnoszących się do niej aluzji. *Teledysk* jest przede wszystkim głosem w dyskusji na temat kondycji współczesnej młodzieży: jej planów, poglądów, szans, sposobu przeżywania świata.

Chłopcom śpiewającym w chorze artysta wyznaczył szczególną rolę: napisali tekst i muzykę piosenki, której refren przerywa poszczególne sekwencje filmu. Artysta rejestruje wypowiedzi młodych ludzi z różnych grup społecznych; łączy ich miasto – Poznań – i zbliżony wiek, dzielą warunki, w jakich dorastają, i środowisko, które na co dzień kształtuje ich postawy. Ten podział czytelny jest w gestach, sposobie wypowiedzi, stosunku do szkoły, rodziny, a także w wizji przyszłości. Nihilistyczna deklaracja „nie mam swego ego, nie mam tożsamości” nieustannie przeplata się z optymistycznymi zamierzeniami i planami, czy też wyrażanym przekonaniem, że „dam sobie radę”.

Bohaterowie wideo Althamera reprezentują nowe pokolenie, dorastające po przewrocie politycznym 1989 roku. Nowa rzeczywistość społeczno-ekonomiczna jest dla nich czymś naturalnym, nie ciąży na nich wspomnienia czasów sprzed zmiany ustroju. Przewijające się przez wideo skrajne deklaracje stanowią odzwierciedlenie podziałów społecznych, ale świadczą też o pękniętej tożsamości bohaterów, ich dwojakim zakorzenieniu w rzeczywistości. Z jednej strony bliski jest im uogólniony, nieprzystawalny i negatywnie nacechowany obraz świata, z drugiej zaś są świadomi możliwości, jakie stwarza zastana rzeczywistość. Althamer wskazuje na istotną rysę portretu mentalnego dorastających Polaków: odczucie pokoleniowej obcości, nieobecność czy też niemożność dostrzeżenia punktów wspólnych, pozwalających na identyfikację z grupą. Deklaracji „nie mam swego ego” towarzyszy dopełnienie: „co za dziwna sprawa, dziwny brak łączności”. Ów brak łączności jest nowym, diagnozowanym także przez socjologów elementem zbiorowego portretu polskiego społeczeństwa.

Video Clip, a video by Paweł Althamer featuring the Poznań Boys' Choir, is an example of the artist's socially oriented projects. The impulse to create the project was a pedophilia scandal involving the choir's conductor. In the film, however, we do not find any direct allusions to the event. *Video Clip* is first and foremost a voice in the discussion about the condition of contemporary youth – their plans, opinions, opportunities and ways of experiencing the world.

The artist assigned a very special role to the choir boys: they were asked to write the lyrics and the music to a song whose chorus is played between subsequent sequences in the film. The artist recorded the opinions of young people from different social groups, all of more or less the same age and coming from the same town (Poznań) but of different backgrounds shaping their attitudes. The differences are apparent not only in their gestures, ways of expression and attitudes towards school and family, but also in their visions of the future. The nihilistic declaration “I have no ego, I have no identity” constantly mingles with optimistic intentions and plans, or with the conviction that “I will manage”.

The characters in Paweł Althamer's video represent a new generation, growing up after the political breakthrough of 1989. For them, the “new” social and economic reality is something natural, they are not burdened by memories of the times before the changes. The extreme declarations appearing in the video are very reflective of the social divisions, but also of the split personalities of the characters – their dual footing in reality. On the one hand, they see the world as generalized, incompatible and negative, while on the other, they are aware of the opportunities offered to them by the here and now. Althamer points out a very significant fissure in the mental portrait of young Poles: the feeling of generational alienation, an absence or rather an inability to see common denominators which would help them identify with the group. The declaration of “I have no ego” is supplemented by “funny thing, this lack of connectivity”. This lack of connection, also diagnosed by sociologists, is a new element in the collective portrait of Polish society.



Teledysk, 2004
video, 8 min 4 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Video Clip, 2004
video, 8 min 4 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

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 porzuceną.

Wystrzone 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 Arsenat

Hamlet, 2002
video, 7 min

—
Work purchased by
Galeria Arsenat

Babi Badalov

Twórczość Babiego Badalova, artysty pochodzącego z Azerbejdżanu, na stałe mieszkającego we Francji, jest osadzona w doświadczeniach imigranta. Jego prace są odzwierciedleniem osobistych rozterek i drogi życiowej, na której zaważyła zaangażowana politycznie twórczość, krytyczna wobec kolejnych rządów Azerbejdżanu, oraz otwarty homoseksualizm, będący tabu wśród muzułmańskiej społeczności tego kraju. Trasa jego tułaczki wiodła z rodzinnego miasta na granicy z Iranem, przez Rosję, Wielką Brytanię po Francję, gdzie w 2008 r. uzyskał azyl polityczny, którego wcześniej odmówiono mu w Zjednoczonym Królestwie.

Jednym z nurtów działań Badalova jest poezja wizualna, której geneza leży w poszukiwaniach lingwistycznych i wittgensteinowskim namyśle nad językiem jako istotną determinantą rozumienia rzeczywistości. Prace powstałe w ramach projektu *Transparenty* tworzą rodzaj dziennika, zapisu refleksji nad niestabilną kondycją nomada. Kwestie problemów z odnalezieniem się w nowym otoczeniu Badalov sygnalizuje już na poziomie języka. Pytanie zawarte w oryginalnym tytule pracy z *Kolekcji II – Why I speak English?* – sformułowane jest niegramatycznie, oddając zagubienie imigrantów, posługujących się obcym językiem w sposób komunikatywny, ale często daleki od poprawności.

Kompozycja tkaniny *Dlaczego mówię po angielsku?* odwołuje się do zasady *horror vacui*. Płótno pokryte jest dziesiątkami napisów, wśród których wyodrębnić można zarówno zrozumiałe wyrazy, jak i pozbawione sensu zestawienia liter. W wielu miejscach są one wariacją na temat alfabetu łacińskiego i cyrylicy, a dowolność w interpretacji znaków sprowadza litery i wyrazy do ornamentu. Splątane słowa oddają zamęt, w jakim żyje i pracuje artysta mówiący po tatarsku, azersku, rosyjsku, angielsku i francusku. Wieloletnia wędrówka Badalova to podróż przez różne kraje i mentalności, a jednocześnie odrzucenie, jakiego doświadcza wielu imigrantów. Tytułowe pytanie *Dlaczego mówię po angielsku?* odnieść można zarówno do biografii artysty, jak też do uniwersalnego problemu skomplikowanej, nie tylko na poziomie języka, tożsamości imigrantów.

The art of Babi Badalov, an artist from Azerbaijan living in France, is rooted in the experiences of an immigrant. His works are a reflection of his personal dilemmas and way of life, which was very much conditioned by his politically engaged work, critical of the subsequent governments of his country, as well as his open homosexuality, which is a complete taboo in the Moslem community. And so, he escaped from his hometown by the border with Iran, through Russia, Great Britain, and then France, where he was granted political asylum, which he had been previously refused in the UK.

One of the currents in Badalov's explorations is visual poetry, originating from his linguistic studies and Wittgensteinian reflection on language as an important determinant in understanding reality. The works created as part of his *Transbanners* project constitute a peculiar diary – a set of recorded thoughts about the unstable condition of a nomad. The problem of finding oneself in a new environment is already signaled by the artist on the level of language. The question from the original title of the work from *Kolekcja II – Why I speak English?* – is intentionally grammatically incorrect, thus reflecting the feeling of loss shared by immigrants who use a foreign language in a way which is comprehensible on the level of communication, but which is often far from correct.

The fabric composition refers to the principle of *horror vacui*. The drapery is covered with dozens of inscriptions which are composed of regular words, but also of letter clusters void of sense, often made up of characters from the Latin and Cyrillic alphabets. The free interpretation of signs turns the letters and words into ornaments. The entangled words reflect the chaos in which the artist, speaking in Talysh, Azerbaijani, Russian, English, and French, has to live. Badalov's journey of many years has taken him across different countries and mentalities, but has also exposed him to the rejection experienced by many immigrants. The question from the title can be a reference to both the biography of the artist, as well as the universal problem of the identity of immigrants, which is complicated not only on the level of language.



Dlaczego mówię po angielsku?, 2011
tkanina, 313 × 211 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Why I Speak English?, 2011
fabric, 313 × 211 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Mirosław Bałka

193 x 167 x 30 jest elementem projektu zrealizowanego przez Mirosława Bałkę na biennale w Liverpoolu w 1999 r. Oprócz stalowej siatki przypominającej kształtem segmentowo zamknięte okno, w którą wetknięte zostały kawałki mydła, artysta pokazał wówczas platformę z mydła oraz nadpalone rysunki wiszące na otaczających ją ścianach. Wszystkie prace składające się na ten projekt skupiały się wokół problemu śladu, rozumianego jako przedmiot bądź materiał umożliwiający spojrzenie na historię uniwersalną przez pryzmat osobistego przeżywania rzeczywistości.

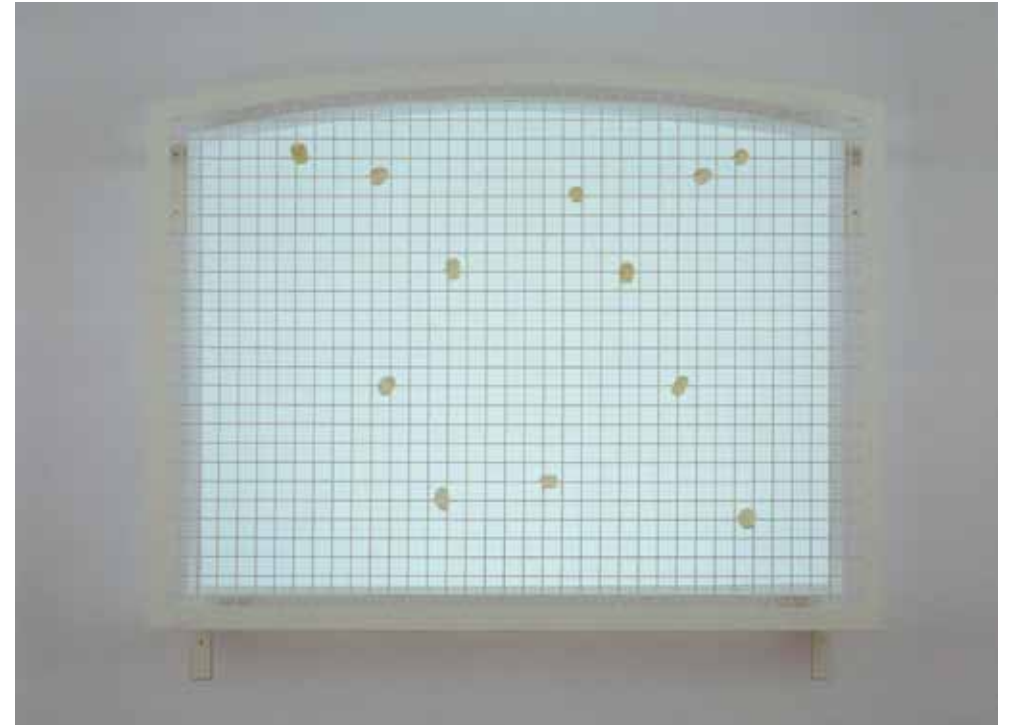
W wielu realizacjach Bałki zakodowane są jego wewnętrzne doświadczenia związane z ciałem, tożsamością oraz domem, mającym dla artysty szczególne znaczenie. Dom z czasów dzieciństwa, obecnie jego pracownia, to dla niego przestrzeń nasyconą wspomnieniami, przechowująca historię prywatną – a jednocześnie naznaczona bolesnymi śladami po miejscach i momentach, w których indywidualne odczuwanie i porządkowanie czasu przeplatało się z historią będącą udziałem większej społeczności. Tworząc rzeźby oraz instalacje, Bałka często odwołuje się do wymiarów własnego ciała jako do ram, w obrębie których odbywa się doświadczanie świata, oraz do wymiarów domu jako do zamkniętego obszaru przestrzeni mentalnej. Jego prace są więc refleksem postrzegania i pojmowania ciała oraz domu, fragmentami prywatnej przestrzeni przeniesionymi do innego kontekstu.

Przez długi czas artysta używał materiałów noszących ślady życia, mających swoją biografię, oddziałujących tak na wzrok, jak i na słuch czy powonienie. Sól, beton, mydło czy popiół odnoszący do prochów, związane ze sferą osobistą, niosły też ze sobą szereg nawiązań do kultury, religii i historii. Przywoływały przede wszystkim trudne do przepracowania kwestie uświadamiające realność zła, takie jak wojna czy Holocaust. Bałka pozostawia duży margines niedopowiedzenia, unika mówienia wprost o problemach leżących w orbicie jego poszukiwań. Swoje realizacje określa czasami mianem cieni – cieni, które nie dają spokoju, ciągną się za historią i bronią przed jej jednoznacznymi interpretacjami.

193 x 167 x 30 is an element of a project created by Mirosław Bałka for the Liverpool Biennial in 1999. Apart from the steel net resembling a segmental arch window and pieces of soap stuck in it, the artist also showed a platform made of soap with smoldered drawings hanging on the surrounding walls. All the works constituting the project are focused on the issue of the trace, understood as an object or a material which helps see universal history via the prism of one's personal experience of reality.

In many of Bałka's works, the artist has coded his inner experiences connected with the body, identity, and the home, which is a place of special importance to him. His childhood home, and now his studio, is a place the artist finds saturated with memories, safekeeping a private history. At the same time, it is touched with painful traces of the place and times in which the individual experiences and order of time were intertwined with the history of a larger community. In creating his sculptures and installations, Bałka often refers to the dimensions of his own body as a frame holding the experience of the world, and to the dimensions of his house as a confined area of his mental state. His works are thus a reflex of perceiving and understanding the body and home, fragments of a private space transferred into a different context.

For a long time the artist used materials which bore traces of life and had their own biographies, which impacted sight, hearing and smell. Salt, concrete, soap, or dust – a reference to ashes – are related to the personal sphere. They also carried a number of associations with culture, religion, or history and recalled the difficult issues which remind us about the actuality of evil, such as the war and the Holocaust. Bałka leaves much room for understatement and avoids any direct discussions about the problems he is interested in. He sometimes calls his realizations shadows – shadows which never lie at peace, which always drag behind history and which stand guard against its unambiguous interpretation.



193 × 167 × 30, 1999
stal, mydło, 193 × 167 × 30 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

193 × 167 × 30, 1999
steel, soap, 193 × 167 × 30 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Basia Bańda

Basia Bańda wprowadza widza w obszar doświadczeń związanych z intymnością oraz odkrywaniem i przeżywaniem seksualności. Jej twórczość, osadzona przez krytyków w nurcie postfeministycznym, stanowi analizę emocji, marzeń i wyobrażeń na temat relacji damsko-męskich. Imaginarium wprzęgnięte w budowanie narracji – nagie postaci o zaznaczonych cechach płciowych, zwierzęcopodobne potwory o fallicznych kształtach, apliki z włóczki i korali oraz robione na drutach sweterki przykrywające sceny erotyczne bądź także w wymowie komentarze – ujawnia niepokoje związane ze sferą życia seksualnego.

Miłe w dotyku obiekty trudno jest jednoznacznie zdefiniować; określić, co w istocie przedstawiają. Kształt, jaki Bańda nadaje postaciom i rzeczom obecnym w jej wyobraźni, może wskazywać na nieustanne próby odnalezienia się w świecie erotyki oraz niemożność nazwania wyobrażeń niemających odpowiednika w znanych przedmiotach. Tytuły prac są tyleż pomocne, co zwodnicze. *Oko*, *Sarenka* i *Malinka* mają konkretne desygnaty, ale konfrontacja z pracami pokazuje, że ich właściwego znaczenia należy szukać w języku potocznym i slangu: sarenka to jeden z synonimów słowa „kobieta”, malinka – ślad na skórze po namiętnym pocałunku. *Oko*, w języku slangowym wiązane niekiedy z odbytem, w wypowiedziach feministycznych bywa kojarzone z waginą. Na takiej relacji bazuje np. praca Alicji Żebrowskiej *Tajemnica patrzy* (1995), w której artystka, doprawiając rzęsy i robiąc makijaż, upodobniła waginę do oka.

Tekstylne przedmioty Bańdy mają w sobie coś z pikantnych zabawek z niespodzianką, których wulgarność niwelowana jest przez skojarzenia z maskotkami. Krytycy wskazują na relacje zachodzące między obiektami artystki – różowymi, cielistymi, stereotypowo kobiecymi – a pracami Marii Pinińskiej-Bereś, jednej z prekursorów sztuki feministycznej. W centrum poszukiwań obu artystek stoi kobieta z jej kondycją emocjonalną i doświadczeniami. O ile jednak dojrzałość realizacji Pinińskiej-Bereś ma duży potencjał krytyczny, to programowa „niedorosłość” i dziewczynskość prac Bańdy służy afirmacji kobiecych doznań i seksualności.

Basia Bańda takes the viewer to an area of intimacy and to the discovering and experiencing of sexuality. Her work, seen by critics as embedded in the post-feminist current, is an analysis of emotions, dreams and imaginings about sexual relations. The imaginary used to build the narrative – naked figures with highlighted sexual features conspicuous, animal-like monsters with phallic forms, crewel and bead appliques and knitted cardigans covering erotic scenes or the erotic comments to them – all reveal the anxieties related to the sphere of sexual life.

However pleasant to touch, it is not easy to define and determine what exactly the objects represent. The shapes that Bańda assigns to the figures and items in her imagination may be indicative of the efforts the artist continuously undertakes to find herself in the world of eroticism, unable to name the imaginings which have no equivalents in commonly known objects. The titles of the works are just as helpful as they are misleading. *The Eye*, *The Doe*, and *The Raspberry* have their specific referents, however, when compared to the works, it seems that their actual meanings should be looked for in colloquial and slang language: the doe is one of the synonyms of “woman”; a raspberry is a Polish term for a hickey – a trace of a passionate kiss left on the skin. The eye, which is associated with the anus in slang, is sometimes used to denote the vagina in feminist narratives. It is also the relation on which Alicja Żebrowska’s work, *Tajemnica patrzy* [The Mystery Looks] (1995) is based, in which by attaching eyelashes and putting on make-up, the artist makes the vagina look like an eye.

Bańda’s fabric objects have something in them of spicy toys with a surprise, the vulgarity of which is softened by associations with cuddly toys. Critics point to the relations taking place between the artist’s objects – pink, flesh-coloured, stereotypically feminine – and the works of Maria Pinińska-Bereś, one of the precursors of feminist art. Both artists concentrate their explorations on woman, her emotional condition and experiences. Whilst the maturity of heart of Pinińska-Bereś offers a broad scope of critical potential, the intended “immaturity” and girliness of Bańda’s works facilitate the affirmation of the feminine experience and sexuality.



Oko, Malinka, Sarenka, 2008
3 obiekty tekstylne,
ok. 10 × 30 cm
—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

**The Eye, The Raspberry,
The Doe**, 2008
3 objects made of fabric,
approx. 10 × 30 cm
—
Works purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Anna Baumgart

Praca Anny Baumgart inspirowana jest zdjęciami prasowymi przedstawiającymi Davinię Turrell, ofiarę zamachu terrorystycznego w londyńskim metrze w 2005 r. Wyabstrahowana z tłumu postać, zakrywająca twarz opatrunkiem kojącym oparzenia, przeniesiona została przez artystkę z dwuwymiarowej fotografii na trójwymiarową rzeźbę. Zmienia to optykę spojrzenia – o ile na zdjęciu kobietę można oglądać jedynie od przodu, to rzeźba stwarza możliwość zobaczenia jej z każdej strony. Baumgart podkreśla tę różnicę – postać pokryta została polichromią jedynie od frontu, jej tylna część jest biała – pokazując tym samym niedostatki i przekłamania medialnego przekazu. Tak jak pokazuje on jedynie „część” kobiety, tak też przekazuje tylko wybrane aspekty rzeczywistości. Fotografia prasowa, operując wizerunkiem poranionej Turrell, zawłaszczyła jej prywatność, a jej postać uczyniła uniwersalną figurą ofiary. Zdjęcia obiegły cały świat, a historia długo była przedmiotem dziennikarskiego zainteresowania, które na trwałe zespoliło londyńską tragedię nie tylko z fotografią wykonaną wkrótce po wybuchu, ale także z osobą Turrell.

Praca *Kobieta w masce* znana jest także pod tytułem *Weronika AP*, stanowiącym odniesienie do biblijnej Weroniki, która w trakcie drogi krzyżowej podała Jezusowi chustę. Na płótnie odbił się obraz Jego oblicza, a chusta zyskała miano *veraikonu* – prawdziwego wizerunku. Na fotografii prasowej, jak też w pracy Baumgart, owo prawdziwe oblicze Weroniki-kobiety jest niewidoczne. Chusta-opatrunek jest tutaj maską.

Maska pojawia się w pracach Baumgart stosunkowo często. W jej poszukiwaniach, skupionych wokół wątków feministycznych i badania relacji matka – córka, kobieta – mężczyzna, kobieta – społeczeństwo, ma istotne znaczenie. Odnosi się choćby do obecnego w jej realizacjach wątku zawłaszczania wizerunków kobiet przez patriarchalne mechanizmy kultury i ujawniania tego, co kobiece, w relacji z tym, co męskie. W omawianej pracy ma ona podobny wydźwięk. W medialnych obrazach terroru kobieta widoczna jest dopiero w masce (opatrunku), nie jako ona sama, ale jako obraz zamachu *in genere*.

In creating the work, Anna Baumgart was inspired by a press photo presenting Davinia Turrell, a victim of the terrorist attack in London's underground in 2005. The artist imported the figure of the woman covering her face with a burn dressing from a two-dimensional photographic image into a three dimensional sculpture. Thus the perspective was changed – whilst on the photograph the woman can only be viewed “from the front”, it is possible to walk around the sculpture and see it from all sides. Baumgart underlines the difference – only the front is covered in polychrome, the backside is a simple white surface. The artist thus reveals the shortcomings and distortions of the media presentation: it only shows “parts” of the woman, just as it presents only selected aspects of reality. By using the image of the wounded woman, the press photo has, to an extent, appropriated her story, making her a symbol of the assault and a universal image of the victim. The photos have circulated worldwide, and the story has for a long time remained in the centre of the media buzz, which forever has created an immediate association between the London tragedy, the photo taken shortly after the explosion, and Divinia Turrell herself.

The *Woman in Mask* has also another title: *Weronika AP* – a reference to the biblical Veronica – a woman who paused to wipe the face of Jesus on his way to Calvary. His face was imprinted on the veil which has gained the status of the true image (*icona vera*). However, neither in the press photo nor in Baumgart's work is the true image of Veronica visible. The cloth-dressing is a mask in this case.

The mask is a relatively frequent motif in the works of Anna Baumgart, and seems to be of significance in the artist's work exploring mainly feminist themes, as the relations between the mother and the daughter, woman and man, or woman and society. Baumgart often concentrates on the appropriation of women's images by the patriarchal mechanisms of culture and on revealing the feminine element in relation to the male one. *Weronika AP* has a similar effect. The media images of terror show the woman in a mask (dressing) – she is not here for herself but as an image of the assault *in genere*.



Kobieta w masce, 2006
rzeźba (odlew silikonowy),
wys. 1 m

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Woman in Mask, 2006
sculpture (silicon cast),
1 m in height

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Kuba Bąkowski

Chłopiec i jego pies, instalacja rzeźbiarska Kuby Bąkowskiego, pokazywana jest zwykle w zaciemnionym pomieszczeniu. Rzeźby potrzebują pustej przestrzeni oraz punkowego oświetlenia, które ledwo wyłania je z mroku. Ich potencjał realizuje się bowiem wówczas, gdy stworzona zostaje iluzja, że oprócz nich wokół nie ma nic. Pustka i ciemność to właściwa sceneria dla dwóch rachitycznych postaci: wychudzonego, transparentnego psa i chłopca o przezroczystym ciele, ubranego w zgniłozielony, gumowy płaszcz ochronny. Obaj wyposażeni są w rurki z przytroczonymi pojemnikami, przywołującymi na myśl niezbędne w warunkach ekstremalnych butle tlenowe.

Bąkowski aranżuje sytuację wszechogarniającej pustki i życia po końcu świata, sięgając po wątki z upodobaniem eksploatowane w utworach SF oraz dystopijnych narracjach literackich i filmowych. Wzję globalnej katastrofy i następującej po niej zagłady świata, prowokujące do snucia opowieści o życiu po kataklizmie, są głęboko zakorzenione w zbiorowej wyobraźni. Popularne obrazy kresu karmią się prooroctwami zapowiadającymi koniec – Apokalipsą św. Jana, przepowiedniami Nostradamusa czy nauką pastora Russella (świadkowie Jehowy) – które szczególnie silnie oddziałują w przełomowych momentach dziejów.

Tytuł pracy Bąkowskiego przypadkowo nawiązuje do tytułu opowiadania Harlana Ellisona *A Boy and His Dog* (1969) oraz opartego na nim filmu L.Q. Jonesa (1975)*. W obydwu obrazach czas po kataklizmie przypada na rok 2024. Miejszem akcji jest wyniszczona planeta po kolejnej już wojnie nuklearnej, a chłopiec i pies – jedni z tych, którzy przeżyli – snują się po zgłiszczach dawnej cywilizacji. Postaci z instalacji Bąkowskiego i bohaterowie Ellisona przynależą do kanonu potocznych wyobrażeń na temat końca świata. Obydwaj artyści pokazują życie po katastrofie za pośrednictwem schematów i obrazów wypracowanych w kręgu popkulturowych interpretacji Apokalipsy, uświadamiając tym samym, że moment końca jest w istocie niepoznawalny, a ludzkie wyobrażenia na jego temat ograniczone.

* Zbieżność tytułów jest jedynie znaczącą koincydencją, ani film, ani opowiadanie nie stanowiły dla Bąkowskiego bezpośredniej inspiracji.

A Boy and His Dog, a sculpture installation by Kuba Bąkowski, is usually displayed in a dimly lit space. The sculptures need an empty space and a spotlight just barely revealing them in the dark. Their potential can only be fully realized with the illusion that there is absolutely nothing in the vicinity. Emptiness and darkness are the proper setting for the two effete figures: the skinny transparent dog, and the boy with a see-through body, dressed in a protective olive green rubber cloak. Both are equipped with containers and plastic pipes looking somewhat like oxygen tanks for extreme conditions.

Bąkowski arranges the scenario of all-pervasive emptiness and life after the end of the world by reaching for popular themes from works of science fiction or dystopian literary or film narratives. Visions of a global catastrophe and the entailing doom evoke tales of life after the apocalypse. They are a very valid part of the collective imagination. Popular images of the end feed on prophesied visions of the end of the world – the Apocalypse of St John, the predictions of Nostradamus or the teachings of Pastor Russell (Jehovah's Witnesses) – which are especially effective at turning points in history.

The title of Bąkowski's work incidentally refers to the short story by Harlan Ellison *A Boy and His Dog* (1969), as well as the film adaptation of the piece directed by L.Q. Jones (1975)*. In both cases, the year shown after the cataclysm is 2024. The plot is set on a ravaged planet after yet another nuclear war, and the boy with his dog is one of the few survivors roaming the smouldering remains of what used to be a civilization. The characters from both Bąkowski's installation and the story by Ellison belong to the canon of how the end of the world is commonly imagined. Both artists show life after the disaster by means of patterns and images elaborated through a pop culture interpretation of the apocalypse, thus proving that the actual moment of the end cannot be cognisable and that portrayals of what it might be like are seriously limited.

* The titles are the same by mere coincidence, neither the film nor the short story served as direct inspiration for Bąkowski.



Chłopiec i jego pies, 2006
rzeźba (żywica epoksydowa,
styropian, wojskowe ubranie
ochronne, butelka PET, rurki
plastikowe)

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

A Boy and His Dog, 2006
sculpture (epoxy resin,
styrofoam, military protective
suit, plastic bottle, plastic
pipes)

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Wojciech Bąkowski

Miłość Wojciecha Bąkowskiego jest tyleż autonomicznym dziełem sztuki, bezpośrednim i niewymagającym didaskaliów, co ponurą opowieścią, w której możemy doszukiwać się refleksu wewnętrznych przeżyć artysty. Klasyczna animacja powstała w oparciu o rysunki wykonane przez Bąkowskiego długopisem na papierze. Cechuje je estetyczna nonszalanca, którą ujednolici dwustrefowa kompozycja: w partii górnej znajduje się rozwibrowany, ruchomy obraz, w dolnej zaś odnoszący się do niego tekst. Między kolejnymi sekwencjami nie zachodzą związki przyczynowo-skutkowe: ani teksty, ani obrazy nie tworzą logicznego ciągu.

Rozwijana przez artystę narracja, ilustrowana dynamiczną, ale przytłaczającą i monotonnie powtarzającą się muzyką, to potok luźnych refleksji werbalizowanych w psychodelicznym niemal transie. Mroczne w klimacie, a jednocześnie niezwykle poetyckie notatki oddają natłok myśli, zmagania z emocjami, obsesjami i lękami oraz próby powiązania skojarzeń wyrwanych z różnych kontekstów. Niedbale odręczne zapiski, następujące po sobie w równych odstępach czasu, niosą pozornie tylko bezładny przekaz, będąc w rzeczywistości rezultatem uważnej introspekcji i analitycznego spojrzenia na otoczenie. Wypowiedzi utrzymane w konwencji mowy potocznej są pełne językowych niezręczności i balansują na granicy bełkotu, a ich treść wydaje się wypływać z zaburzonej percepcji rzeczywistości. Lingwistyczne eksperymenty, służące poszukiwaniu właściwej metody opisu świata, zbliżają zainteresowania Bąkowskiego do poszukiwań Mirona Białoszewskiego, którego sam określa swoim mistrzem.

Konsekwentna postawa artystyczna Bąkowskiego wyrasta z zanurzenia w „rzeczywistości najniższej rangi”. Artysta chętnie przywołuje to określenie, użyte niegdyś przez Tadeusza Kantora, jako najtrafniej charakteryzujące zarówno jego własne działania, jak i poszukiwania kolegów z formacji Penerstwo, której jest członkiem. Bąkowski operuje spójną estetyką wyrastającą z kongruencji przeciwieństw: prymitywizmu i wyrafinowania, arogancji i wrażliwości, głębokiego przeżywania świata i pławienia się w rynsztoku.

Wojciech Bąkowski's *Love* is as much an autonomous and direct artwork which does not require any instructions, as it is a gloomy story in which we can try to look for reflexes of the artist's inner experience. The classical animation was made on the basis of Bąkowski's ballpoint pen drawings on paper. They are aesthetically nonchalant, though tamed by a dual composition: the top is a vibrating moving picture while the bottom is occupied by a corresponding text. There are no causal effects taking place in between the subsequent texts: neither the texts nor the images make up a logical sequence.

The narrative developed by the artist, which is illustrated by dynamic, though overwhelming and monotonous music, is actually a stream of loose thoughts verbalized in a psychedelic-like trance. The gloomy, though poetic notes reflect the crowding of ideas, the grappling with emotions, the obsessions and fears, as well as the attempt to connect the random associations taken out of different contexts. The carelessly handwritten notes made out in equal time intervals are only seemingly chaotic in the message they carry. In reality, they are the result of diligent introspection and analytical observations of the world around. The colloquial statements are filled with linguistic imperfections, verging on gabble. Their content seems to flow out of a distorted perception of reality. The linguistic experiments, used to seek the proper method of describing the world, bring Bąkowski's explorations close to those of Miron Białoszewski, whom the artist himself calls his master.

The consistent artistic stance of Bąkowski stems from being emerged in “a reality of a lesser importance”. The artist likes to quote this saying, once used by Tadeusz Kantor, seeing it as most aptly describing both his actions as well as the actions of his colleagues from the Penerstwo collective, of which he is a member. Bąkowski applies cohesive aesthetics originating from the congruency of contradictions: primitivism and sophistication, arrogance and sensitivity, a deep experience of the world and wallowing in the gutter.



Miłość, 2009

film animowany, 5 min 13 s;
wydruk klatki z filmu oprawiony
w gablotę, 30 × 40 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Love, 2009

animated film, 5 min 13 sec;
frame printout in a box frame,
30 × 40 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Cezary Bodzianowski

Cezary Bodzianowski pojawia się w miejscach realizacji swoich działań w sposób nieoczekiwany, a jego wejście w otoczenie i budowanie zdarzenia wiąże się z zakłóceniem rytmu toczącego się wokół życia. Mimo iż, jak mówi, reakcja widzów na kształtowane przez niego sytuacje nie jest dla niego istotna, to jednak jawi się jako kluczowy element jego prac. Działania Bodzianowskiego są starannie zaplanowane. Artysta traktuje je jako efekt obserwacji rzeczywistości i uważnego spaceru, będącego najlepszą metodą poznania świata. Realizację akcji porównuje też do malowania obrazu, mówi o „przenoszeniu obrazu do świata” zamiast „przenoszenia świata na obraz”. Zdarzenie jest więc swoistym obrazem idealnym, w którym artysta i dzieło ulegają całkowitemu stopnieniu.

Latający Holender jest dokumentacją zdarzenia, które miało miejsce w Katowicach w 2003 r. Bodzianowski pływał żaglówką po stawie Maroko, w parku niedaleko Osiedla Tysiąclecia. Podobnie jak w wielu innych pracach, tak i w *Latającym Holendrze* odwołał się do miejsca zaniedbanego. Staw powstał w dawnym wyrobisku, a jego nazwa pochodzi od potocznej nazwy dzielnicy Bederowiec, istniejącej niegdyś w miejscu Osiedla, od lat 30. do 50. ubiegłego wieku zamieszkaanej przez miejską biedotę. W filmie płynie nucona z offu melodia skomponowana przez Krzysztofa Komedę do filmu *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego (1961).

U podstaw działań Bodzianowskiego leży hermetyczna narracja kształtująca alternatywną rzeczywistość każdego obrazu-zdarzenia. W *Latającym Holendrze* na jej przeplatające się wątki składają się zarówno działania artysty, jak też legenda tytułowego statku widma przynoszącego nieszczęście oraz misterna fabuła filmu Polańskiego, do której odnosi muzyka płynąca w tle. Akcja filmu rozgrywa się na jachcie, którym rejs odbywają dziennikarz sportowy, jego żona i przypadkowy autostopowicz. Zdarzenie zrealizowane przez Bodzianowskiego, odstając od powszednich zachowań, nie tylko podważa codzienne rytuały, ale też materializuje pojemną znaczeniowo ideę podróży, obecną zarówno w legendzie, jak i filmowym obrazie Polańskiego.

Cezary Bodzianowski appears in places where he performs his actions unexpectedly, and his appearance in the given setting and the constructed event disrupts the rhythms of surrounding life. Though the artist says that the reactions of the viewers to the situations he composes are not that important to him, they still seem to be one of the key elements in his works. Bodzianowski's actions are meticulously planned. The artist treats them as the effect of his study of reality and his observant strolls, which he believes to be the best way to learn about the world. He also compares the action to painting a picture; he talks about “representing a painting in the world” instead of “representing the world in a painting”. Hence the event is a specific ideal image in which the artist and the work begin to gradually merge to finally become a single entity.

The Flying Dutchman is a recording of an event which took place in 2003 in Katowice. Bodzianowski was sailing on a pond called Maroko, in a park near Osiedle Tysiąclecia (a city district). As is the case in many of his other works, the artist refers to a derelict place. The pond was created in an old mine pit, and its name comes from a term which was colloquially used for the poor Bederowiec district once located in the area. There is also music heard from off screen – a composition by Krzysztof Komeda for Roman Polański's film *Nóż w wodzie* [Knife in the Water] (1961).

The basis for Bodzianowski's actions is a hermetic narrative shaping an alternative reality in each of his images-happenings. In this piece, the collective set of themes is composed of the activity of the artist, as well as the legend of the title phantom ship bringing misfortune, and the elaborate plot of the film referenced by the music. The film's action takes place on a sail boat occupied by a sports journalist with his wife and an incidental hitch-hiker. The event created by Bodzianowski is a departure from commonplace daily activity, hence it not only undermines everyday rituals but it also brings to life the manifold understanding of travel, which is present in both the legend and Polański's film.



Latający Holender, 2003
video, 8 min 58 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Flying Dutchman, 2003
video, 8 min 58 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Agata Bogacka

Bohaterką obrazów Agaty Bogackiej jest młoda kobieta, w której wizerunku można dopatrywać się autoportretu artystki. Pokazana jest w relacji z bliskimi osobami, w momentach skrupulatnych obserwacji własnego ciała czy też w chwilach zmagania się z różnymi stanami emocjonalnymi – melancholią, osamotnieniem bądź poczuciem zawodu. Bogacka wypracowała indywidualny język malarski, za którego pośrednictwem snuje opowieść o własnych doświadczeniach. W kontakcie z jej obrazami trudno uciec od wrażenia, że to właśnie tutaj, na powierzchni płótna, doznania i refleksje zostają niejako wypowiedziane na głos.

Zostać tu 1 należy do prac, których punkt ciężkości stanowi wnikliwa analiza kondycji psychicznej. Płaskie, ograniczone konturem plamy barwne, tak jak i pozostałe elementy formalne pracy – wykadrowana kompozycja i zdecydowany rysunek – podporządkowane zostały zadaniu definiowania emocji oraz budowania głębokiego, choć nieoczywistego portretu psychologicznego. Leżąc na jasnym tle naga postać, wokół której zogniskowany został narracyjny potencjał pracy, jest dosłownie odsłaniana, tak jak scena w teatrze w trakcie podnoszenia kurtyny. Bogacka zresztą umiejętnie wykorzystuje ten popularny w historii malarstwa motyw. Czarną materię zasłony, która okazuje się włosami postaci przedstawionej na pierwszym planie, unoszą kobiece dłonie. Sportretowana kobieta, odwrócona od sceny ukazanej w głębi, jest ramą przedstawienia, oknem otwierającym się na nieokreśloną historię.

Mimo iż malowane przez artystkę obrazy życia wewnętrznego materializują się w konkretnej formie, Bogacka unika dosłowności. Świat jej emocji swobodnie rozlewa się na płótnie farbą, czasami wymyka się, skapując kleksami. Autoportret nie jest wizerunkiem spójnym, postać, jaką przedstawia, jest pełna niedopowiedzeń. Jawi się wyłącznie poprzez fragmenty, tak jakbyśmy oglądali jej odbicie w stłuczonym lustrze. Każdy kawałek zwierciadła przyjmie i odda jedynie część oblicza, które nigdy nie złoży się w całość, wymagając ciągłych uzupełnień. Za jedno z nich można uznać obraz *Zostać tu 2*, stanowiący *pendant* omawianej pracy.

The main character in the paintings of Agata Bogacka is a young woman, whose image may be interpreted as a self-portrait of the artist. She is presented in relations with people who are close to her, in moments of carefully studying her body or grappling with diverse emotions, from melancholy to solitude or disappointment. Bogacka has developed a unique painterly language, which helps her tell stories about her own experience. One has the inescapable feeling that it is here, on canvas, that experiences and thoughts are being said out loud.

Zostać tu 1 is one of the works whose focal point lies in the in-depth analysis of the mental condition. The flat, contoured colour patches, just like the other formal elements of the work – the framed composition and the powerful drawing – have been used to define emotions and build a deep, though unobvious, psychological portrait. The naked body against the light backdrop seems to be the focus of the entire narrative potential. It is literally uncovered, just like a stage in a theatre when the curtain is raised. Bogacka quite skillfully uses this motif, which is popular in the history of painting. The black drapery, which turns out to be the hair of the figure in the front, is lifted by female hands. The woman in the portrait, turned away from the scene presented in the back, is the frame of the presentation – a window opened to an unknown story.

Though the inner life scenes painted by the artist are materialized in a concrete form, Bogacka avoids literality. The world of her emotions freely spills, like paint on canvas, and sometimes escapes, dripping in blotches. The self-portrait is not a cohesive image. The figure it presents is full of undertones. It comes out only by means of fragments, as if we were watching its reflection in a broken mirror. Every part of the mirror will accept and give back only a piece of the image which will never fall into a whole set, constantly demanding new supplements. One such attempt at supplementing is the painting titled *Zostać tu 2*, which is a counterpart to the work discussed.



Zostać tu 1, 2006
akryl na płótnie, 180 × 160 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Stay Here 1, 2006
acrylic on canvas, 180 × 160 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Piotr Bosacki

W animacji Piotra Bosackiego *Film o Kostuchu* środki wyrazu ograniczone zostały do minimum. Wizualna narracja, której bieg ciepłym i spokojnym głosem relacjonuje siostrzenica artysty, budowana jest za pomocą gwoździ i gumki na żółtej tablicy z rysunkiem przypominającym siatkę kartograficzną. Figurą, wokół której skupia się utrzymana w konwencji bajki opowieść, jest tytułowy Kostuch. W podstawowej formie przypomina krzyż, a wszelkie zmiany, jakim podlega, dyktowane są przez wyobraźnię artysty.

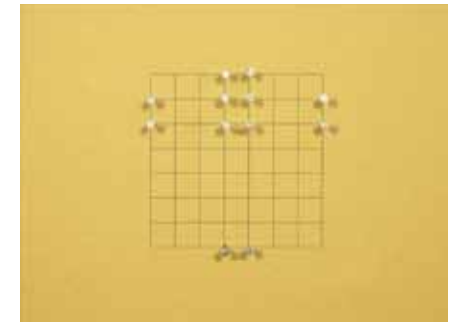
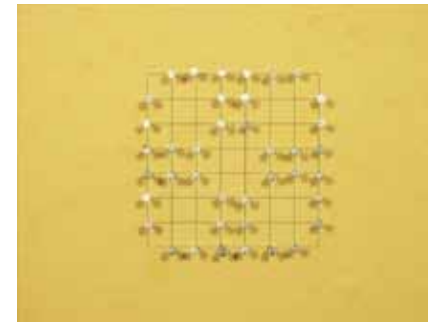
Niepozornym i frapującym bohaterem, podobnie jak kolejnymi sekwencjami filmu, rządzi przemyślana metoda. Bosackiego interesuje działanie opracowywanych przez niego wewnętrznie spójnych systemów, programujących bieg animacji. Artysta analizuje zasady ich działania, przygląda się ich możliwym konfiguracjom, jak też błędom, jakie mogą pojawić się w trakcie pracy konkretnych mechanizmów. Prace Bosackiego otula mgła tajemnicy, związana z nieznanymi odbiorcom realiami gier. Jego zainteresowaniom patronują nauki przyrodnicze i ścisłe – w animacjach podejmuje on wątki z zakresu biologii, fizyki, chemii, a także geometrii, leżącej u podstaw *Filmu o Kostuchu*.

Geometria jawi się jako wartość nadrzędna, zasada istnienia wszystkiego. Abstrakcyjność jej aparatu pojęciowego, zastosowanego do wszelkich dziedzin życia, niweluje binarne podziały obecne w świecie. Opozycja ciała i psyche, materialności i duchowości czy sferyżywionej i nieożywionej traci rację bytu. W komentarzu towarzyszącym filmowi Bosackiego geometria przeplata się z filozofującymi wtrąceniami. To one nadają chłodnej, choć nieco oswojonej dziecięcym głosem wypowiedzi rys antropocentryczny. Między kolejnymi odgłosami wbijanych gwoździ pojawiają się uwagi na temat faz przejściowych, nieba mającego kształt człowieka, trudnych do rozwiązania kwestii ontologicznych czy też ciemnej materii – pojęcia zapożyczonego z kosmologii, które, w kontekście wywodu towarzyszącego filmowi, może odnosić się do wszelkich niezdefiniowanych obszarów rzeczywistości i ludzkiej percepcji. Powaga geometrii i humanistycznego spojrzenia na świat niwelowana jest „poważnym” poczuciem humoru, spajającym wszystkie prace Bosackiego.

In the animated piece by Piotr Bosacki titled *Grimbones*, the means of expression have been reduced to the maximum. The course of the visual narrative, built with some nails and a rubber band on a yellow board, is told in a calm and peaceful voice of the artist's niece. The main character of the fairy tale is Kostuch. When in his basic form, he looks like a cross. All the transformations which he undergoes are dictated by the imagination of the artist.

The seemingly inconspicuous but fascinating hero, just as the subsequent sequences of the film, is governed by a well thought-out method. Bosacki is interested in the functioning of the internally cohesive systems which programme the course of the animation. The artist analyses how they work and considers their possible configurations or the possible mistakes in the functioning of the different mechanisms. Bosacki's works are shrouded in the mystery of the rules of the game unknown to the viewer. His interests are from the field of natural and mathematical sciences – his animations focus on motifs from the domain of biology, physics, chemistry, but also geometry – which is the basis of this film.

Geometry seems to be of supreme value. It is the principle of everything living. The abstract character of its notional apparatus, which is applied in all areas of life, eliminates the binary division present in the world. The oppositions of the body to the psyche, materiality against spirituality, or the animate sphere against the inanimate one, are no longer valid. In the commentary going with Bosacki's film, geometry is intertwined with philosophizing interjections. They provide an anthropocentric touch to the cool narrative, which is perhaps made a touch more familiar by the child's voice. The sound of the hammering of nails is interrupted by comments about intermediate stages, about a heaven in the shape of a human being, about difficult ontological issues, or about dark matter – a notion borrowed from cosmology which, in the context of the narrative, may be applied to all unidentified areas of reality and human perception. The solemnity of geometry and the humanistic view of the world are invalidated by the “serious” sense of humour, which is the common denominator of all of Bosacki's works.



Film o Kostuchu, 2008
animacja, 2 min 50 s

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Grimbones, 2008
animation, 2 min 50 sec

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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 wyraźniej fakturze oraz wideo pokazującego stopniowe zamalowywanie czarno-białego pejzażu, przedstawiającego szwajcarskie miasto Zug z charakterystyczną wieżą kościoła św. Michała. Z jednej strony pracę Bujnowskiego można odczytywać dosłownie – jako przedstawienie zapadającego zmierzchu, z drugiej zaś ma ona charakter wyraźnie autotematyczny: równorzędnym tematem wobec stopniowo unicestwianego 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 zadowalające 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 konserwatyzmie 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, *Bldibldibldiboo*, 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

Bogna Burska

Za tytułem wideo Bogny Burskiej kryje się jedna z mitycznych opowieści związanych z Ateną, grecką boginią mądrości, którą Arachne, uzdolniona prządka i hafciarka, wyzwala na tkacki pojedynek. Jako że wykonana przez nią tkanina nie była brzydsza od tej utkanej przez córkę Zeusa, bogini podarła jej dzieło. Poniziona Arachne próbowała popełnić samobójstwo, co udaremniła Atena, a śmiertelniczkę, która rzuciła jej wyzwanie, zamieniła za karę w pająka.

Mit ten doczekał się wielu interpretacji. Jego feministyczna wykładnia traktuje Arachne jako archetyp twórczyni, a tkanie jako synonim kobiecej twórczości. Nie jest to jednak jedyny ani najważniejszy wątek, do jakiego odwołuje się artystka. W jej pracy pająk wędruje po wnętrzu przypominającym buduar. Prześlizguje się po różowej tkaninie, zaplącując w perły, chodzi po łóżku i ścianie. Ogromny ptasznik zawłaszczający przestrzeń jawi się jako zagrożenie, dominuje nad wnętrzem, tak jak ważka nad ogrodem w obrazie *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera. Jego obecność można zapewne odczytywać jako wyraz nieuświadomionego lęku.

Jednak włochaty pająk tylko pozornie kontrastuje z cukierkowym wnętrzem. Opozycja piękna i brzydoty okazuje się niewystarczająca, by opisać sytuację zarejestrowaną przez Burską. Tak jak pająk ma w sobie wiele piękna, tak pokój wiele złowieszczej atmosfery. Artystka wielokrotnie pokazywała, że to, co uznawane jest za piękne, i to, na co nie można spokojnie patrzeć, ma ze sobą wiele wspólnego – np. w pracy *Algorytm* (2002), w której zdjęcie kwiatu piwonii zostało zestawione ze zdjęciami amputacji nogi. Niejednoznaczność odczuć względem piękna i brzydoty znajduje też odbicie w ambiwalencji znaczeń przypisywanych pająkowi. Symbolizuje on pracę i cierpliwość, ale też przebiegłość i okrucieństwo. Pajęczna nić to nić marzeń, lecz także matnia. Piękno to niedościgniony ideał, a jednocześnie fantazmat i pułapka. Burska gra skojarzeniami, z pamięci widzów wydobywa różnorodne odniesienia, które każą widzieć piękno nie tyle w kategoriach estetycznej przyjemności, co wysublimowanego doznania, odślaniającego sprzeczny obraz rzeczywistości.

The title of the video by Bogna Burska refers to one of the mythical stories connected with Athena, the Greek goddess of wisdom, whom Arachne, a talented spinner and embroider, challenged to a duel. As the fabric she had made was just as handsome as the one woven by the daughter of Zeus, the goddess tore it up. The humiliated Arachne tried to commit suicide but Athena did not allow it to happen and changed the mortal creature, who had dared to challenge her, into a spider.

The myth has had many different interpretations. According to the feminist one, Arachne is the archetype of the creator while weaving is the synonym of female production. It is not, however, the most important theme to which the artist refers in her work. Here, the spider is moving around a space resembling boudoir, sliding across a pink fabric, getting tangled in pearls, walking across the bed and the wall. The huge bird spider is appropriating the space, causing threat and dominating the interior, like the dragonfly in the garden in Józef Mehoffer's *Dziwny ogród* [Strange Garden]. Its presence can probably be interpreted as an expression of an unconscious fear.

But the hairy monster only seems to be in contrast to the sugary interior. The opposition of beauty versus ugliness seems to be insufficient, if we were to describe the situation recorded by Burska. The spider is as beautiful as the room is ominous. The artist has often shown the closeness between the beautiful and the repulsive – as in the case of *Algorytm* [Algorithm] (2002), where a photograph of a peony has been juxtaposed against shots of an amputated leg. The ambiguity of emotions towards the beauty and the ugliness finds reflection in the ambivalence of the meanings associated with a spider. A spider's web is both a network of dreams and a trap. Beauty is the unattainable ideal, but it is also a phantasm and a pitfall. Burska plays with associations. She picks out different references from the memory of the viewer which force one to see the beauty not so much in the categories of esthetic pleasure as in a sublime experience, revealing the contradictory image of the reality.



Arachne, 2003
video, 5 min 3 s, 25 kadrów,
druk cyfrowy na dibondzie,
20 × 25 cm każdy

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Arachne, 2003
video, 5 min 3 sec, 25 stills,
digital print on dibond,
20 × 25 cm each

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Tomasz Ciecierski

Poszukiwania Tomasza Ciecierskiego ogniskują się wokół dwóch ściśle ze sobą powiązanych wątków. Jednym z nich jest pejzaż, będący wiodącym tematem prac artysty, drugim zaś malarstwo wraz ze wszystkimi wiążącymi się z nim problemami: techniką, warsztatem pracy, procesem malowania, percepcją i relacjami względem rzeczywistości.

Tworząc charakterystyczne, pozbawione tytułów kompozycje pejzażowe, Ciecierski wychodzi od „rzeczywistego” krajobrazu. Metoda jego działania jest jednak odmienna od schematu pracy dziewiętnastowiecznych przedstawicieli gatunku, którzy utrwalanie widoków rozpoczynali w plenerze. Ciecierski maluje w pracowni, odwołując się do wycinków natury zapisanych w pamięci językiem barw i wrażeń. W toku konsekwentnych rozważań o istocie malarstwa poddaje je daleko posuniętej redukcji. W syntetycznych, oddziałujących przede wszystkim kolorem pejzażach artysty nieodmiennie obecny jest tylko jeden motyw: linia horyzontu, zasugerowana zestawieniami barw i malarskim gestem.

Z zagadnieniem obrazowania czy też odwzorowania rzeczywistości/pejzażu wiąże się też charakterystyczna dla artysty konstrukcja prac. Ciecierski porzucił bowiem tradycyjne rozumienie obrazu jako dwuwymiarowego płótna. Jego realizacje, powstające z kilku mniejszych płócien zestawianych ze sobą bądź też nierzadko nakładanych jedno na drugie, to skomplikowane wielowarstwowe struktury, kwestionujące stereotypowe myślenie o obrazie. Koncepcja prac artysty nie tylko podważa przyzwyczajenia odbiorców, ale każe po raz kolejny zastanowić się nad konwencjonalnym rozumieniem realizmu, definiowanego jako wierne, obiektywne i mimetyczne odwzorowywanie rzeczywistości. Z odejściem od takiego pojmowania manieri realistycznej mamy do czynienia już w malarstwie impresjonistów i Paula Cézanne’a.

Ciecierski buduje obrazowe struktury z wielu elementów przetworzonego krajobrazu. Łączy płótna pokazujące różne ujęcia tego samego motywu, rejestrowanego np. z różnych punktów widzenia, zestawia ze sobą różne kadry zapamiętanego widoku. Z drobnych pierwiastków dokonuje swoistej syntezy pejzażu, dążąc niejako do oddania rzeczywistości w całej jej złożoności oraz do uzyskania jej możliwie pełnego i wielostronnego obrazu.

Tomasz Ciecierski’s explorations focus on two, closely interlinked threads. One is landscape, which is the leading theme in the artist’s work; the other is painting, with all the aspects it entails: technique, skill, painting process, perception and relation to reality.

When creating his characteristic untitled landscape compositions, Ciecierski starts off with a “real” landscape. However, the method of his activity differs from the working mode of the 19th c. representatives of the genre, who would begin the process of “preserving” the views painting *en plein air*. When painting, Ciecierski does not leave his studio and works by referring to snippets of nature recorded in his memory, using the language of colours and impressions. His systematic deliberations on the notion of painting lead him to its significant reduction. In his synthetic landscapes, which function predominantly due to the use of colour, there is one constant element always present: the line of the horizon, suggested by the juxtaposed hues and strokes of the brush.

The construction of the works, characteristic to the artist, is another issue which is related to the notion of imaging, or rather representing the reality/landscape. Ciecierski has abandoned the traditional understanding of the painting as a two-dimensional canvas. His works, composed of a number of smaller canvases placed next to each other or even overlapping each other, are complicated multi-layer structures which undermine stereotypical thinking about a painting. The artist’s concept not only questions what the viewers are accustomed to, but forces one to revisit the conventional understanding of realism, defined as a faithful, objective, and mimetic reproduction of reality. Such rejection of realism thus understood was already present in the painting of the Impressionists and Paul Cézanne.

Ciecierski builds the image structures from numerous elements of the processed landscape. He combines canvases showing different takes on the same motif, for example, from different vantage points, and then compiles the different snapshots of the remembered view. From small elements he synthesizes the landscape, aiming at reflecting reality in all its complexity and obtaining the fullest and most multi-faceted image possible.



bez tytułu, 1999
olej na płótnie, 54 × 66 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

untitled, 1999
oil on canvas, 54 × 66 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Attila Csörgő

Poszukiwania Attili Csörgő wiążą się z jego fascynacją naukami ścisłymi, a zwłaszcza geometrią. Artysta znany jest z wykonanych metodą „zrób to sam” kinetycznych konstrukcji, odnoszących się do relacji między bryłami platońskimi, czyli wielościanami foremnymi. W jego działaniach postawa twórcy łączy się z postawą badacza, intuicja z eksperymentem, a nauki ścisłe z humanistyką. Csörgő, tak jak wielu dawnych i współczesnych artystów wprzęgających nauki ścisłe do swoich poszukiwań, nie traktuje ich jako celu samego w sobie, ale jako nieustanną intelektualną przygodę.

Prace z cyklu *Peeled Spaces* odwołują się do pozornie banalnej czynności obierania pomarańczy. W jednym z komentarzy artysta określił ją mianem „kuchennej geometrii”, a obieranie owocu ze skórki uznał za najlepszą metodę przełożenia przedmiotu trójwymiarowego na jego dwuwymiarowy odpowiednik*. Skórka pomarańczy rozłożona na płaszczyźnie to poniekąd ujęcie totalne, pokazujące owoc z góry, z przodu i z boku, idealna realizacja programu Paula Cézanne’a i czerpiących z jego dorobku kubistów.

Praca *Peeled City (I)* pokazuje, jak na dachu jednego z nowojorskich drapaczy chmur artysta „obiera” miniaturę budynku przypominającego modernistyczny amerykański wieżowiec. Budowlę udało mu się sprowadzić do płaskiego kształtu, niewiele w istocie przypominającego pierwowzór. Praca ta to z jednej strony namysł nad geometrią jako metodą opisu świata, z drugiej zaś nad uwarunkowaniami percepcji i możliwościami przeniesienia trzech wymiarów na dwa, przekształcenia formy przestrzennej w płaską (odwrotne eksperymenty leżą także w kręgu zainteresowań artysty). To też ćwiczenie intuicji, zdolności manualnych i wyobraźni, pozwalającej spojrzeć na budynek całościowo, zobaczyć go z każdej strony. O ile obranie kulistej formy i zachowanie integralności skórki owocu nie sprawia większych kłopotów, to „rozpłaszczenie” kanciastej struktury – takiej jak zikkuratowe wieżowce – jest bardziej problematyczne. „Jeśli jednak bryłę taką będziemy obierać tak jak pomarańczę, tzn. kolistym ruchem, a więc nie tylko wzdłuż krawędzi, ale także płaskich powierzchni, być może nam się uda” – mówi artysta.

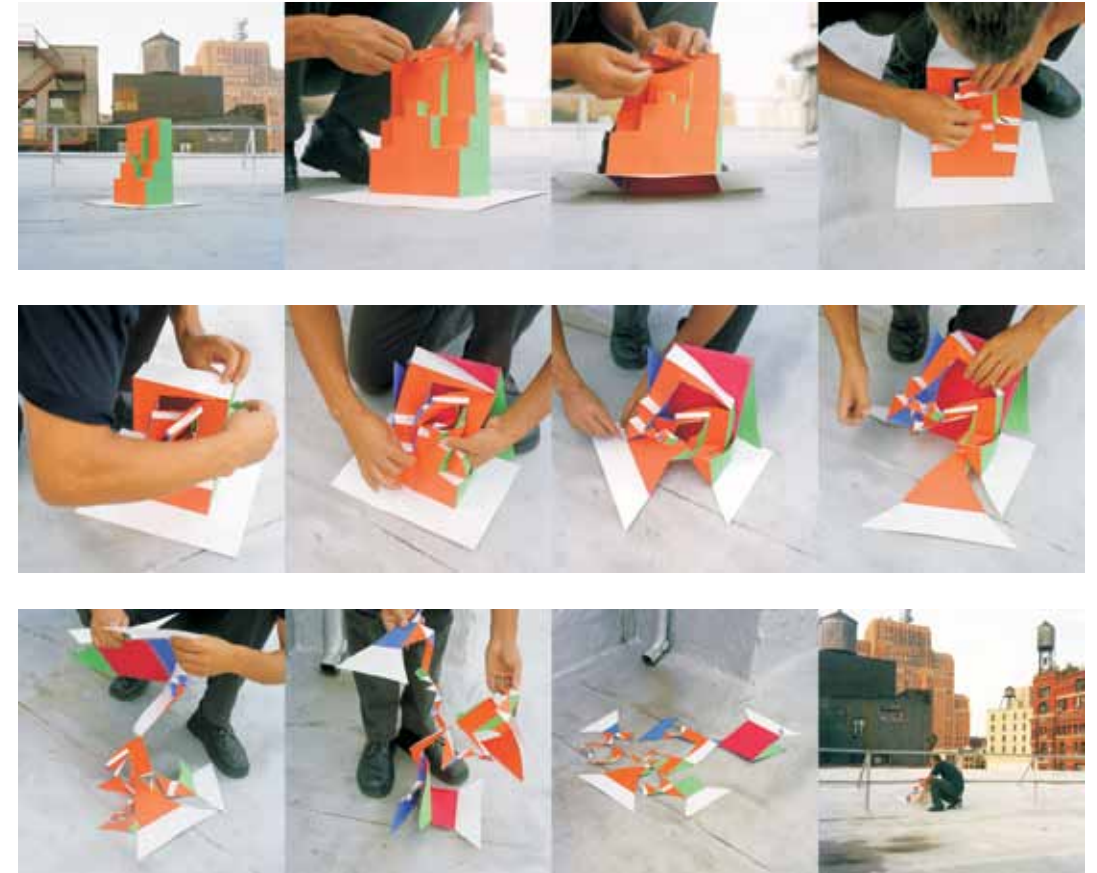
The explorations of Attila Csörgő have a scientific connection, especially with geometry. The artist is known for his DIY kinetic constructions which refer to the relations between the Platonic forms – regular polyhedrons. The attitude of the artist is combined here with that of a researcher, intuition intertwines with experimentation, and science with the humanities. Like many artists, past or present, who relate to the scientific experience in their artistic endeavours, Csörgő does not see such practice as a goal in itself but as a continuous intellectual adventure.

The works from the *Peeled Spaces* series are a reference to a seemingly banal activity of orange peeling. In one of his comments, the artist defines it as “kitchen geometry”: peeling the skin off the fruit he saw as the best method of transforming a 3-dimensional object into a 2-dimensional equivalent.* When placed flat on a surface, the orange peel is, to an effect, a total presentation of the fruit from above, the front, and from the side – the ideal execution of the programme of Paul Cézanne and the Cubists, who drew on his achievements.

Peeled City (I) shows the artist standing on a roof of one of New York skyscrapers and “peeling” a miniature building resembling a modernist American high-rise. He manages to transform the edifice into a flat shape, no longer really resembling the original structure. The work was, on the one hand, a reflection on geometry as a method of describing the world and, on the other, on the conditions of perception and the possibilities of transferring three dimensions into two, on changing the spatial form into a flat one (the artist is also interested in experiments in the other direction). The whole undertaking is an exercise in intuition, manual skills, and imagination, so that it is possible to see the building holistically, from every side. Whilst peeling a spherical shape and preserving the integrity of the skin is not that big of a challenge, the “flattening” of the angular form of a skyscraper is more problematic. “If we peel such a form in a circular motion, as if we were peeling an orange, not only along the edges but also the flat surfaces, then we just might succeed,” says the artist.

* Komentarze Attili Csörgő pochodzą z materiałów prasowych do jego wystawy w Hamburger Kunsthalle (27.02.–15.05.2011).

* Attila Csörgő’s comments come from the press materials to his exhibition at the Hamburger Kunsthalle (27 February – 15 May, 2011).



The Peeled City (I), 2002
12 fotografii w trzech ramach,
23 × 90 cm każda

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Peeled City (II), 2002
12 photographs in three
frames, 23 × 90 cm each

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Hubert Czerepok

Pierwsze sekwencje wideo Huberta Czerepoka mogłyby sugerować, że artysta zarejestrował codzienność i banalną sytuację biurową. Wkraczamy bowiem w uporządkowaną przestrzeń, którą dzieli ze sobą kilka osób skupionych na pracy przy komputerze. Po chwili jednak atmosfera stopniowo ulega zmianie – ktoś się przeciąga, jeździ w fotelu na kółkach, wyrzuca zgnieciony papier do kosza. W pomieszczeniu zaczyna panować nuda i rozprężenie, a wykonywane czynności stwarzają jedynie pozory pracy. Dekoncentrację i bezsens poszczególnych gestów podkreśla zwolnione tempo wideo.

W *Computerstudio 001* Czerepok przygląda się kilku elementom codzienności: miejscu pracy, ludziom w nim przebywającym, i w końcu pracy jako takiej. Biuro, w którym umieścił akcję, może być postrzegane jako przestrzeń opresji; funkcja pomieszczenia jest z góry ustalona – człowiek ma wykonywać tu swoje obowiązki. Praca powinna być z kolei wykonywana sumiennie i przynosić wymierne rezultaty. Z założenia ma temu sprzyjać przeznaczone do pracy miejsce. W wideo Czerepoka zależności między tymi trzema elementami uległy odwróceniu. Biuro ani nie sprzyja pracy, ani nie wzmaga koncentracji – wykonywane czynności do niczego nie prowadzą, a pracownicy zachowują się tak, jakby chcieli uciec od swoich obowiązków.

Czerepok odbiera miejscu pracy jego założoną z góry funkcjonalność, pozornie tylko podważając sens oraz istotę jednego z codziennych obowiązków człowieka. Ironiczne spojrzenie skierowane jest przede wszystkim na instytucjonalizację pracy – narzucone przez nią ramy nie są efektywnym narzędziem kontroli, a w ciągu przepisowych ośmiu godzin można być niezwykle bezproduktywnym. Sytuacja zarejestrowana w *Computerstudio 001* to zapis pracy wykonywanej rutynowo, bez pasji i zainteresowania. Nierzadko postrzeganej jako zło konieczne, przymus, który nie przynosi satysfakcji, a jedynie finansową rekompensatę. Panujący w biurze bezwład nie tylko odzwierciedla absurdalność ścisłego normowania godzin i warunków pracy, ale obnaża też częste podejście do niej człowieka: postawę prowadzącą do rutyny, marazmu i zubożenia.

The first scenes in Hubert Czerepok's video could suggest that the artist has recorded a mundane and banal office situation. We are taken into an orderly space shared by a few people focusing on their computer work. After a while, however, the atmosphere begins to change – somebody's stretching, somebody else is riding his chair on wheels, somebody else still is throwing paper balls into a basket. Boredom and relaxation start invading the room, and the activities only appear to be real work. The gradual loss of concentration and the senselessness of the different gestures is underlined by the slowing pace of the video.

In his *Computerstudio 001*, Czerepok is taking a closer look at a few elements of the everyday: the work place, the people there, and work itself. The office, where the plot is set, can be seen as a space of oppression; its function has been predetermined – people are to work here. The work should be done in a solid manner and generate measurable results. The work place is to be conducive to this task. In Czerepok's video, however, the interdependencies between the three elements have been reversed. The office does not make work easy, nor does it help concentrate – the activities performed lead to nothing and the workers seem only to want to shirk their duties.

Czerepok takes the predetermined functionality away from the work place, only seemingly undermining the essence of one of the daily human duties. His ironic gaze is directed especially at the notion of institutionalized work – the imposed discipline is not an effective means of control as one can be extremely unproductive during the eight working hours. The situation shown in *Computerstudio 001* shows work performed routinely, with no passion or actual interest. Such work is often perceived as the necessary evil, a duty which generates no satisfaction but only financial compensation. The lethargy of the office not only reflects the absurdity of regular working hours and standard work conditions but also reveals the frequent attitude to work which inevitably leads to routine, apathy and indifference.



Computerstudio 001, 2002
video, 7 min 10 s, pętla

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Computerstudio 001, 2002
video, 7 min 10 sec, loop

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Hubert Czerepok

Punktem wyjścia pracy *Playoff* było amatorskie wideo – zapis bójk między pseudokibicami piłki nożnej. Hubert Czerepok posłużył się nagraniem znalezionym w internecie, zarejestrowanym w słabej rozdzielczości, z nieostrymi, nakładającymi się na siebie obrazami. Pod względem formy artysta całkowicie „przepracował” pozyskany materiał, aczkolwiek jego twórcza interwencja nie spowodowała istotnych zmian jakościowych. Postaci uczestników bójk zostały sprowadzone do białego konturu, a cała sytuacja tzw. „ustawki” nosi jedynie ogólne, choć bez problemu rozpoznawalne cechy starcia chuliganów.

Artysta sięgnął po jedną z częściej stosowanych przez siebie strategii artystycznych, tzw. *found footage*. Praktyka ta polega na wykorzystaniu gotowego materiału filmowego lub wideo, jego twórczym przetworzeniu bądź też dosłownym cytowaniu, często w oderwaniu od kontekstu, w jakim powstał. Pozyskany przez Czerepoka zapis bójk jest więc filmowym ready made, obiektem gotowym, poddanym transformacji.

Problematyka *Playoff* mieści się w jednym z głównych nurtów zainteresowań Czerepoka, który od dawna, obok zagadnienia katastrofy i końca świata, zgłębia zjawisko przemocy. Jest ona tematem licznych rysunków artysty należących do powstającego od kilku lat cyklu *Seanse*. Animacja jest im zresztą bliska pod względem formy: łączy je oszczędny, nerwowy rysunek, skrótowy zapis, doskonale charakteryzujący wydarzenie. Interpretacja, jakiej artysta poddał nagranie pozyskane z sieci, powoduje jego uniwersalizację. „Ustawka” przestaje być konkretnym zdarzeniem, a staje się uogólnionym obrazem bójk. Mimo iż brakuje tu szczegółów, praca Czerepoka sugestywnie przywołuje znane z mediów relacje: odludne miejsca, narastanie agresji, stereotypowy wizerunek kibica w dresach i bluzie z kapturem.

Playoff skłania do wielu pytań, ujawniając tym samym krytyczny wymiar pracy. Jedno z nich dotyczy przemocy jako takiej, jej źródeł, form i obecności w życiu społecznym. Drugie to kwestia jej wszechobecności w mediach, a zwłaszcza w zapewniającym anonimowość internecie. Umieszczone w sieci wideo, będące w istocie zapisem przestępstwa, funkcjonuje bowiem jak każdy inny materiał.

The point of departure for *Playoff* was a poor quality home video – a recording of a scuffle of football hooligans – which Hubert Czerepok had found on the Internet. In terms of the form, the artist completely “reprocessed” the material though his creative invention had caused no major changes to the quality of the original. The characters of the fight are now shown only by means of white contours, and the whole situation is presented very generally, though it is still easily recognizable as an arranged fight of hooligans.

The artist has resorted here to one of his more frequently applied artistic strategies of the so-called found footage. The practice entails the use of a ready made film or video footage, which is then creatively processed or quoted literally, often in detachment from the actual context in which it had been recorded. The recording of the scuffle was just such a film *ready-made*, a finished object subject to transformation.

The subject matter of *Playoff* belongs to the catalogue of Czerepok’s main interests. The artist has for a long time been interested in the issue of violence, next to the question of disasters and the end of the world. Violence is a frequent subject of drawings from the series of *Seances* that Czerepok has been working on for a number of years now. The animated film is close in form to the series: the common denominator is the modest though nervous line, a simplified picture which perfectly describes the entire event. The artist’s interpretation of the recording from the Internet makes the whole piece a universal one. It is no longer a specific event but instead it becomes a general image of hooligan fights. The lack of details does not matter – Czerepok’s work suggestively evokes images known from media reports: a deserted place, a growing aggression, the stereotypical image of hooligans in tracksuits and hoods.

Playoff provokes many questions, thus revealing the critical aspect of the work. One of the questions is about violence as such, about its origins, forms and presence in social life. The other is about its ubiquitousness in the media, and in particular in the anonymous world of the Internet. The uploaded recording, which is actually a proof of violence, is treated in the Internet as any other video.



Playoff, 2006
film animowany (ołówek),
1 min 34 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Playoff, 2006
animated film (pencil),
1 min 34 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Aleksandra Czerniawska

Wesele Aleksandry Czerniawskiej jest bliskie strukturze obrazu symultanicznego. Płótno podzielone zostało na dwa plany: pierwszy zajmuje portret nowożeńców w otoczeniu najbliższych osób; na drugim rozgrywają się poszczególne epizody wesela, od ceremonii zaślubin w cerkwi, poprzez powitanie młodej pary chlebem, po tańczących gości, orkiestrę i weselny stół. Artystka tworzy autonomiczną czasoprzestrzeń obrazu, którego realia – osadzone w zamierzchniej przeszłości – docierają do nas nie jako konsekwentna narracja, a jako pojedyncze sceny wydobyte z pamięci. Całość spowita jest stłumionym różem, odpowiadającym pożółkłej barwie fotografii bądź werniksu, która odsuwa oglądany obiekt w jeszcze głębszą przeszłość.

Czerniawska sięga do różnych tradycji obrazowania. W jej pracach pobrzmiewa estetyka sztuki naiwnej, a pierwszoplanowe postaci ukazane zostały w konwencji znanej z produkcji przedwojennych *ateliers* fotograficznych. Krytycy wskazują na bliskość właściwego artystce sposobu obrazowania do języka Andrzeja Wróblewskiego i Marca Chagalla, a w linearnym potraktowaniu domów dopatrzeć można się także elementów malarstwa Edwarda Dwurnika. Eklektyzm, składający się na autonomiczną manierę budowania świata przedstawionego, mówi o czymś więcej. Mariaż różnorodnych środków wyrazu pokazuje niemożność uporania się z podjętymi wątkami, nieprzedstawialność problemów, z którymi zmagają się artyści.

Wiele z prac Czerniawskiej to obrazowa wersja historii „mówionej”, malarstwo, w którym materializują się zasłyszane opowieści i wydarte pamięci szczegóły. Materiał do swych prac artystka czerpie z retrospektywnych rozmów z bliskimi. W jej obrazach plan doświadczeń prywatnych przeplata się z dramatem historii. Epizody *Wesela* to reminiscencje tradycji zaburzonej wydarzeniami kolejnych wojen, po których nic nie było już takie same. Artystka zbiera ślady tego, co pozostało, i nadaje im magiczny wymiar. Stąd też *Wesele* Czerniawska usytuowała na scenie, którą podpatrujemy nieco z góry, a uchwytone na jej płótnie postaci trwają w zmitologizowanej przeszłości, zawieszane między namacalnym życiem w pamięci a dojmującą nieobecnością na co dzień.

Aleksandra Czerniawska's *The Wedding* has a structure which is close to that of a simultaneous painting. The canvas is split into two planes: the first is occupied by a portrait of newlyweds in the company of the closest family and friends. The second displays various scenes from the wedding: the ceremony in the Orthodox church, the traditional greeting of the pair with bread, the dancing wedding quests, the orchestra, the wedding table. The artist creates an autonomous temporal space of the image, whose reality is embedded in a distant past, and which comes to us now not as a coherent narrative but as individual scenes dug out from the memory. The entire image is wrapped in a muffled pink as if an equivalent of the sepia of photographs, or varnish, which pushes the observed object even further into the past.

Czerniawska resorts to different traditions of representation. Her works reveal the esthetics of naive art, while the main characters are shown in a convention known from the production of pre-war photo *ateliers*. Critics point to the similarity of the artist's imaging to the vocabulary of Andrzej Wróblewski and Marc Chagall, while the linear presentation bears references to the art of Edward Dwurnik. The eclectic style, which constructs the autonomous manner in which the presented world is built, hides more meanings. The combination of the various means of expression reveals the impossibility of coping with the subjects undertaken or presenting the problems with which the artist is trying to grapple.

Many of Czerniawska's works constitute an "oral" history presented graphically, a painting in which the stories heard and memories reconstructed become materialized. The material used by the artist comes from her retrospective conversations with family and friends. Her paintings contain an entanglement of private experiences with the drama of history. The episodes of *The Wedding* are reminiscences of the tradition destroyed by the events of subsequent wars, after which nothing was the same again. The artist collects the traces which they have left, giving them a magical dimension. *The Wedding* has thus been situated on a stage at which we look from above. The figures captured on canvas remain frozen in the mythologized past, suspended between the tangible life in the memory and the painful quotidian absence.



Wesele, 2008
olej na płótnie, 187 × 308 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

The Wedding, 2008
oil on canvas, 187 × 308 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Seria obiektów Jiříego Černického *Pincushions* (*daily voodoo*) to niewielkich rozmiarów apliki przy-
pominające poduszki do igieł, mocowane do ściany,
kafelków bądź sprzętów domowych. Inspiracją dla
tych obiektów, sytuujących się na granicy rękodzieła
i sztuki wysokiej, były codzienne sytuacje obserwo-
wane przez artystę, często dokumentowane w posta-
ci fotografii, stanowiących później wzór dla kompo-
zycji szytych ze skrawków materiału.

Scenki rodzajowe Černického są równie proza-
iczne jak same obiekty: ich bohaterowie robią pranie,
załatwiają potrzeby fizjologiczne, palą papierosy
na balkonie. Za wieloma z nich kryje się jednak ko-
mentarz na temat zachowań ludzkich i określonych
zjawisk społecznych, by przywołać przedstawienie
bezdolnego śpiącego na ławce, jednocześnie „nie-
widzialnego” i nachalnie obecnego. Nie żebząc i nie
robiąc w istocie nic – poza okupowaniem ławki – nie
łamie prawa, ale jednocześnie w przykry sposób
wkracza w przestrzeń innych.

Antropomorficzne *Pincushions* (*daily voodoo*)
Černického budzą niepokój, a ich sugestywny tytuł
przywołuje wyobrażenie lalek będących figurami
rzeczywistych osób, rytuały voodoo i rozpowszech-
niane przez horrory obrazy czarnej magii. Zresztą
igły wbite w apliki tylko tę sugestię wzmacniają.
Pierwsza praca z tego cyklu – „poduszka” przedsta-
wiająca ojca artysty – ma źródło w kryzysie, którego
doświadczyła jego rodzina: w codziennych, dłu-
gotrwałych walkach ojca z matką. Aplikę przedsta-
wiającą ojca Černický podarował matce, by mogła
używać jej niejako zgodnie z przeznaczeniem. Symp-
tomatyczne, że sugestywność przedmiotu i siła jego
oddziaływania była na tyle duża, że obdarowana
odrzucała prezent, mimo iż codzienne kłótnie szyb-
ciej doprowadziłyby do katastrofy niż nieszkodliwe
wbijanie igieł w lalkę. Praca ta, wyrosła z osobistych
problemów, była nie tylko ich materializacją, ale też
wprowadzała dystans, jakiego brakowało w codzien-
nych sytuacjach. *Pincushions* (*daily voodoo*) dzięki
niepozornej formie pozwalają spojrzeć z boku na
relacje międzyludzkie, zarówno w skali rodziny, jak
też w szerszej perspektywie społecznej.

The series of objects by Jiří Černický titled
Pincushions (*daily voodoo*) are small appliqué
resembling pincushions, attached to walls, tiles, or
home utensils. In making these objects, which are
situated somewhere in between handicraft and high
art, the author was inspired by quotidian situations,
often photographed and then serving as models for
the patchwork compositions.

The scenes presented by Černický are just as
prosaic as the objects: their characters are seen
doing their washing, taking care of their physiologi-
cal needs or smoking cigarettes out on the balcony.
Many of them carry a hidden message about human
behaviour or specific social phenomena, if only to
mention the homeless man sleeping on a bench,
who is at the same time “invisible” and notoriously
present. He is not begging, actually he is not doing
anything – just sleeping on the bench – he is not
breaking the law but, at the same time, he is un-
pleasantly invading the space of others.

Černický's anthropomorphic *Pincushions*
(*daily voodoo*) are disturbing, their suggestive
title evokes concepts of dolls representing actual
people, voodoo rituals and images of black magic
made popular by horror films. The needles stuck in
the objects only reinforce the suggestion. The first
work from the series – the “cushion” presenting
the father of the artist – originates from the crisis
his family had experienced: the everyday and nev-
er-ending fights between his mother and father.
Černický gave the appliqué presenting his father to
his mother so that she could use it according to its
purpose. What is symptomatic, is that the suggestive
power of the object was so strong that the mother
refused to accept the present, despite the fact that
the continuous quarrels created a risk of much
more serious consequences than the harmless use
of needles. The work, which was created out of the
artist's personal problems, became not only their
materialization. It also introduced a distance which
the actual life lacked. Owing to their inconspicu-
ous form, *Pincushions* (*daily voodoo*) offer a side
perspective of human relations, both in the scale of
the family, as well as in a broader social perspective.



Pincushions (daily voodoo),
2004
instalacja wieloelementowa
(8 obiektów: tkanina, igły,
ok. 20 × 20 cm każdy)
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Pincushions (daily voodoo),
2004
multi-element installation
(8 objects: fabric, needles,
ca 20 × 20 cm each)
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Oskar Dawicki

Miejsce w sercu to miejsce szczególnie drogie, do którego wraca się tak często, jak to możliwe, bądź w którym trwa się wbrew wszelkim przeciwnościom i zdrowemu rozsądkowi. Pozornie nie ma znaczenia, czy znajduje się ono w centrum, czy na peryferiach; czy jest obszarem otwartych możliwości, czy takim, w którym wszystko przychodzi o wiele trudniej. Często w tymże miejscu w sercu, zwłaszcza jeśli rozpa- trujemy je nie tyle w sensie fizycznym i geograficz- nym, co emocjonalnym, ścierają się przeciwstawne siły. Z jednej strony daje ono energię do działania, z drugiej zaś w różny sposób ogranicza. Jest jedno- cześnie terytorium wolności i zniewolenia.

Istotę takiego właśnie miejsca w sercu oddaje praca Oskara Dawickiego. Z dziesiątek klatek dla ptaków artysta zbudował ogromną klatkę szczelnie wypełniającą przestrzeń jednego z pomieszczeń galerii. Odczucie klaustrofobii narzuca się nie tylko ze względu na charakter zamkniętego kubusa, ale też z powodu ograniczonej przestrzeni dostępnej dla oglądających. W praktyce zmuszeni są oni do przeciskania się między ścianami galerii a druciany- mi ścianami zamykającymi tytułowe miejsce w sercu. Praca Dawickiego wykonana została z identycznych, białych, nieskazitelnie czystych klatek sprowadzo- nych z Chin. Ich sterylna nowość sprawia, że martwy ptak leżący na podłodze jednej z nich jest paradok- salnie najbardziej żywym elementem instalacji, mają- cym swój jednostkowy charakter i swoiste wewnętrz- ne ciepło. Z drugiej strony jest on tu jedyną, a przy tym najbardziej bolesną ofiarą zniewolenia.

Miejsce w sercu Oskara Dawickiego jest pracą o wewnętrznej wolności. Jej brak został tutaj jed- noznacznie utożsamiony z brakiem życia. Nawet największych rozmiarów klatka, czysta i luksusowa, w której pozornie można rozwinąć skrzydła, nie za- pewnia swobody i możliwości działania. Tytułowe miejsce w sercu staje się w tym kontekście miejscem opresji, warunkującym bardzo różne ograniczenia. Praca Oskara Dawickiego ma wydźwięk skrajnie pe- symistyczny. O ile miejsce w sercu kojarzy się z miej- scem dającym energię do walki z przeciwnościami, o tyle w jego *Miejscu w sercu* ograniczenia i trudno- ści wzięły górę.

A place in the heart is a place which is very dear, a place to which one returns on every occasion, or a place where one remains against all odds and against good reason. It seems that it does not matter whether such a place is in the centre or in the peripheries; whether it is an area of open pos- sibilities or perhaps of great difficulties. It often happens that in such a place in the heart, especially if we mean a place in the emotional sense and not a physical or geographical location, there are opposite forces clashing. On the one hand, it gives us power to act, on the other though – it constrains us. The place is thus a territory of freedom and a territory of enslavement at the same time.

The essence of such a place in the heart is well presented by the work by Oskar Dawicki. The artist used dozens of bird cages to build one huge cage, snugly filling a gallery space. The feeling of claustro- phobia is inevitable, not only because of the looming structure but also because of the limited space available to the viewers. They are practically forced to push their way through the narrow passage between the walls of the gallery and the sides of the cage which encloses the place in the heart from the title. Dawicki's work has been constructed from identical, immaculately white cages imported from China. Their sterile character makes the dead bird lying on the floor paradoxically the most alive element of the whole installation. It is the only piece that has an individual character and a specific inner warmth. On the other hand, it is the only victim of enslavement – a most painful one, at that.

Oskar Dawicki's work is about inner freedom. The lack of freedom is identified here by the absence of life. No matter how big the cage, how clean or luxurious, how spacious so as to spread one's wings – it still allows no freedom or opportunities. In this context, the place in the heart becomes a place of oppression which severely conditions different limitations. The work is extremely pessimistic. Whilst a place in the heart evokes associations with something that gives one the energy to fight the odds, this *Place in the Heart* is wrought with limitations and difficulties.



Miejsce w sercu, 2008

instalacja

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

A Place in the Heart, 2008

installation

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Kuba Dąbrowski

Pozornie błahe pytanie „Co cię denerwuje?” Kuba Dąbrowski zadał przypadkowo spotkanym na ulicy osobom. Projekt zaowocował serią fotograficznych portretów opatrzonych krótkimi komentarzami – odpowiedziami udzielonymi przez zagadniętych ludzi, w których pobrzmiewa tyleż szczerości, co zakłopotania. W badaniach socjologicznych właściwe sformułowanie pytań jest warunkiem *sine qua non* otrzymania miarodajnych wyników. Dąbrowski – fotograf i socjolog – umiejętnie korzystając z warsztatu socjologii, stawia jednak pytanie znacznie odbiegające od takich, jakie zadaje się w standardowych sondażach przeprowadzanych przez ośrodki badawcze. Nie sprowadza się ono do konkretnego problemu czy zjawiska, wobec którego należy zająć jakieś stanowisko, lecz ogniskuje wokół sposobu, w jaki zagadnięte osoby percypują rzeczywistość.

Projekt Dąbrowskiego przynosi też całkiem inne rezultaty. Jego efektem nie jest uogólniony portret czy też stanowisko odzwierciedlające poglądy i oczekiwania badanej grupy zawodowej bądź społecznej. Wprost przeciwnie, w niby-socjologicznej ankiecie fotografa nie ginie indywidualizm – każdy z przechodniów pozostaje sobą, zachowane zostają jego przekonania, emocje i sposób przeżywania świata. Komentarz pod zdjęciem z kolei skłania oglądających do zadania nowych pytań i poszukiwania kolejnych odpowiedzi, które złożą się na wyimaginowany wizerunek każdej ze sfotografowanych osób.

Projekt Dąbrowskiego, mimo że nastawiony na budowanie jednostkowych portretów, prowokuje jednak do zadania pytania o społeczeństwo, które tworzymy. Czy jesteśmy frustratami, jak podchodzimy do irytujących sytuacji, jakie doświadczenia, stereotypy, ideologie i informacje wpływają na nasze postrzeganie świata? Socjologia w mikroskali, wpleciona w fotograficzny projekt Dąbrowskiego, unika typologii i prostych klasyfikacji, a jednocześnie odsłania towarzyszącą nam w codziennych sytuacjach ciekawość, skłonność do uważnego przyglądania się tym, którzy są obok, i dużo większe zainteresowanie ich prywatną historią niż syntetycznym obrazem zbiorowości, wyabstrahowanym z kształtujących ją realiów.

“What gets on your nerves?” – this is the question Kuba Bąkowski posed to randomly met passers-by on the street. The project bore fruit in the form of a series of photographs with a short commentary to each – responses to the question, which were given with just as much sincerity, as embarrassment. To obtain credible data in sociological surveys, it is absolutely necessary to formulate the questions properly. Dąbrowski, a sociologist and photographer, has very skillfully used his sociological background to pose questions which are far from the standard public opinion poll queries. What he asks about is not actually a specific problem or phenomenon which would require one to present his/her position, but the way which people perceive reality.

There are also other results of Dąbrowski's project – it is not just a generalized portrait or an attitude reflecting opinions and expectations of a given professional or social group. On the contrary, in the pseudo-sociological survey conducted by the photographer, the respondent's individualism does not disappear – each passer-by remains him/herself, and preserves his/her convictions, emotions, way of experiencing the world. The comments under photographs serve as a pretext to pose new questions and seek new answers which could constitute our imagined picture of each of the persons photographed.

Though intended to build individual portraits, Bąkowski's project provokes questions about the society which we are co-creating. Are we frustrated? How do we encounter irritating situations? What experiences, stereotypes, ideologies, and information shape our image of the world? The micro-scale sociology entwined in Kuba Dąbrowski's photographic project avoids typologies and simple classifications, and, at the same time, unveils the curiosity we have in everyday situations, the inclination to look at those who are next to us, focusing on their private lives rather than on some false picture of togetherness, shaped by everyday realities.



Co cię denerwuje?, 2004

5 fotografii na piance,
40 × 40 cm

—
Praca zakupiona Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

What Gets on Your Nerves?, 2004

5 photographs on foam,
40 × 40 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Marta Deskur

Prace *Potępienie* i *Wniebowzięcie* pokazane zostały na wystawie Marty Deskur *Opowieści zwięzłe* w białostockiej Galerii Arsenał (2007). Koncepcja prezentacji oparta była na słowach Michela Houellebecqa, które nadawały jej wymiar eschatologiczny: „Opowieść o ludzkim życiu może być tak długa lub tak krótka, jak kto sobie życzy. Opcja metafizyczna albo tragiczna, ograniczająca się koniec końców do dat urodzenia i śmierci, tradycyjnie wpisywanych na płycie nagrobnej, ma naturalnie tę zaletę, że jest wyjątkowo zwięzła”^{*}.

Jednym z zagadnień obecnych w twórczości Deskur jest problem wartości. Artystka nieraz przyglądała się określanym w ten sposób elementom życia społecznego. W *Opowieściach zwięzłych* kwestia ta spłótła się z uniwersalnym pytaniem o życie i kondycję duchową człowieka. Wspomniane przez pisarza ramy wyznaczane przez daty narodzin i śmierci artystka traktuje umownie, a bieg życia jednostki wplata w życie wszechświata. *Potępienie* i *Wniebowzięcie* odnoszą się do tego, co w perspektywie chrześcijańskiej dzieje się po śmierci. Wizja ta wiąże się z przeczuciem nagrody lub kary. *Potępienie* ma swą konsekwencję w piekle, *Wniebowzięcie* zaś odnosi do życia wiecznego w niebie. Deskur pojęciom tym przypisuje realistyczne ekwiwalenty wizualne. Pogodna dziewczynka z lizakiem w ręku dryfuje między chmurami we *Wniebowzięciu*, w *Potępieniu* zaś wrzeszczy w płomieniach ognia.

Prace te odczytać można jako komentarz na temat trywializacji religii i życia duchowego. W biblijnych i wizyjnych narracjach zaświaty to obszar opisywany w sposób metaforyczny, Deskur zaś, przedstawiając piekło i niebo, posłużyła się ich potocznym obrazem, przywołując płomienie i skupisko łagodnych chmur. Niebo i piekło są w tradycji chrześcijańskiej czymś niezgłębionym, podczas gdy wizje nieba-*Wniebowzięcia* i piekła-*Potępienia* są bliskie nowoczesnym obrazom dewocyjnym, tandecie współczesnej sztuki oraz kultury religijnej, która oddala się od *sacrum*. Artystka zwraca uwagę na rozdzźwięk między tajemnicą a jej dosłowną interpretacją, pytając przy tym o religię, jej status jako wartości i sposób jej rozumienia we współczesnym społeczeństwie.

The two works, *Condemnation* and *Assumption*, have been presented at an exhibition of the artist *Opowieści zwięzłe* [Concise Stories] at Galeria Arsenał in Białystok (2007). The idea of the presentation originated from the words of Michel Houellebecq, assigning an eschatological dimension to the exhibition, who claimed that the story of a human life can be as long or as short as one wishes it to be. The metaphysical or the tragic option, which is limited, after all, to the dates of birth and death traditionally inscribed on tombstones, has the obvious asset of being extraordinarily concise.*

One of the issues present in Deskur's art is the issue of values. The artist has often analysed the elements of social life from that perspective. In *Concise Stories*, the issue has been related to the universal question about life and the spiritual condition of a human being. The temporal scope determined by the dates of birth and death mentioned by Houellebecq, is treated here conventionally, since the course of a human life is intertwined with the life of the universe. The two works refer to all that takes place after death seen from the Christian perspective. The vision evokes the anticipation of a reward or of punishment. *Condemnation* has its consequences in hell, while *Assumption* refers to eternal life in heaven. Deskur assigns realistic visual equivalents to these notions. A merry girl with a lollipop in her hand is drifting among the clouds in *Assumption*, while in *Condemnation* we see her screaming, burning in flames.

The works can be seen as a commentary on the trivialization of religion and spiritual life. Biblical and visionary narratives describe the underworld mainly in a metaphysical way, while Deskur shows heaven and hell but applying their colloquial images: flames and fluffy clouds. In the Christian tradition, heaven and hell are unfathomable, while the visions of heaven in *Assumption* and of hell in *Condemnation* recall modern devotional images, kitsch contemporary art and religious culture which is ever more distant from the *sacrum*. The artist points to the dissonance between the mystery and its literal interpretation, and asks about religion, its status as a value and its understanding by the contemporary society.



Wniebowzięcie, 2007
lightbox, 70 × 127 cm

Potępienie, 2007
lightbox, 70 × 127 cm

—
Prace подарowane Galerii
Arsenał przez artystkę

Assumption, 2007
lightbox, 70 × 127 cm

Condemnation, 2007
lightbox, 70 × 127 cm

—
Works donated to Galeria
Arsenał by the artist

* Michel Houellebecq, *Częstki elementarne*, tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska, Warszawa 2004.

* Michel Houellebecq, *Atomised*, translated by Frank Wynne, London 2000.

David Diao

W obrazie *0.10 in 2010* David Diao nawiązuje do swoich poszukiwań z 2. połowy lat 80. XX w., które umożliwiły mu zdefiniowanie własnej postawy artystycznej. Po kilkuletniej przerwie – wynikającej z rozczarowania formalizmem i zasadą autonomii dzieła sztuki postulowaną przez krytyka Clementa Greenberga – artysta powrócił do malarstwa, a także rozważań na temat podstawowych kategorii modernizmu. Zaczął wtedy malować obrazy, do których włączał znaki i motywy wykorzystywane przez awangardę lat 20. i 30. ubiegłego stulecia. Uprawiając archeologię modernizmu i poddając krytycznej refleksji różnorodne języki abstrakcji, Diao analizował dorobek awangardy rosyjskiej, grupy De Stijl i Bauhausu.

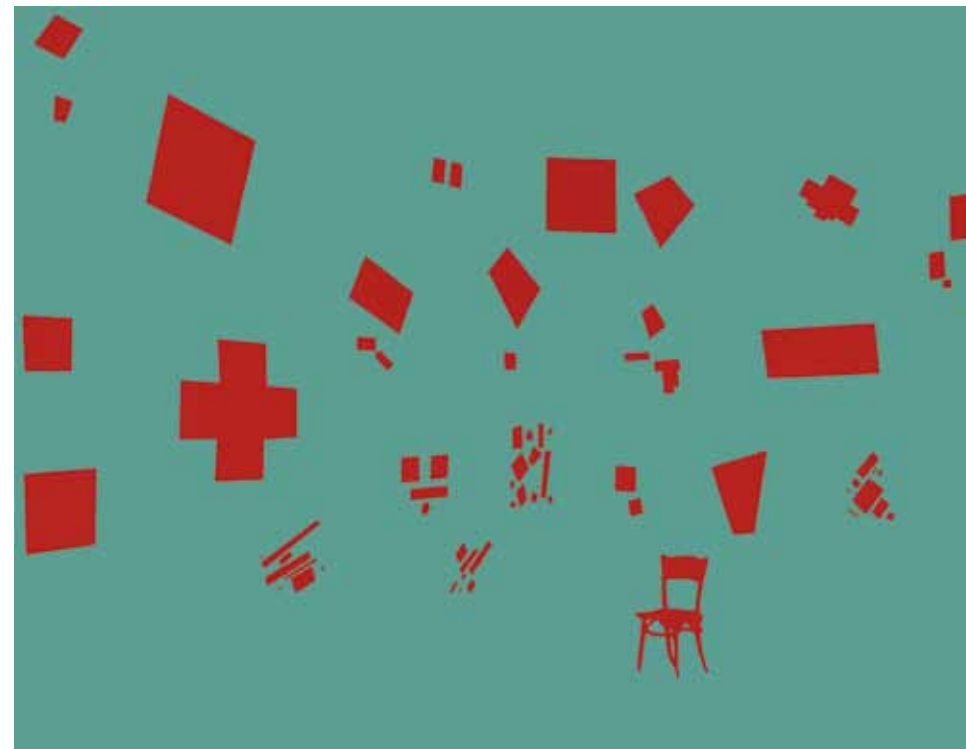
Do przełomowych prac artysty należą obrazy powstałe w 1984 r., będące transformacją zdjęcia przedstawiającego ekspozycję suprematystycznych dzieł Kazimierza Malewicz na ostatniej wystawie futurystów „0,10” w Petersburgu w 1915 r. Diao nie sięgnął w nich wprost do prac Malewicz, ale do ich już zapośredniczonego obrazu, stawiając tym samym w centrum swoich zainteresowań kwestię zależności między dziełem a jego reprodukcją. Obraz z *Kolekcji II* stanowi kolejne, podjęte po latach przepracowanie ikonичnego dokumentu z archiwum historii sztuki, bliskie jednemu z wcześniejszych dzieł Diao: *Black and White with Chair* (1984–1988, kolekcja FRAC w Bretanii).

W *0.10 in 2010* obrazy Malewicz sprowadzone zostały do płaskich znaków, a ich układ ma niewiele wspólnego z oryginalną aranżacją wystawy. Porządek petersburskiej ekspozycji zastąpiły rozsypane motywy: uchwycone na fotografii krzesło, suprematystyczne czworokąty i krzyże oraz ich przetworzone wersje, zredukowane do wrażeniowych, czerwonych plam na zielonym tle. W obrazie Diao tradycja awangardy traci swój ciężar, zaskakuje powidokowym kontrastem barw. Mierząc się z ikoną modernizmu, artysta przygląda się przede wszystkim swojemu miejscu w sztuce: gładkie, monochromatyczne tło to efekt odejścia od fakturalnych prac, jakie tworzył w latach 60. i 70., a geometryczna abstrakcja jest odniesieniem do dzieł awangardy rosyjskiej, które posłużyły mu do przemyślenia własnego malarstwa.

In his painting *0.10 in 2010*, David Diao refers to his explorations from the late 1980's which made it possible for him to define his own artistic position. After a break of a few years caused by his disenchantment with formalism and the principle of the autonomy of the artwork postulated by the critic Clement Greenberg, the artist has returned to painting and to deliberations on the principal categories of Modernism. His painting began to include signs and motifs used by the avant garde of the 1920's and the 1930's. By applying an archaeology of Modernism and critically reflecting on the diverse languages of abstraction, Diao has analysed the achievements of the Russian avant garde, the De Stijl collective, and Bauhaus.

The paintings which are a breakthrough in the artist's career come from 1984, and are a transformation of a photograph presenting the exposition of the Suprematist works by Kazimir Malevich at "0.10", the last exhibition of the Futurists in St Petersburg in 1915. Diao did not relate to the works of Malevich directly but by means of a mediated image, thus focusing on the issue of the interdependence between the work and its reproduction. The painting from *Kolekcja II* is yet another attempt, made years later, at reprocessing an iconic document from the archive of art history, and is close to one of the earlier works by Diao: *Black and White with Chair* (1984–1988, FRAC collection in Brittany).

In *0.10 in 2010*, the paintings by Malevich have been reduced to flat signs. Their arrangement has little to do with the original set up of the exhibition. The order of the expositions in St Petersburg was replaced by dispersed motifs: a chair captured in a photo, Suprematist rectangles and crosses with their transformed versions, reduced to red blots on green, stimulating the senses. In Diao's painting, the tradition of the avant garde loses its significance, surprises with a contrast of colours typical of afterimages. Tackling the Modernist icon, the artist is above all analyzing his place in art: the smooth monochromatic background is the effect of the artist's abandonment of the textural works he created in the 1960's and 1970's. The geometrical abstraction, on the other hand, is a reference to the works of Russian avant garde which served for the artist as an impulse to rethink his own painting.



0.10 in 2010, 2010
akryl na płótnie, 213 × 274 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

0.10 in 2010, 2010
akryl na płótnie, 213 × 274 cm
—
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 rolę performerem – 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 przemyslenia 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

Sibylle Ettengruber

Wideo jest zapisem performance'u, który Sibylle Ettengruber wykonała podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance „PERFORMANCE ARSenał Białystok” (2009). Jest to dokumentacja spaceru przez Białystok wedle trasy, którą artystka wytyczyła na mapie miasta. Droga zamykała się w trójkącie obejmującym Planty i międzywojenną dzielnicę urzędniczą, nawiązującym do trójkątnego rynku powstałego w XVIII wieku, gdy Białystok należał do Jana Klemensa Branickiego.

Spacer był konfrontacją z rzeczywistością miasta, jego kształtowaniem i infrastrukturą, której elementy nie do końca znajdowały odzwierciedlenie w schemacie mapy. Co prawda ulice, zabudowania i tereny zielone miały swój odpowiednik w rzucie graficznym, ale właściwa tkanka miejska ujawniała się dopiero w trakcie wędrówki. Ettengruber napotykała bariery oddzielające pasy jezdni, sznur jadących samochodów, rzekę, a także prywatne mieszkania, do których wchodziła przez okna, by wyjść po drugiej stronie kamienicy. Spacerując, ujawniała zależności między żywym organizmem miasta a sposobem funkcjonowania w nim człowieka. Projekt zrealizowany w Białymstoku, tak jak i podobne akcje w Linzu, Brunshwiku i Berlinie, prowokował wiele pytań z zakresu antropologii miasta. Niepozorne przejście przez Białystok zmuszało do refleksji na temat problematycznej natury infrastruktury miejskiej, naszej świadomości miasta, a w końcu przyjmowania się schematów wypracowanych przez urbanistów.

Projekt Ettengruber miał jeszcze jeden wymiar, ważny w kontekście funkcjonowania w Białymstoku Galerii Arsenał. Na trasie spaceru znalazła się stara elektrownia, należąca dzisiaj do galerii i będąca kolejnym miejscem służącym do prezentacji sztuki najnowszej. W 2009 roku, gdy artystka wytyczała drogę przemarszu, na temat losów i przyszłego przeznaczenia tego budynku toczyły się dyskusje. Przejście przez plac przed starą elektrownią, tuż obok drzwi prowadzących dzisiaj do przestrzeni ekspozycyjnej, miało niezamierzony przez artystkę wymiar symboliczny. Wkraczając na teren zakładu, Ettengruber niejako metaforycznie zajęła elektrownię i oddała ją sztuce.

The video is a recording of a performance Sibylle Ettengruber gave at the International Performance Art Festival “PERFORMANCE ARSenał Białystok” (2009). The footage shows a walk around Białystok, following a route the artist delineated on the city's map. It ran in a triangle which contained the Planty park and the pre-war housing district for civil servants, and was a reference to the triangular market created in the 18th c. when Białystok was the property of Jan Klemens Branicki.

The walk was a confrontation with the reality of the city, its shape and infrastructure, the elements of which were not fully reflected on the map. Though the streets, buildings, and green areas were illustrated on the layout, the actual urban fibre was only revealed during the walk. Ettengruber encountered barriers dividing street lanes, long lines of cars in traffic, a river, or private flats which she sometimes had to enter through one window and exit through another. On her way, the artist revealed the interdependencies between the living organism of the city and the functioning of the people in it. This particular project was carried out in Białystok but similar actions had been conducted in Linz, Braunschweig and Berlin. There too, they provoked similar questions related to the anthropology of the city. The inconspicuous walk around the town forced a reflection on the problematic nature of urban infrastructure, our awareness of the city and, finally, on the acceptance of plans developed by urban planners.

Ettengruber's project had yet another dimension, which is important in the context of Galeria Arsenał's presence in Białystok. An old electrical power plant was one of the milestones on the route of the project. It now belongs to the gallery and is used to present the newest art. In 2009, when the artist was delineating her route, the fate of the building was still being hotly discussed. In hindsight, the moment of the artist passing the door to what is now an exhibition space, carries a symbolic meaning, unintended by the artist. By entering the premises of the power plant, Ettengruber metaphorically appropriated the place and handed it over to art.



Walk on by – unfolding map,
2 Białystok, 2009
video, 23 min 11 s

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Walk on by – unfolding map,
2 Białystok, 2009
video, 23 min 11 sec

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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.

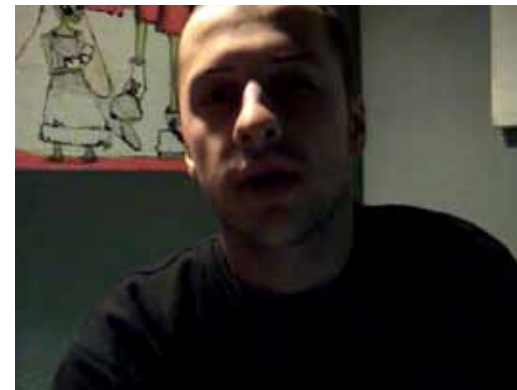
Ferri podejmuje rozważania Stilinovicia ponad dekadę później. W nakręconym w domu wideo wygłasza monolog na temat swojej twórczości. Stara się mówić po angielsku, ale jego wywód nie stanowi logicznej całości, a poprawność językowa pozostawia wiele do życzenia. Artysta usiłuje sprostować jednej z zasad 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
video, 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

Maurycy Gomulicki

Perła została zrealizowana w Domu Pracy Twórczej w Wigrach na zaproszenie Agnieszki Tarasiuk, jego ówczesnej dyrektorki. W powstanie obiektu zaangażowani byli okoliczni mieszkańcy i dzieci z pobliskiego domu dziecka, co wpisuje *Perłę* w ramy społeczno-edukacyjnych działań prowadzonych wówczas przez ten ośrodek.

Odrealnioną kulę należy widzieć w kontekście tego, co Maurycy Gomulicki określa mianem kultury rozkoszy. W jego ujęciu jest to idea wielowymiarowa, ocierająca się o seksualność i sensualność materii, jak też o kwestie społeczne i polityczne. Zmysłowość *perły* nawiązuje też do hasła „pink not dead”, towarzyszącego projektom artysty i odnoszącego się do powszechnego w kulturze europejskiej rozumienia różu jako koloru słodczy, kiczu i rozkoszy. W podobnych kategoriach postrzegane są także *perły*.

Praca Gomulickiego, nasycona symboliką, jest wysublimowaną grą z historią sztuki i przeciwstawnymi znaczeniami *perły*. Artysta umiejętnie wykorzystuje ich ambiwalencję. Niewielka kulka, wydobywana z muszli perłopławów, miała posmak egzotyki, a jej urok wyzwał kolonialne i handlowe ambicje nowożytnych imperiów. *Perła* o nieregularnym kształcie (*barocco*) nie tylko patronuje jednej z epok kultury europejskiej, ale też materializuje kojarzone z nią rozbuchanie fantazji i umiłowanie przepychu. *Perły* są obiektem pożądania i wyrazem bogactwa, symbolem czystości i atrybutem Chrystusa i Dziewicy. Blask i kulisty kształt pozwoliły postrzegać je jako symbol doskonałości, mistycy widzieli w nich uszlachetnienie instynktów i uduchowienie materii. Były afrodyzjakiem i lekiem, a jednocześnie wierzone, że przynoszą łązy i nieszczęście.

Perła zyskuje nowe znaczenia w kontekście barokowego zespołu klasztorowego, w którym powstała. Kula ze sztucznej masy oddaje w pewien sposób kondycję tego założenia, na pół sztucznego, bo zrekonstruowanego po zniszczeniach wojennych. Obiekt pożądania stanął w miejscu, którego istotnym kontekstem funkcjonowania jest Kościół. Rozkosz zmysłów miała więc rosnąć tam, skąd została wyrugowana. W tym miejscu *Perła* doskonale ujawnia swą niejednoznaczność: jest zarówno narzędziem dywersji bogatym w erotyczne podteksty, jak też symbolem piękna właściwym kulturze chrześcijańskiej.

The Pearl was made at the Art Residence Centre in Wigry on the invitation of Agnieszka Tarasiuk, the centre's erstwhile director. Locals and kids from the nearby children's home took part in the making of the object, turning it into an element of the centre's socio-educational programme.

The unrealistic ball should be seen in the context of what Maurycy Gomulicki calls the culture of ecstasy – a multi-dimensional idea, touching on sexuality and the sensuality of matter, as well as on social and political issues. The sensuality of the pearl refers also to the slogan “pink is not dead,” a constant element in the artist's projects which is rooted in the European perception of pink as a colour of sweetness, kitsch and ecstasy. Pearls are perceived in a similar way.

The work by Gomulicki, imbued with symbolism, is a sublime game with both the history of art and with the manifold meanings of the pearl. The artist uses their ambivalence skilfully. A small ball extracted from within the shell of the pearl oyster had a taste of exoticism that stimulated the colonial and commercial ambitions of modern empires. The irregular pearl (*barocco*) not only gave its name to an epoch in European culture, but it also embodied flamboyant fantasies and the love for luxury. The pearl is an object of desire, a proof of wealth, a symbol of purity and an attribute of Christ and the Virgin Mary. Pearls are a symbol of perfection for their sparkle and spherical shape – mystics saw them as a product of exalted instincts and as a spiritualization of matter. They were used as aphrodisiacs and remedies, though it was also believed that they caused tears and brought bad luck.

The Pearl gains new meaning in the context of the Baroque monastery where it was created. In a sense, the ball made of artificial material reflects the condition of the monastery, which, having been rebuilt after its destruction during the war, is also half artificial. The object of desire was situated in a location whose primary context is its identity as a sacred place. Thus the ecstasy of the senses was to grow in a place from which they had been eradicated. The setting is therefore perfect for showing the ambiguity of *The Pearl*: a tool for diversion, abundant in hidden erotic meanings and a Christian symbol of beauty.



Perła, 2009
obiekt, żywica, włókno
szklane, lakier samochodowy,
ø 224 cm
—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez Dom Pracy
Twórczej w Wigrach

The Pearl, 2009
object, resin, glass fiber,
car varnish, ø 224 cm
—
Work donated to Galeria
Arsenał by the Art Residence
Centre in Wigry

Maurycy Gomulicki

Kolaże *Pussy Mandala* powstały z krążących w internecie zdjęć wagin gwiazd porno. Uprawiając swoisty recykling obrazów, Maurycy Gomulicki układa pozyskane z sieci motywy w dekoracyjne, mieniące się barwami i kwiecistymi formami koncentryczne kompozycje. W warstwie formalnej nawiązują one do symbolicznych diagramów buddyjskich, odnosząc tym samym do sakralnych konotacji tego motywu. W kolażach pożądanie, erotyka i refleksja nad naturą przyjemności składają się na kolejną odsłonę projektu określanego przez artystę mianem kultury rozkoszy.

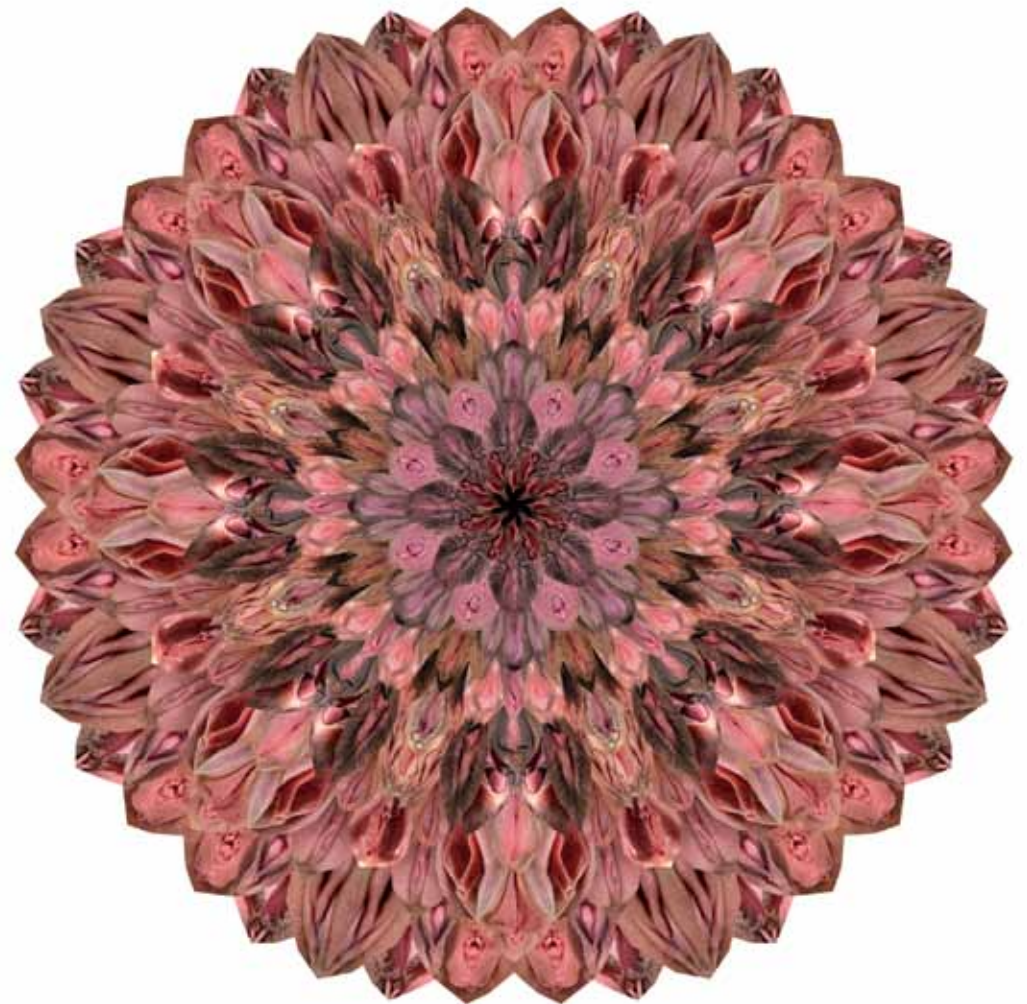
Waginy układają się w bogaty kwiat dalii, a ich wizualne sekwencje zmieniają się jak w kalejdoskopie. Płatki warg przeplatają się niekiedy z palcami i pomalowanymi niebieskim lakierem paznokciami. Jeśli mielibyśmy sprowadzić zabieg Gomulickiego wyłącznie do fetyszyzacji waginy, to byłoby to za mało, by oddać istotę jego poszukiwań. Artysta nie poprzestaje na jej uwielbieniu, lecz analizuje mechanizmy widzenia i fetyszyzacji obiektu. Poprzez multiplikację obrazów wagin oddaje nieposkromiony zachwyt podglądacza, nieuchwytne piękno tego, co stymuluje pożądanie i wyzwala fantazje. W *Pussy Mandala* Gomulicki serwuje widzowi inwazję tego, co w pruderyjnej kulturze uchodzi za odrzucające i nieprzedstawialne. Euforia *voyeura* i jego niemal religijne uniesienie przeplatają się w pracach artysty z uwzniośleniem erotyki.

Delikatna granica dzieli koncentryczne mandale od pornografii. Gomulicki, posługując się naturalistycznymi zdjęciami, umiejętnie unika dosłowności. Niejednoznaczność obrazu, wynikająca z estetyki rządzącej kompozycją, idzie w parze z ambiwalentnym podejściem do kobiety. W *Pussy Mandala* podmiot został wyparty przez przedmiot, obiekt pożądania, którego figurę stanowi uprzedmiotowiony przez porno fragment kobiecego ciała. Przedstawieniom Gomulickiego daleko jednak do wyuzdania, a spojrzeniu podglądacza do zawłaszczania. Do kobiecej seksualności podchodzi w sposób afirmatywny, kieruje nim fascynacja i zachwyt zmieniający optykę spojrzenia na obraz, który traci naturalizm na rzecz estetycznego wyrafinowania.

The *Pussy Mandala* collages were made from pictures of porno stars' vaginas downloaded from the Internet. By means of this peculiar recycling of images, Maurycy Gomulicki has used the found graphic elements to create decorative circular compositions, full of colour and floral motifs. Formally, they draw on symbolic Buddhist diagrams and refer to the sacral connotations this motif bears. The collages, so full of desire, eroticism and reflection on the nature of pleasure, belong to a larger project which the artist calls 'the culture of ecstasy'.

The vaginas form an opulent dahlia, with their visual sequences changing as in a kaleidoscope. The petals of labia intertwine with hands and fingers with nails painted blue. Boiling down Gomulicki's concept to a mere fetish for the vagina would be insufficient – he goes beyond its mere adoration and analyses the mechanisms of the object's perception and fetishisation. By multiplying the images, he reveals his untamed delight of a voyeur, and the elusive beauty of something that stimulates desire and evokes fantasies. In fact, Gomulicki's work is an invasion of what is seen as unrepresentable and repulsive in a prudish culture. The euphoria of the voyeur and his almost religious ecstasy are combined here with the sublimation of eroticism.

There is a thin line between the concentric mandalas and pornography. Using naturalist photographs, Gomulicki very ably evades literality. The ambiguity of the image stemming from the aesthetics applied in the composition is coupled with an ambiguous approach to a woman. The subject has been pushed out by the object – the object of desire, whose figure is a fragment of a female anatomy objectified by pornography. Gomulicki's work, however, is far from debauchery, just as his voyeuristic gaze is far from appropriating. He approached the female sexuality in an affirmative manner, led by fascination and delight which changes the way the image is perceived – its naturalism being replaced by aesthetic sophistication.



Pussy Mandala, 2008
kolaż cyfrowy, lambda,
dibond, pleksi, 3 odbitki,
ø 100 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Pussy Mandala, 2008
digital collage, lambda,
dibond, Plexiglas, 3 prints,
ø 100 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Łukasz Gronowski

Siła oszczędnego w formie filmu Łukasza Gronowskiego leży w dysonansie, którego źródłem jest rola powierzona przez artystę głównemu bohaterowi. Elegancko i schludnie ubrany transwestyta śpiewa hymn państwowy. Jego postawa i język ciała są adekwatne do wykonywanej czynności, której oddaje się z pełnym zaangażowaniem. Popularne definicje patriotyzmu określają ten termin jako „miłość do ojczyzny, własnego narodu, połączoną z gotowością ponoszenia dla nich ofiar”. Patriotyzm jest więc prawem i obowiązkiem każdego mieszkańca danego państwa czy też członka narodu, bez względu na jego wyznanie religijne, rasę czy kondycję społeczną. Zaaranżowana przez Gronowskiego sytuacja nie powinna więc wywoływać oburzenia odbiorcy. Może jednak sprowokować krytyczną refleksję nad tym, czy w ogóle mogłaby mieć miejsce.

Jak podkreślali krytycy, artysta przygląda się dzisiejszej pojemności znaczeniowej pojęcia patriotyzm, bada jego granice, sposób funkcjonowania i miejsce w mentalności społecznej. Wskazując na fakt, iż w polskiej rzeczywistości patriotyzm ma bardzo silny wymiar polityczny i religijny, Gronowski zdaje się pokazywać, że nie każdemu dane jest społeczne przyzwoleństwo na bycie patriotą. Postać transwestyty, który może być postrzegany jako figura wszystkich marginalizowanych grup społecznych, religijnych i seksualnych, nie mieści się w dominującej, katolicko-konserwatywnej sylwetce polskiego patrioty. W kontekście tak rozumianego patriotyzmu, zawłaszczonego przez partie prawicowe o silnym pierwiastku katolickim, zaaranżowana przez artystę sytuacja jest czymś niedopuszczalnym, semantycznie niemożliwym.

Gronowski pyta więc o współczesny patriotyzm i współczesną tożsamość, a w końcu o postawę patriotyczną w kontekście dzisiejszej niejednoznacznej tożsamości, odbiegającej od modelu białego, heteroseksualnego Polaka katolika. Wiążąc jeden z symboli państwowych z postacią społecznie alienowaną wskazuje na potrzebę przededefiniowania potocznego rozumienia patriotyzmu, warunkowanego polityczno-religijnymi obostrzeniami.

The power of Łukasz Gronowski's formally frugal video stems from the dissonance produced by the role assigned to the protagonist by the artist. An elegant, neatly dressed transvestite sings the national anthem. His posture and body language fit the action he is so dedicatedly engaged in. According to popular definitions, patriotism is “love for the homeland and the nation, and readiness to make sacrifices for them.” Thus, patriotism is a right and an obligation of every citizen of the state and every national, irrespective of their religion, race and social station. The situation arranged by Gronowski should not upset the viewer, but it may provoke critical reflection about whether it could happen in the first place.

According to critics, the artist explores the contemporary meanings of patriotism, testing its limits and enquiring into its operative mode and position in the social mind-set. By pointing out the fact that patriotism in Poland has very strong political and religious connotations, Gronowski seems to imply that not everyone is socially entitled to be a patriot. The transvestite, who can be read as a symbol of all marginalised social, religious and sexual groups, does not match the dominant Catholic and conservative figure of the Polish patriot. In the context of such an understanding of patriotism, appropriated by right-wing parties with a strong Catholic bent, the situation arranged by the artist is unacceptable, semantically implausible.

Thus, Gronowski asks questions about contemporary patriotism and contemporary identity, and what it means to be patriotic in the context of today's fluid identities, which differ from the model of a white heterosexual Catholic Pole. By creating an association between a state symbol and a socially alienated figure, Gronowski suggests the need to redefine the popular understanding of patriotism described by political and religious limitations.



Patriota, 2006
video, 1 min 40 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Patriot, 2006
video, 1 min 40 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Ryszard Grzyb

Neon *It's getting better and even better* jest elementem projektu multimedialnego *Zdania napowietrzne*, zrealizowanego przez Ryszarda Grzyba w oparciu o prowadzone od 1990 r. zapiski, opatrzone roboczym tytułem *Bigos*. Są to zanotowane *ad hoc* myśli i skojarzenia mające formę zwięzłych, poetyckich sentencji, których konstrukcja gramatyczna zbieżna jest ze strukturą sloganów reklamowych. Artysta umieszcza je w nowym, nieliterackim kontekście – przenosi na billboardy, neony, wyświetlacze autobusów miejskich i inne nośniki reklamowe, mające szeroki zasięg społeczny. Wybierając taką formę prezentacji, zaskakuje widza, konfrontując go z niejednoznacznym komunikatem zamieszczonym w nie spodziewanym miejscu.

Zabiegi Grzyba uderzają w mechanizmy funkcjonowania reklamy, podważając jej rolę krzykliwego hasła, którego zadaniem jest napędzanie i tak już rozbuchanej konsumpcji. Z drugiej strony artysta doskonale wykorzystuje możliwości medium, jego sugestywność i zdolność przyciągania uwagi. O ile jednak na typowej reklamie widz skupia się zaledwie przez chwilę, to *Zdania napowietrzne*, poprzez nieoczywistość przekazu, wprawiają w konsternację i zmuszają do poszukiwania w nich prywatnego sensu. Sposób ich oddziaływania jest przez to bliski reklamie społecznej. Dzięki użytkowej formie liryczne sentencje zyskują na sile wyrazu.

Krytycy odnoszą projekt do spostrzeżeń Grzyba na temat pozycji sztuki i artysty w realiach społeczeństwa konsumpcyjnego. Realizacja *Zdań napowietrznych* skłoniła go do refleksji nad determinowaną przez rynek dostrzegalnością sztuki i różnicami między zainteresowaniem akcjami artystycznymi rozlewającymi się w przestrzeni miejskiej a wystawami malarstwa w galeriach. Ta pozornie banalna konstatacja nawiązuje do kwestii definicji sztuki i jej przesuwających się granic, uwarunkowań statusu artysty oraz miejsca, jakie jego przekaz zajmuje w chaosie komunikacyjnym i przetadowanej wizualnej sferze codzienności. *It's getting better and even better* prowokuje te pytania, emanując przy tym (przewrotnie) pozytywnym przesłaniem.

The neon sign *It's getting better and even better*, is an element of a multimedia project *Zdania napowietrzne* [Aerial Sentences], which the artist carried out on the basis of the notes he had been taking since 1990, under the draft title *Bigos* [Hunter's Stew]. The recorded *ad hoc* thoughts and connotations are captured in a form of cohesive poetic statements, whose grammatical construction resembles those of advertising slogans. The artist places them in a new non-literary context – on billboards, neon signs, displays in city buses and other popular advertising platforms. The choice of the presentation surprises the viewer, enforcing a confrontation with an ambiguous message introduced in an unexpected place.

The artist thus attacks the mechanisms of advertising, undermining the role of flashy slogans aimed at perpetuating the already wild consumption. On the other hand, Grzyb is very skilled at taking advantage of what the medium has to offer, its suggestiveness and ability to draw attention. However, whilst a typical ad is able to get the viewer focused for just a moment, the unobvious messages of *Aerial Sentences* create confusion and force the audience to seek their private meanings. In this aspect, the project resembles the mode of social advertising. The applied lyrical form of the messages makes them more forceful in their expression.

Critics relate the project to Grzyb's observations about the position of art and the artist in the circumstances of a consumer society. *Aerial Sentences* evoke a reflection on the visibility of art, which is determined by the market, and the differences between the level of public interest in artistic actions spilling over the city space, and in the presentations of paintings in galleries. This seemingly banal observation draws on the issues of the definition of art and its shifting borders, as well as the circumstances conditioning the status of the artist and his/her place in the communication chaos and the overloaded visual sphere of everyday life. *It's getting better and even better* does provoke the above questions, at the same time (perversely) emanating a positive message.



It's getting better and even better, 2009
neon, 40 × 89,5 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

It's getting better and even better, 2009
neon, 40 × 89,5 cm

—
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 artystka kieruje do wewnątrz, a chłodne narzędzie rejestracji służy jej do notowania osobistych spostrzeżeń.

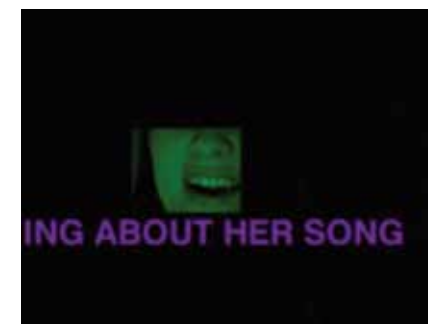
Pierwszoplanową postacią *Wonderful life* jest Gucio, należący do artystki jamnik szorstkowłosy, machający ogonem w rytm utworu *What a Wonderful World* śpiewanego przez Louisa Armstronga. Obserwowane na spacerze zachowania psa Gustowska zwielokrotnia i przefiltrowuje przez fioletowe światło. Obraz współgra 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

Elżbieta Jabłońska

Is your mind full of good? Elżbiety Jabłońskiej można postrzegać jako komentarz do jej licznych performance'ów, fotografii i działań zaangażowanych społecznie. Pytanie zaczerpnięte z nauki Atiśy, mistrza buddyzmu tybetańskiego, odnosi się do postawy człowieka i etyki dyktującej jego codzienne wybory. Wokół tych kwestii zogniskowana jest też twórczość artystki. Prace Jabłońskiej, w których analizuje ona rolę odgrywane we współczesnym świecie przez kobiety, a także realizowane przez nią projekty społeczne uwidaczniające grupy marginalizowane, m.in. bezrobotnych i bezdomnych – odsłaniają wewnętrznie skonfliktowaną postać performerki. Sfera postulatyczna ściera się z faktycznymi możliwościami działania, a rozdarcie artystki ujawnia się na wielu polach, począwszy od trudności w pogodzeniu życia zawodowego z rodzinnym, po odczucie zanikającego wpływu sztuki na rzeczywistość społeczną.

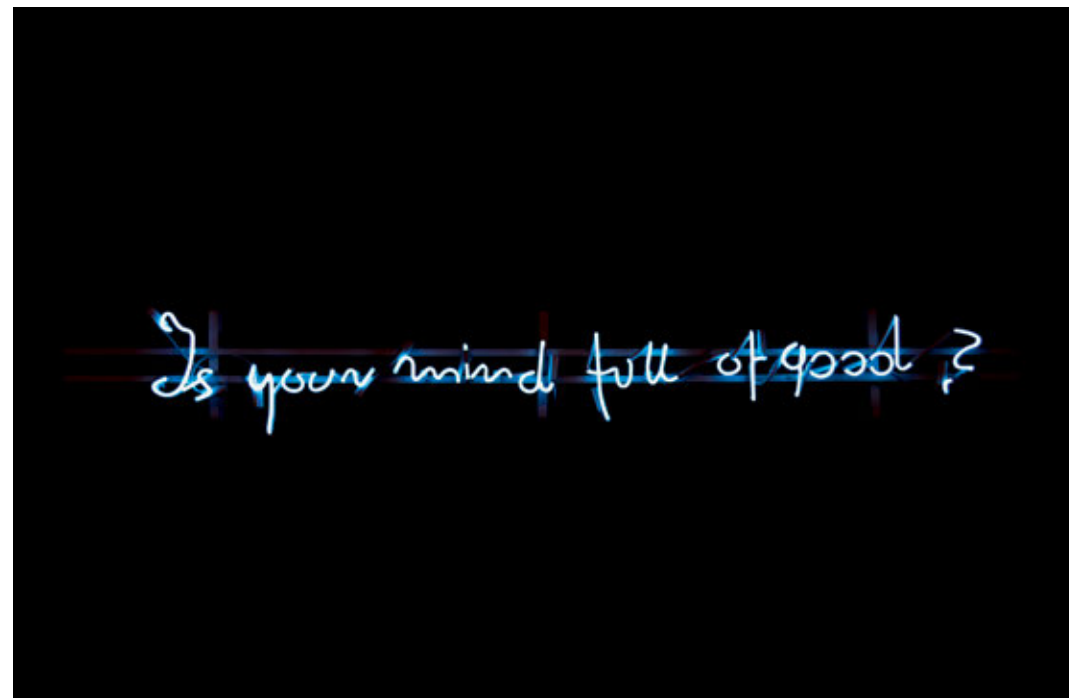
Pytanie o stan umysłu jest w swoim uniwersalizmie bardzo osobiste. Komentując polskojęzyczną wersję pracy (*Czy twój umysł jest pełen dobroci?*), powielając dukt pisma jej syna, Jabłońska odniosła się do macierzyństwa – wymagającego cierpliwości i wyrzeczenia się siebie na rzecz drugiego człowieka. *Is your mind full of good?* brzmi w tym kontekście jak wyrzut sumienia, namysł nad własnym egoizmem i granicą między samorealizacją a poświęceniem dla dziecka. Artystka, odwołując się do słów Atiśy, pokazuje wewnętrzne rozterki mające swoje źródło w wyzwaniach stawianych przez współczesność.

Jabłońska nadała swojej pracy formę neonu. Przez długi czas neony były niechcianym dziedzictwem PRL-u. Od niedawna przywraca się im miejsce w historii designu i estetyki przestrzeni miejskiej. Rola artystki jest tu szczególna: jeden z nich uczyniła dziełem sztuki. Odnaleziony przez nią neon *Nowe Życie* pokazany został na wystawie *Podróż na Wschód*, na fasadzie starej elektrowni w Białymstoku. Komunikat „nowe życie” odnosił się nie tylko do nowej roli neonu jako dzieła sztuki, ale także nowej funkcji budynku – miejsca prezentacji sztuki najnowszej – przekazanego przez miasto Galerii Arsenał.

Is your mind full of good?, by Elżbieta Jabłońska, can be seen as a commentary to her numerous performances, photographs, and socially engaged activities. The question, coming from the teachings of Atiśa, a Tibetan Buddhism master, is a reference to the attitude of a human being and the ethics dictating one's everyday choices. It is on these issues that the artist is mainly concentrated in her work. She analyses the roles played by women in the contemporary world, and her social projects focus on marginalized social groups, such as the unemployed or the homeless, thus revealing the internally conflicted character of the performer. The sphere of postulates clashes against what is actually possible, and the artist's dilemma is seen in many areas – such as the difficult reconciliation of professional life with family life, or the feeling that art has little or no influence on social reality.

The question about the state of her mind is very personal in its universalism. When commenting on the Polish language version of her work (*Czy twój umysł jest pełen dobroci?*), in which she replicated her son's handwriting, Jabłońska referred to maternity, which calls for patience and resignation from oneself for the other. In this context, *Is your mind full of good?* sounds like a pang of conscience, a reflection on one's own egoism and the division between one's self-realisation and sacrifice for the child. Referring to the words of Atiśa, the artist shows her inner quandaries, which stem from the challenges presented by contemporaneity.

Jabłońska gave her work the form of a neon light. For a long time, neon ads were the unwanted child of the communist times. They are now being given back their place in the history of design and urban esthetics. The role of the artist is unique here: she has made one of them a work of art. She had discovered an old neon sign saying *Nowe Życie* [New Life], which was displayed on the façade of an old electric power plant during an exhibition in Białystok titled *The Journey to the East*. The message of a “new life” was a reference not only to the new role of the neon sign as a work of art, but also to the new function of the building, namely that of presentation of new art, as the plant was given over by the city to Galeria Arsenał as a new exhibition space.



Is your mind full of good?,
2009
neon, 28 × 200 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Is your mind full of good?,
2009
neon, 28 × 200 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Małgorzata Jabłońska

Świat komiksów i animacji Małgorzaty Jabłońskiej tworzą geometryczne ludziki, z pozoru niemal identyczne. W rzeczywistości każdy z nich jest starannie zaprojektowany: ma inne ubranie, fryzurę i wyraz twarzy. Komputerowe historie, przez które przewijają się dziesiątki niewielkich postaci, mają wspólną bohaterkę: wyraźnie scharakteryzowaną dziewczynkę, a raczej panią z długimi włosami i zaczesaną na bok grzywką. Po krótkiej chwili, gdy oglądający odnajduje się w szybko zmieniających się sytuacjach, zabawne komiksy i animacje okazują się w znacznej mierze autobiograficzne i autotematyczne. Obecna w większości z nich postać jest bowiem portretem artystki, a w świecie geometrycznych ludzików miesza się dwa porządki: realność komiksowej opowieści i zewnętrzna wobec niej codzienność artystki, bacznie przez nią obserwowana.

W *Szkoleniu* współistnienie dwóch odmiennych światów jest doskonale widoczne. Animacja i grafiki opowiadają o szkole. Polygon zmagania i doświadczenia artystki, „pani od plastyki”, okazał się dla niej niewyczerpanym źródłem inspiracji. W poszczególnych scenach odtworzyła ona galerię uczniowskich typów, zamieszanie i ogólne nieorientowanie w lekcyjnej rzeczywistości, a w towarzyszących im komentarzach dialogi charakterystyczne dla szkolnych rytuałów. Stworzony przez Jabłońską wirtualny świat szkoły nie ma w sobie wiele ze szkolenia, a uczniowie – nieco przypominający roboty – ze szkolnych urwisów. Bohaterowie artystki, tak jak przytaczane w historiach epizody, wzbudzają wiele sympatii. Jabłońska nasyci swoje komiksy ciepłem i humorem, a szkolne sytuacje pokazuje nieco przekornie. Lekcja, ujęta w schemat komputerowej opowieści, tchnie dobrotliwym optymizmem, a nauczyciel okazuje się nią nie tyle poirytowany, co rozbawiony. Przyjemna i w powszechnym pojęciu nudna szkoła, w świecie animacji jest radosna, a wypreparowane z kontekstu zdania z klasowych dialogów tylko dodają jej żartobliwych rysów. *Szkolenie* jest zapisem jednej z tych sytuacji, w których dorośli na nowo odkrywają świat dzieci.

The world of cartoons and animations created by Małgorzata Jabłońska is filled with seemingly identical geometrical little figures. In reality, however, every one of these tiny people is meticulously designed, together with a specific hairstyle, clothing, or facial expression. The computer stories filled with dozens of the little characters all have one common hero: a very precisely drawn girl, or rather a woman, with long hair and a fringe parted on the side. Once the viewer gets the hang of the dynamically changing situation, the funny stories and animations turn to be autobiographical and self-thematic to a great extent. The character present in most of the stories is actually a portrait of the artist. Two orders are mixed up in the world of the geometrical figures: the reality of the comic strip story and the external everyday life of the artist, subject to her careful observation.

The co-existence of the two diverse worlds present in the work is clearly visible. The animation and the drawings talk about school. The artist seems to draw a never ending inspiration from her struggles and experiences of being an art teacher. In the different scenes, Jabłońska has presented a gallery of student types, the general chaos and lack of direction in the classroom reality and dialogues typical of school rituals. Her virtual world has little to do with training, and the students – who look a bit like robots – have little in common with the typical hyperactive school kids. But the characters, as the episodes presented, evoke positive and friendly feelings. Jabłońska saturates her comic strips with warmth and humour, showing the school situations in a somewhat ironic way. The lessons framed in the pattern of a computer story are optimistic, and the teacher seems to be not so much irritated as amused. In the cartoon world, the school, which is normally mundane and commonly seen as boring, is seen here as a cheerful place. The selected phrases, cut out from the context of the classroom dialogues, only add to the humorous feeling. *The Training* is a recording of a situation in which the adults are discovering the world of children anew.



Szkolenie, 2003
program komputerowy,
10 prac graficznych, druk
solwentowy, 60 × 80 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Training, 2003
computer software,
10 graphic arts,
solvent print, 60 × 80 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Zuzanna Janin

Zuzanna Janin konsekwentnie rozwija wątek auto-refleksyjny, uważnie przyglądając się sobie, swojej świadomości, obecności w świecie oraz relacjom z ludźmi, miejscami i sytuacjami kształtującymi jej tożsamość. Rozważania mające charakter introspekcji artystka snuje wokół czasu i przestrzeni, które określiła niegdyś mianem wektorów umożliwiających jej wyrysowanie własnego istnienia. Stanowią one zarówno wątek, jak i materiał jej pracy. Refleksje Janin mają również charakter retrospektywny, dotyczą prywatnej, intymnej historii artystki, której najważniejszym budulcem są nie tyle fakty, co subiektywne spostrzeżenia, emocje i skojarzenia towarzyszące zdarzeniom z przeszłości.

Instalacja *Moja pamięć*, stanowiąca obraz autobiograficznej pamięci artystki, ma strukturę sieci, a autorka i krytycy porównują ją do dzisiejszych portali społecznościowych. Składają się na nią pionowo ułożone panele z bezbarwnego pleksi z wygrawerowanymi imionami i nazwiskami ponad tysiąca osób, z którymi Janin spotkała się osobiście i które zapamiętała. Zawieszone na ścianach płyty są podświetlone białym światłem lamp jarzeniowych, a przestrzeń, w której umieszczona jest praca, wypełnia sztuczna mgła. Istotnym elementem instalacji jest projekt internetowy: struktura przeniesiona została do sieci, a każdy, kto na liście artystki odnajdzie swoje nazwisko, może stworzyć własną sieć spotkań z ludźmi i wspomnień z nimi związanych.

Wchodząc w obręb kameralnej instalacji, widz wkracza w przestrzeń pamiętania. Za linearnym tokiem myśli autorki trudno jest jednak płynnie podążać. Światło i ruch widzów jedynie na krótkie chwile wydobywają fragmenty tablic bądź pojedyncze nazwiska z zamglonej przestrzeni. Wejście w mgłę ma w pracy Janin wymiar wkroczenia w obszar nie do końca rozpoznany i zdefiniowany. Artystka tak przed oglądającym, jak i przed samą sobą odsłania zaledwie jedną z warstw psychologicznego auto-portretu. Zdaje sobie sprawę, że w równym stopniu kształtuje ją świadomość, do której dociera, spisując rejestr nazwisk, jak i ukryta przed nią sama sfera nieświadomości.

Zuzanna Janin systematically elaborates on the self-reflexive theme, carefully observing herself, her awareness, her presence in the world, as well as her relations with the people, places and situations shaping her identity. By means of introspection, the artist studies time and space, which she once called vectors that help her to draw out her own existence. These vectors serve as both the motif and the material of her work. Her reflections are also retrospective, dwelling on the private, intimate story of the artist. This story is constructed not so much of facts, as of Janin's own subjective observations, emotions, and associations accompanying the events from the past.

The structure of the installation titled *My Memory*, which is an autobiographical image of the artist's memory, is of a network – both the artist and critics compare it to social networking services. It is composed of vertically arranged panels of colourless Plexiglas with engraved names and surnames of over one thousand people whom Janin had met and remembered. The panels are hung on walls and illuminated with fluorescent light, while the space of the work is filled with artificial fog. The Internet project is an important part of the installation: the whole structure has been transferred to the Web, and those who find their name on the artist's list can create their own network of meetings with people and the memories connected with those encounters.

When entering the space of this intimate installation, the viewer also enters the space of remembering. However, the linear train of thought of the artist is difficult to follow. It is only for brief moments that fragments of the panels or single names are made visible in the foggy space by the light and the movement of people. Coming into the fog of Janin's work is like entering a space which is not fully recognized or defined. The artist only reveals one of the layers of her psychological self-portrait to the viewer, or to herself for that matter. She is aware of the fact that she is shaped by her consciousness which she discovers when she writes down the list of names just as much as by the subconscious, which lies hidden.



Moja pamięć, 1993–2000
pleksi grawerowane, światło
jarzeniowe, sztuczna mgła,
24 panele, 160 × 40 cm każdy

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

My Memory, 1993–2000
engraved Plexiglas,
fluorescent light, artificial fog,
24 panels, 160 × 40 cm each

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Katarzyna Józefowicz

Habitat, monumentalna rzeźba Katarzyny Józefowicz zbudowana z piętrzących się miniaturowych mebli, odnosi się do idei domu – do której bezpośrednio nawiązuje źródłosłów tytułu, łaciński czasownik *habito* (mieszkać) – oraz do kształtowania przestrzeni mieszkalnej. Jednak już w pierwszym kontakcie z pracą okazuje się, że *Habitat* nie nadaje się do mieszkania i trudno byłoby nawet określić go mianem domu w miniaturze. Budując pracę, Józefowicz dokonała swoistej transpozycji architektury w rzeźbę, a istota tego przełożenia opiera się na podważeniu kategorii trwałości i użyteczności, najważniejszych zasad architektury europejskiej. Papier, z którego artystka skleja poszczególne elementy, jest ich zaprzeczeniem.

Koncepcja *Habitatu* odnosi się do domu jako emocjonalnie nacechowanej przestrzeni życiowej i żywej, sprawnie działającej maszyny: architektonicznej skorupy wypełnionej rzeczami, z którymi ludzie na co dzień wchodzą w różne interakcje. W pracy Józefowicz przestrzeń domu pozbawiona jest porządku, a papierowe rzeczy całkowicie anektują przestrzeń. W codziennym doświadczeniu przedmioty są niemal przezroczyste, dostrzegamy je wtedy, gdy odczuwamy ich brak lub nadmiar, gdy doskwiera ich forma bądź brak funkcjonalności. Z odczucia nadmiaru rzeczy wyrosła też praca Józefowicz. Artystka porównywała budowane przez siebie meble do meblościanki, ustawnego i wygodnego w założeniu zestawu złożonego z kilku segmentów. Meblościanki, spopularyzowane w Polsce w latach 70. i 80. XX wieku, stanowiły przykład standaryzacji i uniformizacji designu, w przypadku którego pozorna funkcjonalność wypierała estetykę i indywidualizm. „Miałam w pokoju taką ohydłą meblościankę, której nie mogłam wyrzucić, bo to było wynajęte mieszkanie” – wspomina artystka.

Rzeźbę Józefowicz można traktować nie tylko jako próbę opanowania formy, kształtującej przestrzeń w sensie fizycznym i emocjonalnym, ale też jako krytyczny komentarz na temat stereotypowego postrzegania domu jako wyrazu gustu mieszkańców. To także refleksja nad właściwą modernizmowi, zwłaszcza w socjalistycznym wydaniu, dehumanizacją architektury mieszkaniowej, jej formalizmem, skrajnym utylityzmem i uniformizacją estetyki.

Habitat is Katarzyna Józefowicz's monumental sculpture composed of stacked pieces of miniature furniture. It ties into the idea of home – as directly referenced by the etymology of the title, *habito* being the Latin verb meaning “to reside” – and to the formation of liveable space. Yet, even upon first contact with the piece, it is evident that *Habitat* is not fit to live in and that calling it a miniature home would be erroneous. Constructing the piece, Józefowicz performed a unique transposition in which architecture becomes sculpture, with the essence of the exchange being rooted in a rejection of categories such as durability and utility, two premises at the foundation of European architecture. Paper, which the artist uses to make the individual elements, stands in direct opposition to these two qualities.

The concept behind *Habitat* evokes the idea of the home as an emotionally-imprinted dwelling space and a living, well-functioning machine: an architectural shell filled with items that people regularly interact with. In Józefowicz's piece, the home is devoid of order, with the paper furnishings completely taking over the space. In the everyday setting, furnishings are practically transparent; we notice them most when they are either lacking or overly abundant, or when their form or malfunctions perturb us. Józefowicz's work was also influenced by the feeling associated with an excess of things. The artist compared the furniture she was making with a wall unit, which is composed of several modules and is practical in theory. Wall units, which became very popular in Poland in the 70's and 80's, are an example of the standardisation and uniformity of design where apparent functionality displaces aesthetics and individuality. “I had this hideous wall unit in the room and I couldn't get rid of it because it was a rented flat,” recalls the artist.

Józefowicz's sculpture can be treated not only as an attempt to tame form, which shapes a space physically and emotionally, but also as a critical commentary on the stereotypical perception of the home as an expression of its inhabitant's taste. It is also a reflection on Modernism's – and especially its socialist embodiment's – dehumanisation of residential architecture, its formalism, extreme utilitarianism and aesthetic homogeneity.



Habitat, 1993–1996
papier, klej, wymiary zmienne
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Habitat, 1993–1996
paper, glue, variable
dimensions
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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, rozdzwieku 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 rozczerowaniu obecnych dziennikarzy nie powstały żadne rysunki, był realizacją tego, co zgola 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

Kamera Skura

(Martin Červenák, Jiří Maška, René Rohan)

Žijemy tutaj z wami to autoportrety członków grupy Kamera Skura utrzymane w konwencji reklam społecznych. Obie prace nawiązują do kampanii marketingowych włoskiej marki odzieżowej United Colors of Benetton, w których wykorzystano wyraziste, nieraz szokujące zdjęcia włoskiego fotografa Oliviera Toscaniego. Pokazywanie scen łamiących tabu, drastycznych motywów cierpienia i przede wszystkim wprzęgnięcie ich w akcję reklamową wzbudzało kontrowersje na całym świecie.

Fotografie Kamery Skury to ironiczna, ale niepozbawiona powagi reakcja na działania Benettona. Pierwsza odsłona pracy *Žijemy tutaj z wami* odnosi się do plakatów z kampanii poruszającej problem rasizmu. Odpowiedzią na zdjęcia modeli różnych ras, opatrzone logo firmy, były groteskowe portrety członków grupy, ukazujące ich jako Indianina, czarnoskórego i Azjatę. Efekt charakteryzacji został uzyskany przez rozsmarowanie na skórze odpowiednio: ketchupu, czekolady i pasty curry. Na drugim zdjęciu z serii artyści przedstawieni zostali jako ludzie niepełnosprawni, pozbawieni obu przedramion. Przekonujące na pierwszy rzut oka ujęcie szybko okazuje się sprytnym oszustwem – pozorne kikuty to w rzeczywistości zgięte w łokciu ręce, schowane w rękawy podkoszulka.

Kamera Skura posługuje się zabiegiem imitacji i maskarady, jednak celem artystów nie jest budowanie iluzji doskonałej. Wprost przeciwnie – ich wizualne oszustwa szyte są grubymi nićmi. O ile kampanie Benettona mają moc angażowania odbiorcy, to prace Kamery Skury rodzą dystans, będący jednym z największych wrogów działań zaangażowanych. Ostrze pracy *Žijemy tutaj z wami* wymierzone jest nie tyle w ideę, do której odwołują się akcje Benettona, co w ich retorykę. Artyści pokazują je w krzywym zwierciadle: miejsce wstrząsających ujęć zajmuje psikus zrobiony odbiorcy, powaga ustępuje miejsca absurdowi, kontekst wysokobudżetowej reklamy zastąpiony zostaje kontekstem niszowej sztuki. Kamera Skura stawia na ironię i żart, kwestionując jednak nie wagę problemów społecznych, lecz sposób mówienia o nich.

We live here with you is a collection of self-portraits of the members of the Kamera Skura collective presented in the convention of social advertising. Both works serve as a reference to marketing campaigns of the Italian clothes brand United Colors of Benetton, which used the very expressive, if not at times shocking, photographs of the Italian photographer Olivier Toscani. Taboo-breaking scenes, drastic motifs of suffering, and, especially, the fact that they are incorporated in an advertising campaign, have frequently been the cause of much controversy around the globe.

The photographs by Kamera Skura are an ironic but brave reaction to Benetton's campaigns. The first version of the work *We live here with you* is a reference to posters which touched on the problem of racism. In response to the photographs, which presented models of different races and the company's logo, the artists showed their grotesque self-portraits made up to look like an Indian, a black person, and an Asian. The effect was created with the use of, respectively: smeared ketchup, chocolate, and curry paste. In the second photograph from the series, the artists were shown as persons with disabilities, without both arms. What seems genuine at first glance soon turns out to be a hoax – the hands are made to look like stumps by hiding the arms, bent at the elbows, in shirt sleeves.

Though Kamera Skura applies mimicry and masquerade, the artists do not intend to build a perfect illusion. On the contrary, their visual trickery is pretty obvious. While Benetton's campaigns have the power of engaging the viewer, the works by Kamera Skura create a distance, which is one of the biggest enemies of engaged actions. *We live here with you* is intended to attack not so much the idea which the actions of Benetton invoke, but their rhetoric. The artists show it in a caricature-like fashion: in place of shocking photographs, we see a prank played on the viewer – seriousness is replaced by the absurd, and the context of an expensive advertisement is replaced by that of niche art. Kamera Skura goes for irony and humour, questioning, however, not the significance of social problems but the manner in which they are discussed.



Žijemy tutaj z wami I, 2002
3 fotografie, 150 × 100 cm

Žijemy tutaj z wami II, 2002
fotografia, 100 × 180 cm

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

We live here with you I, 2002
3 photographs, 150 × 100 cm

We live here with you II, 2002
photograph, 100 × 180 cm

—
Works purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Ada Karczmarczyk

American Girl Ady Karczmarczyk to cykl krótkich obrazów wideo, w których granica między prawdą a fikcją uległa zatarciu. Doskonale mieszczą się one w konwencji prac artystki, w których wymyślona historia nagle staje się rzeczywistością, a jej poszczególne epizody wydają się tak samo wiarygodne, jak nieprawdopodobne.

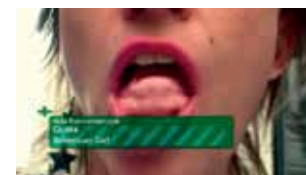
W *American Girl* Karczmarczyk koncentruje się na sobie, a pretekstem do mówienia o jej doświadczeniach jest życie w Nowym Jorku*. Budując absurdalne sytuacje, artystka odwołuje się do stereotypów na temat Ameryki i życia w nowojorskiej metropolii. W większości ujęć kreuje się na dziwoląga (freak), anonimowo i swobodnie poruszającego się po mieście. Spotykamy ją np. w metrze, gdzie w dziwnych pozach ostentacyjnie żuje gumę bądź wchodzi w rolę grajka zbierającego pieniądze do kapelusza, lub w publicznej pralni, gdzie za wszelką cenę stara się zasłonić piorące się ubrania. Kreując rzeczywistość, w której chce funkcjonować, Karczmarczyk próbuje być możliwie „amerykańska”. Im bardziej stara się zrealizować swoje wyobrażenia, tym mniej jej się to udaje. W krótkich epizodach ambicje, marzenia i stereotypy ścierają się z wystudiowaną pozą, a życie w Nowym Jorku nabiera cech karykatury.

Artystka wiele wątków czerpie z fascynującej ją popkultury. Postać, w którą wciela się w *American Girl*, znajduje analogię w Susan – dryfującej po mieście bohaterce filmu *Desperately Seeking Susan* (1985), granej przez Madonnę. W pracach Karczmarczyk zgłębianie popkultury przeplata się z refleksją na temat własnej kondycji. Koncentracja na sobie prowadzi ją do fikcji, a poszukiwanie tożsamości kończy się na zanurzeniu w tożsamości wykreowanej. W kolejnych sytuacjach odgrywa samą siebie – postać o osobowości stanowiącej projekcję jej własnych wyobrażeń, żyjącą w wyreżyserowanych realiach. Świat sfabrykowanego obrazu wydaje się jej bliższy niż otaczająca rzeczywistość. Od tej ostatniej Karczmarczyk raczej uporczywie ucieka.

American Girl by Ada Karczmarczyk is a series of video images in which the division between fiction and reality has been blurred. The work is very much in the convention adopted by the artist – where made up stories suddenly turn into reality and where the different episodes seem just as credible as they are impossible.

In *American Girl* Karczmarczyk focuses on herself, drawing on her experience of living in New York City.* By creating absurd situations, the artist refers to the stereotypes of America and life in the huge metropolis of NYC. In most of the takes, she presents herself as an anonymous freak freely roaming the city. For example, we see her in the subway ostentatiously chewing gum and adopting strange poses, or pretending to be a busker collecting money in a hat. In another scene, the artist appears in a laundrette trying with all her might to hide her laundry with her body. When creating the reality in which she wants to function, Karczmarczyk tries to be as “American” as possible. The more she tries to achieve her goal, however, the less successful she is. In the short episodes, her ambitions, dreams and stereotypes clash with the fake poses, and her life in New York becomes a caricature.

The artist frequently draws on pop culture, which is a point of fascination for her. The character she plays in *American Girl* seems to resemble Susan, the city-roaming lead character from the film *Desperately Seeking Susan* (1985) played by Madonna. In her works, the artist analyses pop culture but also reflects on her own condition. By focusing on herself, Karczmarczyk ends up in a world of fiction and the search for her identity leads her to an identity which has been created. She continues to play herself in the subsequent situations – a person whose personality is the projection of how she imagines it to be, living in a staged reality. The artist seems to be more at ease in a world of fabricated images than in actual circumstances. Indeed, Karczmarczyk seems to be quite persistent in escaping reality as it is.



American Girl, 2010
video, 25 min 55 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

American Girl, 2010
video, 25 min 55 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

* Praca powstała w trakcie miesięcznej rezydencji w Nowym Jorku, przyznanej artystce przez Juvenal Reis Studios (wrzesień 2010).

* The work was created during a one month residence in NYC, granted to the artist by Juvenal Reis Studios (September 2010).

Marek Kijewski

Tekst towarzyszący pracy Marka Kijewskiego to poetycka wypowiedź nawiązująca do hymnu homeryckiego *Do Hermes*a i pism wybitnych badaczy tradycji antycznej. Obydwa przywołani uczeni: Hermann Usener, niemiecki religioznawca i filolog, oraz Arthur Bernard Cook, brytyjski religioznawca i archeolog, poświęcili w swoich rozprawach nieco miejsca temu utworowi, wypowiadając się m.in. w zasadniczej kwestii rozpoznania „czcigodnych trzech siostr”, o których pisał jego autor. Wieszczyki obdarowane skrzydłami, o głowach przyprószonych siwizną niczym białym pyłem, żywiące się miodem-pokarmem bogów, badacze ci interpretują jako pszczoły.

Pszczołę można uznać za klucz pozwalający dotrzeć do sensu kompozycji Kijewskiego. Podobną rolę odgrywa złoto, będące materiałem użytym do wykonania pracy, jak też kwadrat – figura stanowiąca jej podstawową formę. Składają te trzy motywy splatają się również w złotych, niemal kwadratowych tabliczkach z wyobrażeniem *Thriai* (pszczoł-bogin), odnalezionych na wyspie Rodos (zbiory The British Museum). Siła pracy Kijewskiego opiera się na relacjach między symbolicznymi znaczeniami przypisywanymi kwadratowi (figurze absolutu), złotu (oznaczającemu boskość) i pszczole (prorokini i karmicielce Zeusa).

Pszczoła to figura wieszczki, która obdarza swym darem, gdy jest pełna (czy też, przytaczając słowa hymnu, mówi prawdę, gdy nasyci się miodem). Antyczna myśl traktowała miód jako eliksir życia, pokarm bogów pozwalający widzieć więcej i głębiej, atrybut Artemidy, Dionizosa i Hermes a – boga zręcznej wymowy. Pojmowano więc miód nie tylko jako nektar boski, ale także jako natchnienie poetyckie. Figura proroka żywiącego się miodem znajduje odpowiednik w figurze poety karmiącego się natchnieniem. Poeta, będący antyczną figurą twórcy, w wielu metaforach literackich zestawiany był z pszczolą. Praca Kijewskiego, operująca bogatymi odniesieniami do antyku grecko-rzymskiego, może być więc widziana jako hermetyczna wypowiedź o naturze i istocie twórczości.

The text accompanying the work by Marek Kijewski is a poetic statement referring to the Homeric Hymn *To Hermes* and to writings of prominent researchers of the ancient tradition: Hermann Usener, German religious scholar and philologist, and Arthur Bernard Cook, British religious scholar and archeologist. Both of them have dwelled on this piece a little in their essays, presenting their position also on the principal question of recognizing the identity of the “three venerable sisters”. The scholars believe that the three winged seers with hoary hair, as if sprinkled with white dust, living on honey, the food of gods, are bees.

The bee can also be seen as the key which helps reach the sense of Kijewski’s composition. Gold, the material used in the work, plays a similar role, as does the square – a figure which is the most fundamental form. The three motifs are also present in the gold and almost square plaques displaying the image of *Thriai* (the bees-goddesses), found on the Greek island of Rhodes (collection of The British Museum). The power of Kijewski’s work originates from the relations between the symbolic meanings assigned to the square (a figure of the absolute), gold (signifying divinity), and the bee (the prophetess and nurturer of Zeus).

The bee is the seer who bestows her gift, as she is plentiful (or, to quote the Hymn, she tells the truth once she satiates herself with honey). Honey, in the ancient thought, was seen as the elixir of life, the food of gods which made it possible to see more and deeper, an attribute of Artemis, Dionysus and Hermes – the god of witty speech. Honey was, therefore, not only a divine potion but also a poetic inspiration. The poet, being the antique figure of creator, has been compared to a bee in many literary metaphors. Kijewski’s work, using the rich references to Greek and Roman antiquity, can also be seen as a hermetic statement about nature and the essence of creativity.



... Owe tajemnicze trzy siostry to pszczoły, ale jako pszczoły również dusze, których zdolność lub niezdolność do wieszczenia zależy od tego, czy są one „pełne”, czy też „puste”.

... Those three mysterious sisters are bees, but as such they are souls as well – whose ability or inability in divination depends on whether they are ‘plentiful’ or ‘bare’.

A.B. Cook, *Journal of Hellenistic Studies*, Vienna, 3, 1953
H. Usener, *Milch und Honig, Kleine Schriften*, I/V, s./p. 400

(„trzy najczcigodniejsze siostry zrodzone...”), 1994
sierść dzikiego kota, guma, foremki na jajka, farba aluminiowa, 24-karatowe złoto dukatowe, 3 elementy, 43 × 43 × 11 cm każdy
—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenal

(“three most venerable sisters born...”), 1994
fur of a wild cat, rubber, egg cartons, aluminium paint, 24 carat ducat gold, 3 elements, 43 × 43 × 11 cm each
—
Work purchased by Galeria Arsenal

Kijewski & Kocur

(Marek Kijewski, Małgorzata Malinowska)

Postaci klęczącego Mao i narastające wokół nich skojarzenia automatycznie ukierunkowują interpretację *Inwazji*. Kwestie polityczne narzucają się same przez się, a forma pracy utrzymane w konwencji billboardu odnosi się do natarczości reklamy, której działanie, potocznie określane jako „pranie mózgu”, pozostaje w relacji z manipulacyjną siłą wszelkich ideologii. Tytułowa „inwazja” odwołuje się do niedawnej historii Chin oraz współczesnych metod rozpowszechniania obrazów.

Wielokrotne powielenie obrazu prowadzi zwykle do wyucia go ze znaczeń, jednak tłum złotych Mao ukazanych w pozie modlitewnej, którą Wielki Sternik mógł przyjąć jedynie w czyjeś wyobraźni, ma w sobie więcej z totalitarnego umasowienia i uprzedmiotowienia niż z bezmyślnego kopiowania. Reminiscencje elementów kultury chińskiej – kolor żółty przypisany w dawnych Chinach cesarzowi i sposób ustawienia postaci, przywołujący rzędy żołnierzy z armii terakotowej – nabierają przewrotnych znaczeń. Kijewski i Kocur podejmują kwestię popkulturowej popularności takich ikon jak Mao. Mao-mania, która wybuchła w Chinach, brzemienista jest nie tyle w skutki ideologiczne, co ekonomiczne. Stymuluje produkcję suwenirów przekształcających uosobienie terroru w atrakcyjny wizualnie towar. Koszulki i broszki z podobizną Mao zdają się neutralizować wyrządzone przez niego zło, a jako wytwory popkultury mają status nieszkodliwych gadżetów. Oddzielanie obrazu Mao od jego czynów ma długą tradycję. Wspomnieć można choćby o zauroczeniu zachodnioeuropejskich intelektualistów maoistowskim komunizmem. Zwolennicy Mao nie przyjmowali do wiadomości zbrodni reżimu. Przesłaniały je idee równości i sprawiedliwości społecznej, kształtowane przez chińską propagandę.

Praca Kijewskiego i Kocura, operująca konwencją bliską reklamie, to gest sprzeciwu wobec bezmyślnego operowania obrazami. Artyści zaznaczyli niegdyś, że ich wielkoformatowe druki to coś „zupełnie [...] innego niż wielkoformatowe plansze reklamowe. My przekształcamy billboardy w płaszczyzny niemal malarskie”. Ta deklaracja istotna jest nie tylko dla formalnej, ale także symbolicznej interpretacji pracy.

Images of a kneeling Mao and the connotations arising from them automatically steer our interpretations of *Invasion*. Issues of politics are explicit in the work, while its billboard-like format references the obtrusiveness of advertising, whose effect, colloquially referred to as “brainwashing,” is similar to the manipulative force that all ideologies exert. The title “invasion” refers to the recent history of China and to modern methods for disseminating imagery.

Multiple repetition of an image usually strips it of meaning, yet the multitude of golden Maos in a meditative pose that the Great Helmsman could only assume in one’s imagination is more redolent of totalitarian popularisation and objectification than of mindless replication. The elements of Chinese culture appearing in the piece – the colour yellow attributed to the emperor in early China, or the placement of the figures reminiscent of the Terracotta Army – acquire perverse significance. Kijewski & Kocur address the issue of pop culture’s fascination with icons such as Mao. The Mao-mania that gripped China had greater economic implications than ideological ones. It stimulated the production of souvenirs that transformed the personification of terror into a visually attractive commodity. T-shirts and pins featuring Mao’s likeness seem to neutralise the evil he dispensed, and, being products of pop culture, they take on the status of harmless gadgets. Detaching Mao’s image from his deeds goes back a long way. We need not look further than the infatuation of Western European intellectuals with Maoist Communism. Mao’s disciples did not recognise the regime’s crimes as they were preoccupied with the ideas of equality and social justice promulgated by Chinese propaganda.

Adapting a style reminiscent of advertising, Kijewski & Kocur’s work is a gesture of opposition to mindless use of imagery. The artists once pointed out that their large format prints are something “completely [...] different from large format advertisements. We transform billboards into almost painting-like presentations.” This declaration is relevant to interpreting the work from both formal and symbolic perspectives.



Inwazja, 2001
druk wielkoformatowy,
204 × 510 cm
—
Praca podarowana Galerii
Arsenał przez artystów

Invasion, 2001
large format print,
204 × 510 cm
—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artists

Grzegorz Klaman

Katabasis należy do prac, w których Grzegorz Klaman zgłębia relacje między ciałem, władzą i wiedzą. Jego rozważania inspirowane są pismami Michela Foucaulta i esejem *Metafizyka mięsa* Jolanty Brach-Czajny (1992). Instalacja, której tytuł oznacza zejście do otchłani, to trzy stalowe kasety zawierające fragmenty ludzkiego ciała w formaldehydzie: oko, ucho i język. Towarzyszy im butla gazowa z palnikiem i dźwięk przypominający naukę artykulacji głosek.

Krytycy i artysta podkreślają wagę przeniesienia preparatów anatomicznych ze sfery medycyny w obręb sztuki. Ta dekontekstualizacja postrzegana jest jako przywrócenie ciała symbolicznego znaczenia, zawłaszczonego przez medycynę. Nauka traktowana jest tutaj jako jeden z instrumentów władzy, produkującej wiedzę w celu panowania nad społeczeństwem. Badania z zakresu transplantologii, genetyki i embriologii wymagają nakładów finansowych, przez co kojarzone są z rosnącymi wpływami korporacji i postrzegane jako czynniki, które mogą mieć wpływ na przekształcanie życia tak w sensie biologicznym, jak społecznym i ekonomicznym. Ciało traci więc autonomię, stając się obiektem i (pośrednio) narzędziem manipulacji.

Prace, w których Klaman wykorzystywał preparaty anatomiczne, wywołały liczne kontrowersje. Artyście zarzucano desakralizację sztuki i bezczeszczanie ciała. Krytycy mu przychylni wskazywali z kolei, że naświetla on liczne, na co dzień przemilczane problemy na styku nauki i władzy. *Katabasis* prowokuje wiele pytań z zakresu np. historii kultury i bioetyki. Można zapytać o znaczenie zabiegu przeniesienia preparatów anatomicznych w sferę sztuki, a także o to, czy nie anektuje ona ciała w taki sam sposób, jak robi to nauka. Zakonserwowane organy zawsze były obiektem zainteresowania obu tych dziedzin, eksponowano je w gabinetach osobliwości, a później, tak jak dzieła sztuki, w muzeach. Jakie miejsce zajmują prace Klamana w długiej tradycji kulturowych interpretacji ciała? Te i wiele innych kwestii ciągle czeka na swego badacza.

Katabasis is a work in which Grzegorz Klaman explores the relationships between the body, power and knowledge. His pursuits are inspired by the writings of Michel Foucault as well as the essay *Metafizyka mięsa* [The Metaphysics of Meat] (1992) by Jolanta Brach-Czajna. The installation, whose title refers to a descent into an abyss, consists of three steel cases housing human body parts preserved in formaldehyde: an eye, an ear and a tongue. These organs are accompanied by a gas tank with a burner and a sound recording of voice training.

Critics and the artist alike underscore the significance of the anatomical specimens being borrowed from medicine and brought into the realm of art. This decontextualisation can be seen as a re-statement of the body's symbolic meaning, which has been appropriated by medicine. Here, science is treated as an instrument of authority, which produces knowledge for the purpose of controlling society. Research in transplantation, genetics and embryology requires financial outlays, and these fields are associated with an increasing degree of corporate influence in medicine. They are also perceived as factors that can contribute to changes in life not only in the biological but also the social and economic sense. Hence, the body loses its autonomy and becomes an object and (indirectly) a manipulation tool.

Pieces in which Klaman uses anatomical specimens spark widespread controversy. The artist has been accused of desecrating art and defiling the human body. Critics who support him, on the other hand, have praised his efforts to bring to light the many unaddressed problems emerging at the point where science and power overlap. *Katabasis* raises many questions in areas such as history, culture and bioethics. We can inquire about the meaning behind the artist's use of anatomical specimens in art, but also about art annexing the body just as science does. Preserved organs have always enjoyed special interest within both fields, being exhibited in curiosity cabinets and later, like works of art, in museums. What place do Klaman's works occupy in the long tradition of cultural interpretation of the body? This and many other questions are still awaiting the arrival of a researcher to study them.



Katabasis, 1993

3 kasety (stal, aluminium,
preparaty organów ludzkich),
42 × 57 × 15 cm każda,
głośnik, butla gazowa
z palnikiem

—
2 elementy zakupione przez
Galerię Arsenaf
1 element подарowany Galerii
Arsenaf przez artystę

Katabasis, 1993

3 cases (steel, aluminium,
human organ specimens),
42 × 57 × 15 cm each,
loudspeaker, gas tank with
burner

—
2 elements purchased by
Galeria Arsenaf
1 element donated to Galeria
Arsenaf by the artist

Szymon Kobylarz

Praca *Cannelloni Bomb* jest częścią projektu *Civil Defense*, który Szymon Kobylarz zrealizował w galerii Żak|Branicka w Berlinie w 2009 r. Punktem wyjścia było dla artysty przysposobienie obronne – przedmiot nauczania wprowadzony do polskich szkół w 1967 r., którego program zmodyfikowano w 1990 r. na fali zmian ustrojowych. W krajach Układu Warszawskiego, w obliczu zimnej wojny, zajęcia te na-stawione były na szkolenie z zakresu wojskowości, obrony cywilnej oraz pierwszej pomocy medycznej – zwłaszcza w sytuacjach użycia broni masowego rażenia. Miały też silny wydźwięk polityczny.

Kobylarz interesuje bardziej prozaiczna strona przysposobienia obronnego. W jego interpretacji ma ono charakter podwórkowej zabawy w wojnę. Zainspirowany lekcjami, na których uczono podstaw budowy broni oraz przekazywano naiwne zasady postępowania w obliczu katastrof, nalotów bombowych, ataków nuklearnych czy użycia gazów bojowych, artysta konstruuje cały arsenał domowego uzbrojenia. Metodą „zrób to sam”, w oparciu o instrukcje znalezione w internecie, wykonuje świecę dymną z piłeczki pingpongowej, maskę przeciwgazową z butelek po coca-coli i bombę z makaronu cannelloni. Umieszczając obiekty w gablotach, artysta nadaje im charakter eksponatów quasi-muzealnych, archaicznych, będących materializacją karykaturalnej rzeczywistości. Towarzyszące im rysunki, stanowiące narracyjną warstwę prac, to ilustracje pokazujące sposób bądź skutki użycia poszczególnych przedmiotów.

Kobylarz przygląda się też niekontrolowanemu obiegowi wiedzy, której wykorzystanie może mieć niebezpieczne konsekwencje. Instrukcje podpowiadające, jak zbudować ładunek wybuchowy, czy podręczniki ekscentrycznych domorośłych eksperymentatorów krążą w internecie w licznych wersjach. Kobylarz traktuje je z przymrużeniem oka, ale zarazem wskazuje na inny jeszcze problem – naukę, znajdującą się w tle wszelkich, nawet domowych wynalazków. Artysta pyta o jej status i aspekty etyczne, a także o cele, jakim służy, nierzadko mające niewiele wspólnego ze szczytnymi ideami leżącymi u jej podstaw.

The work titled *Cannelloni Bomb* is part of a wider project, *Civil Defense*, carried out by Szymon Kobylarz at the Żak|Branicka gallery in Berlin in 2009. The point of departure was civil defence – a subject introduced to Polish school curricula in 1967, whose syllabus was modified in 1990 in effect of the systemic transformation of the country. In times of the Cold War, such classes in the countries of the Warsaw Pact were focused on military training, civil defence, and first aid, in particular in case of an attack with the use of weapons of mass destruction. The political message conveyed during these courses was also very important.

Kobylarz, however, was more interested in the prosaic aspect of civil defence. In his interpretation, the whole training is like a child's game of “playing war”. Inspired by lessons about the basics of weapons' construction and the naive instructions of “what to do in case of” a catastrophe, bomb raids, nuclear or gas attacks, the artist builds a whole arsenal at home. Applying Internet based knowledge and DIY methodology, Kobylarz makes a smoke bomb from a ping-pong ball, a gas mask from Coke bottles, and a bomb from cannelloni. By presenting his creations in display boxes, the artist gives them the status of quasi-museum exhibits – an archaic materialisation of a ludicrous reality. The accompanying drawings, which serve as the narrative to the works, illustrate the method or effects of the use of the different items.

Kobylarz also studies the uncontrolled circulation of knowledge which can be used for projects with dangerous consequences. Numerous versions of different instructions on how to built an explosive, or manuals for eccentric self-taught experimenters, are quite abundant on the Internet. Kobylarz treats them with a grain of salt, at the same time indicating yet another problem, namely science, which is a constituent of all inventions, even the ones made at home. He asks about the status and the ethical aspects of science, as well as the aims which it serves – after all, these aims have rarely anything in common with the noble ideas on which they were formulated.



Cannelloni Bomb, z cyklu **Civil Defense**, 2009
drewniana kaseta z szybą,
inne media, 22 × 22 × 9,5 cm;
rysunek kredkami, 28,5 × 18 cm
—

Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Cannelloni Bomb from the
series **Civil Defense**, 2009
wooden display box, other
media, 22 × 22 × 9.5 cm;
colour pencil drawing, 28.5
× 18 cm
—

Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Aleksander Komarov

Krótkie obrazy składające się na wideo *Głosy* Aleksandra Komarova nie tworzą spójnej, narracyjnej całości. Zarejestrowane jakby z ukrycia tworzą ciekawy pod względem socjologicznym wizerunek niewielkiej społeczności. Materiał do pracy został zebrany w Nowym Sączu – mieście, w którym spadek po Galicji, wielokulturowym tworze habsburskiej polityki, jest ciągle żywy. Komarova interesuje religia jako element życia; przygląda się jej zarówno w perspektywie wspólnoty, jaki i należących do niej jednostek. Nie interesuje go przy tym religijność w sensie teologicznym, nie śledzi też związków religii z polityką. Oko kamery zatrzymuje tam, gdzie religia w nieoczywisty sposób przecina się z codziennością i wydarzeniami istotnymi dla tożsamości społecznej.

W nowosądeckim kościele św. Elżbiety artysta filmuje zakonnicę sprzątającą świątynię i konserwatora strojącego okazałe organy. Wykorzystując archiwalne nagranie, pokazuje uroczystość ustawienia figury sokoła na tympanonie gmachu Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w 1993 r., która rozpoczyna się od pobłogosławienia rzeźby w kościele. Z taką samą uwagą przygląda się małemu chórzyscie ćwiczącemu pieśń religijną – ubranemu skądinąd w koszulkę z czaszkami – jak też tłumowi wiernych wychodzących po mszy w Niedzielę Palmową czy uczestniczących w drodze krzyżowej. W pracy Komarova błahe czynności dziejące się w przestrzeni sakralnej urastają do rangi codziennych rytuałów, rytmy religijne obecne w przestrzeni publicznej mają wymiar gestów społecznych, a wydarzenia z gruntu laickie zyskują oprawę liturgiczną.

W *Głosach* religia przeplata się z życiem społecznym na każdym kroku. Wizualnym, metaforycznym łącznikiem między tymi sferami są organy: w pierwszych minutach wideo – kościelne, a pod koniec – te znajdujące się w jednej z sal gmachu Towarzystwa. Komarov nie pyta bezpośrednio o wiarę i jej znaczenie w życiu społeczności, sama ta kwestia nie wydaje się w jego pracy kluczowa. W wielu momentach sugeruje jednak symboliczną obecność religii i jej istotną rolę w organizowaniu życia społecznego, zaprowadzaniu ładu tak na płaszczyźnie prywatnej, jak i publicznej.

The brief takes composing the video *Voices* by Aleksander Komarov do not constitute a coherent narrative. Recorded as if by a hidden camera, they create an image of a small community, which is interesting from the sociological point of view. The artist collected the material for the work in the town of Nowy Sącz, rich with the living heritage of Galicia – the multicultural creation of the Habsburg policy. Komarov is interested in religion as an element of life. He studies it from the perspective of the community, as well as its members. Religiousness in the theological sense, however, is not attractive to him, nor does he try to trace the relations between religion and politics. The eye of the camera stops whenever religion makes an unobvious intersection with the daily life or with events important from the perspective of social identity.

In the church of St Elisabeth in Nowy Sącz, the artist films a nun cleaning up the temple and a maintenance man tuning the grand church organs. The artist then inserts a piece of an old documentary video showing the celebration of placing the figure of a falcon on the tympanum of the “Sokół” [Falcon] Gymnastics Society in 1993, which begins with the consecration of the figure in the church. Just as carefully, he observes a small choir boy practicing a church hymn – dressed, by the way, in a shirt patterned with skulls. He also watches a crowd of churchgoers leaving after mass on Palm Sunday, or participating in the Way of the Cross. Seemingly banal activities happening in the sacral space gain in Komarov’s works the significance of quotidian rituals; the religious rites, when present in public space, become social gestures, and events which are basically secular gain a liturgical setting.

In *Voices*, religion is intertwined with social life in every moment. The organs are the visual, metaphorical connection between these spheres: in the first minutes of the film – the church organs, and in the final sequences – the organs in one of the halls of the building of the Society. Komarov does not pose direct questions about faith and its relevance to social life, however the very issue seems to be of key importance in the work. In many moments, what seems to be suggested is the symbolic presence of religion and its important role in organizing social life, introducing order in both the private and the public domain.



Głosy, 2011
video, 13 min 55 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Voices, 2011
video, 13 min 55 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Anna Konik

Gra w miasto (Białystok) jest kolejną odsłoną projektu *In the Middle of the Way*, który Anna Konik realizuje od 2001 roku. Każde wideo powstałe w jego obrębie jest emocjonalną i osobistą opowieścią o mieście. Artystka wędruje po ulicach m.in. Cleveland, Warszawy i Moskwy wraz mieszkającymi tam, przypadkowo poznanymi ludźmi. Tym, co ich łączy, jest funkcjonowanie na marginesie społeczeństwa, w stanie bezdomności i nieustannej podróży. Sytuacja towarzyszącej im artystki jest na swój sposób podobna, nagrania wideo powstają bowiem w trakcie odbywanych przez nią wyjazdów. Jej perspektywa jest perspektywą nomada, w każdym z miejsc jest gościem, który nie zapuszcza korzeni.

Białystok to drugie po Bytomiu miasto, które pokazywali artyście uczestnicy prowadzonych przez nią warsztatów*. Konik zaproponowała spacer po Białymstoku, a młodzież i dzieci, z którymi pracowała, weszli w rolę przewodników, oprowadzających po mieście własnymi ścieżkami. Każdy z nich pokazywał je z własnej perspektywy, prowadził do miejsca, które ma dla niego szczególne znaczenie. Na alternatywnej mapie Białegostoku znalazł się m.in. Pałac Branickich, Rynek Kościuszki, hala „Włókniarza”, kawiarnia na Plantach i plac zabaw na osiedlu, a pokonywanie dróg prowadzących do tych miejsc miało wymiar intensywnego, wspólnego przeżywania przestrzeni. Ta bliska relacja zachodziła zwłaszcza między artystką a osobą prowadzącą do ważnego dla siebie miejsca. Konik każdemu towarzyszyła w sposób dyskretny, skłaniając do werbalizacji myśli i określenia charakteru swojego związku z miejscem.

Tak jak różni byli uczestnicy warsztatów, tak różne były ich reakcje na kamerę i odmienny stosunek do miasta. Ich wypowiedzi kształtują alternatywną mapę Białegostoku, na której centrum i peryferie niekoniecznie pokrywają się z układem urbanistycznym miasta. Projekt Konik odsłania kilka osobistych narracji, składających się na wielowarstwową strukturę żyjącego organizmu miejskiego. W trakcie spaceru przestrzeń Białegostoku stała się przestrzenią mentalną, nasyconą wspomnieniami i emocjonalnymi reakcjami na tkankę miasta.

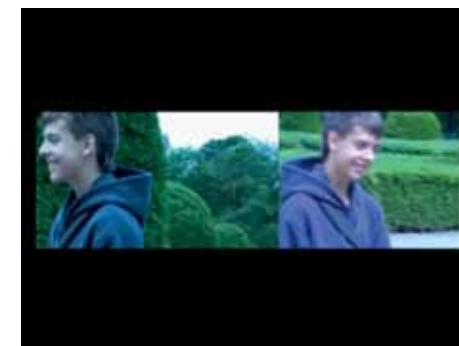
* *In the Middle of the Way / Gra w miasto (Białystok)* to efekt warsztatów przeprowadzonych przez Annę Konik w Galerii Arsenał w Białymstoku w 2008 r.

Gra w miasto (Białystok) is another edition of Anna Konik's project *In the Middle of the Way* which began in 2001. Each video belonging to the series is an emotional and personal presentation of a chosen city, e.g. Cleveland, Warsaw or Moscow. The artist films the streets which she roams, and the people she meets there. The common feature of all those she encounters is that they function on the margins of society, be it due to homelessness or being constantly on the move – a situation which is, to an effect, also that of the artist, as she makes all her videos when away from home, making her perspective that of a nomad. Everywhere she goes, she is a guest who does not put down roots.

Białystok is the second city after Bytom to which the artist was introduced by the participants of a workshop she conducted there.* Konik asked to be shown around the town, and the young people she worked with served as her guides and gave her a tour along their favourite routes. Each took the artist to places of special relevance to him/her. The landmarks shown on the alternative map of Białystok include the Branicki Palace, Kościuszko Square, the “Włókniarz” sports hall, or a café at the Planty park. Reaching these places during the tour required a joint and intense experiencing of space. This close relation was particularly felt between the artist and the guide leading her to “his/her” landmark. Konik's presence was always discreet so that the guides were at ease when expressing their thoughts and defining their ties with the given place.

The participants of the workshops were diverse, as were their reactions to being filmed and their attitudes to the city. Their words served as the basis for creating an alternative map of Białystok, where the centre and peripheries do not necessarily overlap with the actual city map. Konik's project has revealed a number of personal narratives creating a multi-layer structure of a city organism. During the tour, the space of Białystok became a mental space saturated with memories and emotional reactions to the city's tissue.

* *In the Middle of the Way / Gra w miasto (Białystok)* is the outcome of workshops the artist conducted at Galeria Arsenał in Białystok in 2008.



**In the Middle of the Way /
Gra w miasto (Białystok),**
2008
dwukanałowe wideo, 19 min
35 s; 6 fotografii, 31 × 40,5 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

**In the Middle of the Way /
Graw miasto (Białystok),**
2008
two-channel video, 19 min
35 sec; 6 photographs,
31 × 40.5 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Jarosław Kozakiewicz

Poszukiwania Jarosława Kozakiewicza, zarówno w zakresie rzeźby, jak i architektury, opierają się na humanistycznej koncepcji sztuki. Empatycznie pojęte związki człowieka z otoczeniem są zasadniczą determinantą jego prac. Punktem wyjścia licznych podejmujących te kwestie realizacji był projekt *Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego* (1998). Dziewięć planet Układu Słonecznego oraz hipotetyczną planetę X artysta przedstawił jako odlewy otworów ludzkiego ciała, które naniósł potem, w odpowiednich proporcjach, na mapę Europy. Kongruencja makro- i mikrokosmosu sprowadzona została więc do człowieka.

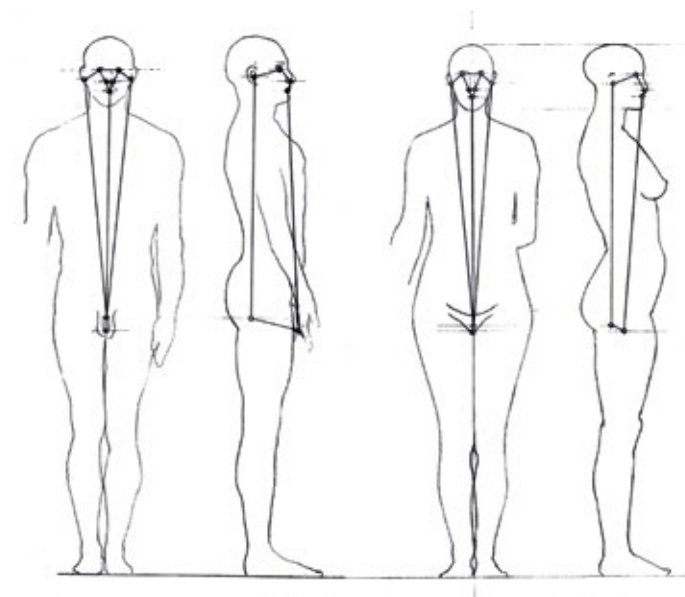
Prace Kozakiewicza odnoszą się do kosmologii oraz odkrytej już w starożytności analogii między strukturą wszechświata a proporcjami ludzkiego ciała. Matematycy i filozofowie antyku grecko-rzymskiego, a później renesansowi kontynuatorzy ich myśli mówili o zasadzie złotego podziału, boskiej proporcji rządzącej tak planami świątyń, jak i budową człowieka. Zależność tę najdobitniej wyraził Witruwiusz w koncepcji proporcji ciała ludzkiego – której najpopularniejszą wizualizacją jest rysunek człowieka witruwiańskiego Leonarda da Vinci – oraz w antropomorficznej wizji architektury. Ta ostatnia znalazła kontynuację w systemie proporcji Le Corbusiera.

Refleksje Kozakiewicza, których dobrą egemplifikację stanowi praca *IGO (Identified Geometrical Objects)*, wpisują się więc w długą tradycję poszukiwań, daleko odchodząc jednak od ich formalistycznego wymiaru. „Wpisane w człowieka” zarysy brył wyznaczone zostały przez połączenie linii wychodzących z dziewięciu otworów ciała związanych z funkcjami życiowymi: widzeniem, oddychaniem, odżywianiem, rozmnażaniem, wydalaniem. Każda z brył tworzy rdzeń organizmu, jego wewnętrzną zasadę. Dla artysty to nie proporcja jest więc istotna; wyrażone matematycznie relacje człowieka z otaczającą rzeczywistością są na drugim planie. W jego interpretacji geometria ma wymiar humanistyczny – abstrakcyjna forma skupia w sobie to, co jest warunkiem *sine qua non* życia.

Jarosław Kozakiewicz's explorations, in terms of both sculpture and architecture, are based on the humanistic concept of art. The empathically treated human relations with the environment are the main determinant of his works. The point of departure for many of his pieces which dwelled on the issue was the project titled *Pejzaże. Koncepcja humanistycznej teorii Układu Słonecznego* [Landscapes. The Concept of a Humanistic Theory of the Solar System] (1998). The artist has presented the nine planets of the Solar System and a hypothetical planet X as casts of the orifices in the human body, which he then imposed, in the proper proportions, on the map of Europe. The congruency of the macro- and microcosms has thus been reduced to a human being.

The works of Kozakiewicz make references to cosmology and the ancient discovery of an analogy between the structure of the universe and the proportions of the human body. Mathematicians and philosophers of ancient Greece and Rome, and later their Renaissance continuators, talked about the principle of the golden ratio – the divine proportions in both the designs of temples and the construction of the human body. This interdependence was most clearly expressed by Vitruvius in his concept of human body proportions (its most popular visualization is the famous drawing of the Vitruvian Man by Leonardo da Vinci), and the anthropomorphic vision of architecture. The latter was continued in the system of proportions offered by Le Corbusier.

The reflections of Kozakiewicz, very well exemplified by *IGO (Identified Geometrical Objects)*, fit into the long tradition of explorations, but at the same time depart quite far away from their formalist queries. The outlines of forms “inscribed in the human body” were delineated by means of connecting lines coming out of the nine orifices of the body and related to the life functions of seeing, breathing, eating, reproducing, and excreting. Each of the forms creates the core of the organism, its internal principle. Thus it is not proportion which is important to the artist; the mathematically expressed relations of a human being with the surrounding reality take back stage. According to his interpretation, geometry has a humanistic dimension – abstract form converges in itself all that is the *sine qua non* condition of life.



IGO (Identified Geometrical Objects), 2004

2 rzeźby, drewno, 88 × 13,5 × 16 cm, 86 × 13,5 × 7 cm;
rysunek, ołówek na papierze, 32,5 × 40 cm

—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał

IGO (Identified Geometrical Objects), 2004

2 sculptures, wood, 88 × 13.5 × 16 cm, 86 × 13.5 × 7 cm;
drawing, pencil on paper, 32.5 × 40 cm

—
Work purchased by Galeria Arsenał

Katarzyna Kozyra

Praca Katarzyny Kozyry *Krzysztof Czerwiński II* zarówno pod względem formy, jak i przekazu odnosi się do dwóch wcześniejszych realizacji artystki: *Krzysztof Czerwiński* (1996) i *Więzy krwi* (1999). Pierwsza z nich przedstawia postać półnagiego, pobitego mężczyzny, ukazanego w trzech różnych pozach na biało-czerwonym tle. Kolejna składa się z czterech zdjęć dwóch nagich kobiet (z których jedna jest dotknięta kalectwem), w jednej wersji sfotografowanych na tle czerwonego krzyża i czerwonego półksiężyca na neutralnym białym tle, a w drugiej zaś – na tle tych samych znaków otoczonych głowami kapusty i kwiatami kalafiora. Obydwie prace odnoszą się do przemocy, która często dokonywana jest w imię niewłaściwie pojętej ideologii.

Dyptyk *Krzysztof Czerwiński II* nawiązuje do problematyki poruszonej w *Więzach krwi*. Zdjęcie modela – spotkanego na ulicy pobitego mężczyzny, który przedstawił się jako Krzysztof Czerwiński – wplecione zostało w kompozycję zbudowaną z półksiężyca, krzyża i warzyw. Kozyra kontynuuje tu refleksję na temat wojny toczącej się w latach 90. XX wieku na Półwyspie Bałkańskim oraz jej etnicznego i religijnego podłoża. Artystka przywołuje symptomatyczną dla ideologicznego tła konfliktu interpretację Czerwonego Krzyża, znaku organizacji niosącej pomoc humanitarną. Wbrew deklarowanej neutralności symbolu konotacje religijne okazały się na tyle silne, że w krajach muzułmańskich zastąpiony został Czerwonym Półksiężycem. Zestawiając obydwie znaki z ciałem ofiary, Kozyra wskazuje przede wszystkim na jej uprzedmiotowienie. Fanatycznie wyznawana ideologia – o podłożu narodowym, etnicznym czy religijnym – prowadzi do segregacji ofiar, wyznaczając jasne granice między „swoim” i „obcym”. Nie ma w niej miejsca na humanitaryzm, w imię którego każda ofiara, niezależnie od wyznawanej wiary oraz przynależności etnicznej czy narodowej, jest przede wszystkim człowiekiem.

Katarzyna Kozyra's work *Krzysztof Czerwiński II*, in terms of both form and message, a reference to two earlier pieces by the artist, *Krzysztof Czerwiński* (1996) and *Więzy krwi* [Blood Ties] (1999). The first depicts a half-naked and battered man on a red-and-white background, and the second is a set of four photographs of two naked women (one of whom is disabled) shown with a red cross and a red crescent in the back, with either a white background, or surrounded by cabbage and cauliflowers. Both works refer to violence, which is often resorted to in the name of an inappropriately understood ideology.

The diptych *Krzysztof Czerwiński II* refers, first and foremost, to the issue the artist had touched upon in *Blood Ties*. The photograph of the model – a battered man met on the street, who had introduced himself as Krzysztof Czerwiński – has been placed within a composition built of a crescent, a cross, and vegetables. Kozyra thus continues her reflections on the war which took place in the 1990's in the Balkans, as well as its ethnic and religious reasons. The artist recalls the interpretation of the Red Cross, symptomatic of the ideological basis of the conflict – a symbol of an organization providing humanitarian aid. Contrary to the declared neutrality of the sign, its religious connotations turned out to be so strong that it was replaced with a Red Crescent in Moslem countries. By juxtaposing the two signs with the body of a victim, Kozyra points to its objectification. The fanatic ideology, be it of national, ethnic, or religious roots, segregates the victims, delineating borders between “us” and “strangers”. There is no place for humanitarianism here, in the name of which every victim, regardless of religion, ethnic or national origin, is first and foremost a human being.



Krzysztof Czerwiński II, 2001
2 fotografie, 98 × 104 cm

—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystkę

Krzysztof Czerwiński II, 2001
2 photographs, 98 × 104 cm

—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artist

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 zmagająca 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 kaczonego z fallusem w stanie wzwodu, leżącego w tubie. 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 podarowana 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

Zofia Kulik

Mandala to poza wizerunkiem Buddy najbardziej znane wyobrażenie z kręgu kultury buddyjskiej. Na płaszczyźnie ikonograficznej jest to kompozycja oparta na okręgu i kwadracie, z postacią lub symbolem bóstwa w centrum. Pojmowana jest jako przedstawienie idealne, odwzorowanie wszechświata i przewodnik po skomplikowanej drodze przemiany psychofizycznej. W pracy Zofii Kulik pozbawiona jest tych odniesień. Artystka przejęła jedynie uproszczony, geometryczny schemat przedstawienia. Termin mandala ma też drugie znaczenie, bliższe wymowie omawianych fotografii. Olivier Wolters, badacz historii politycznej Azji, określa tym mianem układ sił w państwach historycznych południowo-wschodniej części kontynentu. Mandale definiuje jako „krąg królów”, sieć ośrodków władzy powiązanych wasalnymi zależnościami.

Kolaże ukazują nagiego, uchwyconego w sztywnych pozach mężczyznę, wpisanego w monumentalną kompozycję. Potraktowany został w sposób ornamentalny, a jego gesty i ułożenie chusty, którą trzyma, nawiązują do ikonografii władzy i „odpustowej” ikonografii religijnej (np. obrazków świętych i pielgrzymkowych pamiątek)*. Nagość każe widzieć go jako osobę bezbronną; jego ciało, poddane narzuconym pozom, jest skrępowane i podporządkowane. Odniesienia do politycznych kontekstów mandali i sposób ukazania postaci wprowadzają do pracy wątek władzy, która dyscyplinując ciało i umysł, kształtuje tożsamość jednostki. Skojarzenia z systemami totalitarnymi i ich wpływem na życie człowieka stanowią sedno *Mandali*.

Kulik obnaża mechanizmy działania władzy pojmowanej w kategoriach politycznych, religijnych i społecznych, wskazując, iż człowiek, uciekając od jednego systemu, wpada w pułapkę kolejnego. Artystka zadaje pytanie o wolność i o to, czy określany w ten sposób stan społeczny, duchowy i polityczny jest w ogóle możliwy. Pracę Kulik można odczytywać też w oparciu o krytykę feministyczną. Władza pojmowana jest w kategoriach płci i w kulturze europejskiej łączona jest z męczyzną. Jednak sposób przedstawienia męczyzny nie przystaje do tych kategorii. Mimo że wykonuje gesty przynależące do ikonografii władzy, ukazany jest w sposób groteskowy, jako bezwładny i bierny obiekt manipulacji.

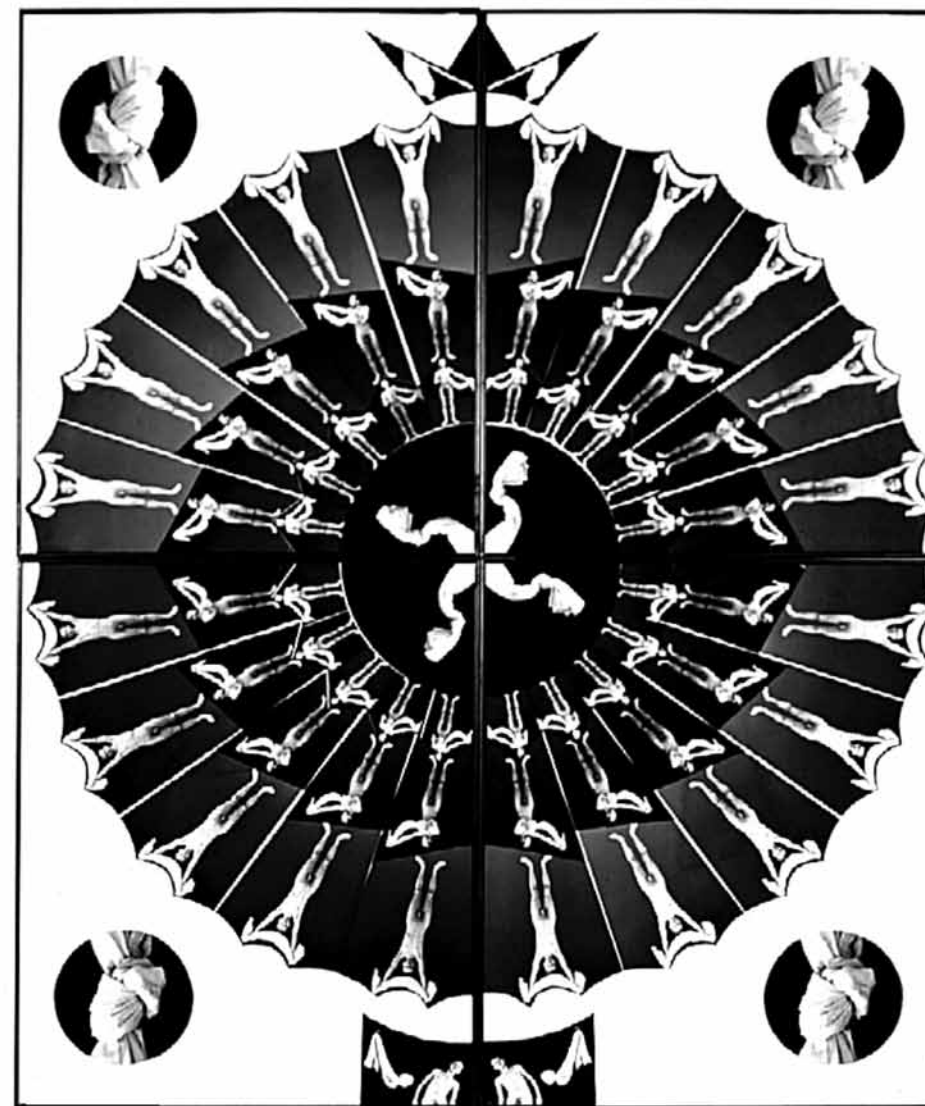
The mandala is, besides the likeness of the Buddha himself, the most recognizable image associated with Buddhist culture. On an iconographical level, it is composition based on the circle and the square with a figure or divine symbol in the centre. It is often described as an ideal design, a reflection of the universe or a guide to the complicated path of psycho-physical transformation. In Zofia Kulik's work, however, the mandala is free of such connotations. The artist merely appropriates the composition's simple, geometric layout. The term mandala has another meaning, which is better reflected in Kulik's photographic works. Olivier Wolters, a political historian specializing in Asia, uses the term to describe the distribution of power in the historical countries of Southeast Asia. He defines mandala as a "circle of kings" or a network of centres of power that are connected by common interdependencies.

The collages in the monumental composition reveal a nude man caught in rigid poses. His image is treated ornamentally while his gesture and the position of the scarf he is holding make reference to the iconography of authority and of holiday church fairs (e.g. pictures of saints and pilgrims' souvenirs)*. His nakedness compels us to view him as defenseless; his body, contorted in forced poses, is uneasy and oppressed. The references to the mandala's political contexts and the means by which the human figure is portrayed introduce themes related to power, which shapes the identity of the figure through disciplining the body and mind. Allusions to totalitarian systems and their impact on human life lie at the foundation of *Mandala*.

Kulik exposes the mechanisms of authority as it is perceived in political, religious and social terms and points out that humans escaping one system often fall prey to another. The artist asks about freedom and about whether a social, spiritual or political state described as free can really exist. Kulik's work can also be read in a context of feminist criticism. Power is understood in gender-based terms and it is linked with masculinity in European culture. Yet, the way the man is depicted in the work does not comply with these categories. Although the man is making gestures that are associated with the iconography of power, he is shown in a grotesque light as a helpless and passive object of manipulation.

* Więcej na temat odniesień *Mandali* do motywów z szeroko pojętej kultury wizualnej, patrz: Zofia Kulik, *An Iconographic Guide to "All the Missiles are One Missile"*, Warsaw 1997.

* For more on *Mandala's* references to visual culture at large, see Zofia Kulik, *An Iconographic Guide to "All the Missiles are One Missile"*, Warsaw 1997.



Mandala, 1994
fotografia, 4 elementy,
60,5 × 50,5 cm każdy

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Mandala, 1994
photograph, 4 elements,
60.5 × 50.5 cm each

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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, poczynając 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

Piotr Kurka

Instalacje Piotra Kurki można postrzegać jako konstelacje przedmiotów powiązanych zagadkowymi dla widza relacjami. Lalki, szkła powiększające, zwierzęta-zabawki, często stare bądź staroświeckie, zużyte i nieprzystające do teraźniejszości, składają się na autonomiczne światy rzeczy żyjących własnym życiem. Artysta sięga po przedmioty gotowe, znalezione – bądź tworzy je na potrzeby pracy, przygotowując tak, by sprawiały wrażenie dawnych. To one kształtują refleksyjny nastrój i oniryczną aurę instalacji. Prace Kurki przywołują istotny dla jego twórczości obszar prywatnych doświadczeń, a wykorzystane przez niego przedmioty postrzegać można jako repozytoria wspomnień i znaczeń. Bliskie są przez to obiektom, które francuski filozof i socjolog Jean Baudrillard określił mianem rzeczy mitologicznych.

Praca *Dostałem pieska* składa się z konstrukcji przypominającej dom czy też psią budę, do wnętrza której można zajrzeć z dwóch stron przez soczewki umieszczone w ścianach szczytowych. Przez jedną widać poruszającą się zabawkę – szmaccianego psa, niemal zagłaskanego, z wytartą sierścią, bez nogi – a przez drugą zdjęcia księży wycięte ze starej fotografii bądź gazety, naklejone na dzwonowatą formę przypominającą naczynia, do jakich niegdyś zbierano żywicę. Tytuł pracy i zniszczona zabawka sugerują perspektywę powrotu do dzieciństwa.

Dostałem pieska w poetycki sposób przywołuje wspomnienia Kurki z czasów, gdy był ministrantem i od zaprzyjaźnionego księdza dostał w prezencie psa. Wraz z duchownym artysta odkrywał i poznawał przyrodę, o czym przypomina naczynie na żywicę, budzące skojarzenia związane z jej zapachem, smakiem i konsystencją. Istotne znaczenie ma też traktowany symbolicznie motyw domu. Metalowy domek mieści w sobie świat wspomnień i kształtujących jednostkę zdarzeń, który artysta odsłania przed widzem zaglądającym do wnętrza przez soczewki. Maskotka, naczynie na żywicę i postać księdza zamykają w sobie ważne dla artysty doświadczenia z dzieciństwa: poznawanie świata, patrzenie na rzeczy i powolne nasycanie ich znaczeniami, silnie powiązane z wiarą i tajemnicą *sacrum*.

Piotr Kurka's installations can be seen as constellations of objects interconnected by means of relations which are mysterious to the viewers. Dolls, magnifying glasses, toy animals, often old, or old-fashioned, and incompatible with the present times – all these items create autonomous worlds living their own lives. The artist resorts to ready-made or found objects, or creates them especially for the given work of art, making them to look old. They thus create a reflective, dreamlike aura. At the same time, Kurka's installations draw on the sphere of his own experiences, which are important to his work, and the objects which he uses can be seen as a repository of his memories and meanings. They are thus close to the objects which Jean Baudrillard, the French philosopher and sociologist, termed as mythological objects.

I Got A Doggie is made up of a construction resembling a house or a dog kennel. One can peek inside the object through lenses placed at the two ends of the structure. Looking through one hole, one sees a legless rag dog, almost patted to death and with the fur almost entirely gone. When looking in at the opposite end, one sees an image of Catholic priests cut out from an old photograph, or a newspaper, and pasted on a bell-like form resembling a vessel once used for the collection of resin. The title of the work and destroyed toy suggest a return to childhood.

The work is a poetic reminiscence of Kurka's childhood when he was an altar boy and received a puppy from a priest with whom he was friends. The priest helped the boy discover and learn about nature, which is referred to by the vessel for resin collection, evoking associations with its smell, taste and consistency. The symbolic motif of the house is also important here. The metal structure contains the world of memories and events which form an individual human being. The artist reveals its interior to the viewer, who can take a peek inside through the lens. The mascot, the resin container, the figure of the priest – all contain important experiences from the artist's childhood: discovering and observing the world, and slowly saturating it with meanings, strongly connected with faith and the mystery of the *sacrum*.



Dostałem pieska, 2002
mixed media (rzeźba, ready made), 91 × 70 × 32 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

I Got A Doggie, 2002
mixed media (sculpture, ready-made), 91 × 70 × 32 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Robert Kuśmirowski

Działania Roberta Kuśmirowskiego są konsekwentną realizacją formuły odkrywania i rekonstruowania przeszłości oraz nostalgicznego powrotu do wartości przypisywanych temu, co minione. Artysta nie przyjmuje jednak postawy archeologa, z pietyzmem pochylającego się nad świadectwami przeszłości. Co prawda wykorzystuje oryginalne przedmioty, ale o wiele częściej sam wytwarza różne obiekty, doskonale imitując świat rzeczy dawnych. Dokumenty i fotografie czy też obiekty dużych rozmiarów, jak wagon, studnia, nagrobki – bez względu na to czy autentyki, czy przekonujące atrapy – wszystkie sprawiają wrażenie archaicznych i niemal wyjętych z lamusa.

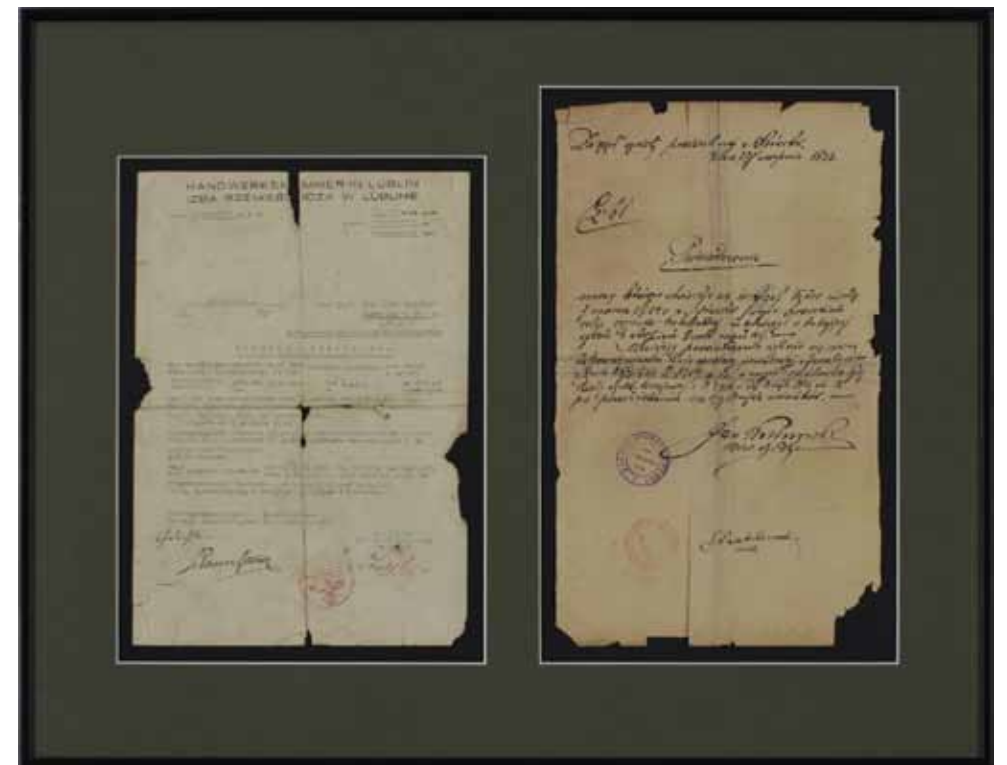
Trudno w istocie powiedzieć, czy *Dokumenty* są perfekcyjnym naśladownictwem, czy też doskonałą mistyfikacją. Pamiętać jednak należy, że Kuśmirowski niczego dosłownie nie powiela. „Wytwarzane” przez niego dokumenty nie mają konkretnych pierwowzorów, nie są więc ani kopiami, ani falsyfikatami. Artysta adaptuje dawne schematy, postarza papier, odtwarza dukt pisma, pieczęcie i ślady zniszczenia. W tych działaniach sprzyja mu doskonale opanowany warsztat i znajomość materiałów. Jednak osiągnięcie efektu patyny i zwodzącej poznania iluzji nie jest dla Kuśmirowskiego celem samym w sobie, stąd też techniczne mistrzostwo należy traktować jedynie jako właściwie wykorzystane narzędzie.

Postawa artysty nosi znamiona historyzmu, zarówno jeśli chodzi o wierność w odtwarzaniu detali, jak też o sam fakt sięgnięcia po konwencję dawności. Takich zwrotów do przeszłości historia kultury zna wiele, by przywołać np. ruch romantyczny, a każdy z nich był silnie zakorzeniony we współczesności. Dialog Kuśmirowskiego z historią jest także dialogiem z teraźniejszością. W jego pracach pobrzmiwają mit „lepszego” przeszłości. Artysta odkrywa kunszt rzeczy zapomnianych – typografię banknotów i kaligraficzną finezję dyplomów – sygnalizując przy tym jego brak w otaczającej nas rzeczywistości. Tworząc dzieła anachroniczne, nieprzystawalne do współczesności, uwypukla nieustanne zmiany w kulturze życia.

The activities of Robert Kuśmirowski are a systematically carried out formula of discovering and reconstructing the past, as well as a nostalgic return to the value attributed to that which is the past. The artist does not, however, attempt to be an archaeologist who meticulously studies the testimonies of the past. Though he does use original objects sometimes, he is more inclined to manufacture his own, perfectly imitating the world of historical artifacts. The documents, photographs, or the large scale objects – such as a train car, a well, or tombstones – all look very authentic, though some are actually fakes.

It is difficult to say whether *Documents* are perfect imitations or a perfect mystification. It should be remembered, however, that Kuśmirowski does not copy anything literally. The documents he “produces” have no originals, hence they are neither copies nor forgeries. The artist adapts old patterns, makes paper look old, reconstructs the type, seals and traces of damage. His craftsmanship and knowledge of materials are exceptional, making the task much easier for him. For Kuśmirowski, however, achieving the effect of patina and misleading illusion is not an objective in itself, thus his technical excellence should be seen as nothing more than a tool.

The attitude of the artist bears symptoms of historicism, both in terms of the faithful reconstruction of details, as well as the fact of resorting to the convention of times past. There are many such returns to history in culture, if only to recall Romanticism, and each was very deeply rooted in the now. The artist's dialogue with the past is also a dialogue with the present. His works reverberate with the myth of the “better” past. Kuśmirowski uncovers the mastery of things forgotten – the typography of banknotes and the calligraphic finesse of diplomas – thus signaling its absence in the reality around us. By creating anachronistic works which are incompatible with modern circumstances, he emphasizes the constant changes in the culture of life.



Dokumenty, 2001–2002
4 rysunki na papierze, 29,5 × 21 cm, 34 × 20,5 cm, 3,5 × 19,5 cm, 3,5 × 6,5 cm, w dwóch ramach

Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Documents, 2001–2002
4 drawings on paper, 29.5 × 21 cm, 34 × 20.5 cm, 3.5 × 19.5 cm, 3.5 × 6.5 cm, in two frames

Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Volodymyr Kuznetsov

Instalację Volodymyra Kuznetsova można usytuować w ramach szerszego zjawiska, jakim jest zwrot do materialności, obserwowany na różnych polach kultury, poczynając od lat 90. ubiegłego wieku. Badacze literatury polskiej ostatnich dwóch dekad diagnozują intensywną obecność przedmiotów w prozie tego okresu, uznając to za jej wyróżnik historyczno-literacki i łącząc tak z przemianami ekonomicznymi, jak i rosnącą świadomością zmieniających się znaczeń przypisywanych przedmiotom. Swoistość tego zjawiska, niebędącego jednak innowacją ostatnich dekad, sprowadza się do faktu, iż zarówno w literaturze, jak i sztukach wizualnych rzeczy stały się – by użyć słów literaturoznawcy Przemysława Czaplińskiego – „wyjątkowo gadatliwe”.

W pracy Kuznetsova istotny jest kontekst historyczny, uwydatniony przez wideo odtwarzane na starym telewizorze turystycznym, stanowiącym element instalacji. Artysta zmontował archiwalne nagrania protestów społecznych w krajach komunistycznych z lat 80. i początku 90. XX w. oraz kadry z aktualnych manifestacji na Białorusi. Ścieżkę dźwiękową stanowi buntowniczy utwór *Peremen!* [Zmian!] rosyjskiego wokalisty rockowego Wiktora Coja. Instalacja przywołuje zjawisko handlu przygranicznego, będącego popularnym sposobem zarabiania pieniędzy, nawiązującą do kapitalizmu, prywatnej przedsiębiorczości, rozsadzającej odgórnie sterowaną gospodarkę. Mikroświat przedmiotów jest figurą (znamiennego dla okresu przełomu) bazaru, zbiorowiska rzeczy osobliwych, mających wyjątkowy posmak towarów z drugiego obiegu.

„Maluchowi”, kiczowatym ubraniom, kosmetykom i pozostałej straganowej tandecie Kuznetsov nadaje status rzeczy historycznych i nieredukowalnych, będących niezastąpioną reprezentacją epoki, z której pochodzą. W jego pracy rola przedmiotu nie ogranicza się jednak do budowania narracji na temat nieodległej historii krajów byłego bloku wschodniego. Relikty przeszłości, seryjne i jednostkowe równocześnie, na płaszczyźnie odbioru okazują się splecione z biografiami wielu osób, w dalszej perspektywie odnoszą do ciągle żywych wspomnień z młodości i dzieciństwa. Ujawniają tym samym właściwy im potencjał rzeczy alegorycznych.

Volodymyr Kuznetsov's installation can be seen as part of a broader phenomenon, namely a return to materiality. This shift is noticeable in different areas of culture, beginning with the 1990s. Researchers of Polish literature have for the last two decades tried to diagnose the intense presence of objects in the prose of that period, seeing it as its unique historical and literary characteristic caused by both the economic changes, as well as the changing awareness of the meanings assigned to objects. The specificity of that phenomenon, which is not an innovation of the recent decades, is simply the fact that both in literature, as well as in the visual arts, objects have become “extraordinarily garrulous”, to use the terms of the literary scholar Przemysław Czapliński.

What is important in the work by Kuznetsov is the historical context, which is emphasized by a video displayed on an old portable TV set, which is also a part of the installation. The artist put together pieces of footage of social protests which took place in the late 1980's and early 1990's in the communist countries, intercutting them with recordings of current manifestations in Belarus. The soundtrack consists of the protest song *Peremen!* [Changes!] by the Russian rock singer, Viktor Tsoi. The whole installation evokes associations with the phenomenon of small cross-border trade, which was a popular way of making money, a poor substitute for capitalism and private business, dissolving and blowing up the imposed, centrally steered economy. The microcosm of objects is the figure of an open air market (typical of transition times), a collection of strange peculiarities which have a whiff of illegality about them.

Kuznetsov assigns the status of historical and non-reducible things to the small Fiat, the cheesy clothes, cosmetics, and the rest of the street peddlers' offer. In his eyes, they represent an epoch, and as such cannot be replaced. The role of the object in this work is not, however, limited to building a narrative about the independent history of the post-Soviet countries. On the level of perception the relicts of the past, which are mass-produced but unique at the same time, seem to be intertwined with the biographies of many people. When looked at closer, they refer to the still living memories of youth and childhood, thus revealing their true allegorical potential.



Mały fiat 126p. Pomnik lat 90., 2011
instalacja

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Small Fiat 126 p. Monument to the 90s, 2011
installation

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Konrad Kuzyszyn

Postawa Konrada Kuzyszyna wobec ciała jest w pewien sposób bliska tej, którą zajmowali artyści europejskiego renesansu. O ile jednak wspólne jest im postrzeganie ciała jako *sacrum*, to w poszukiwaniach Kuzyszyna nowożytna pasja poznawcza ustępuje miejsca mistyce doświadczania ciała. Stąd też w wielu realizacjach artysty mamy do czynienia nie tyle z ciałem w sensie materialnym, co z jego odrealnionymi wizerunkami.

We wszystkich niemal instalacjach artysty istotną rolę odgrywa światło, utożsamiane z życiem. Mimo iż nie ma ono wydźwięku symbolicznego, to nadaje symboliczną wymowę obrazom ciała i odsyła do sensów istniejących poza nimi. W *Obiektach bycia* Kuzyszyn wykorzystał fotografie fragmentów ciała kobiety zatopione w podświetlonej, przezroczystej masie. Od niewielkich, zamkniętych w szafie lekarskiej obiektów odchodzi płatanina kabli. Nieuchronnie narzuca się tu skojarzenie z żyłami i nerwami, a tym samym z Kartezjańską koncepcją organizmu ludzkiego jako maszyny. Swoje rozważania na temat ciała Kuzyszyn sytuuje w kontekście medycyny. To ona dostarcza coraz lepszych narzędzi służących do jego poznania i okazji do zachwyty nad jego tajemnicą.

Instalacja dobitnie pokazuje, że z diady ciało – dusza artystę bardziej interesuje dusza. Przesuwa to punkt ciężkości jego rozważań w stronę kwestii egzystencjalnych. Kuzyszyn nie pokazuje ciała w całości, zestawia ze sobą jego niewielkie fragmenty. Te pojedyncze obrazy nie odnoszą do fizycznej jedności materii, ale dzięki obecności wewnętrznego światła prowadzą w stronę *psyche*. Rozbite ciało nierzadko stanowiło figurę rozbitej duszy, tożsamości zdeintegrowanej. Niewłaściwie złożone fragmenty stają się wyrazem egzystencjalnej niepewności, lęku przed obcym, Innym w sobie, a w końcu przed tym, co ostateczne. Ciało jawi się jako medium, dzięki któremu człowiek doświadcza świata i które definiuje jego tożsamość. W ascetycznej instalacji Kuzyszyn poprzez ciało przygląda się kondycji człowieka, pokazując zarówno niedostatki kartezjańskiego dualizmu duszy i ciała, jak też bezzasadność chrześcijańskiej apoteozy duszy i postmodernistycznej izolacji ciała.

The attitude of Konrad Kuzyszyn to the body is, to an effect, similar to that of the European Renaissance artists. However, whilst the common trait lies in seeing the body as a *sacrum*, the early modern cognitive passion is in Kuzyszyn's work replaced by the mysticism of experiencing the body. Hence in many of the artist's projects, we are dealing not so much with the body in the material sense, but with its images, rendered unreal.

In almost all of the artist's installations, light – identified with life – plays a very important role. Though devoid of a symbolic meaning, it does assign one to the images of the body, referring to what lies hidden behind them. In *The Objects of Being*, Kuzyszyn has used photographs of different parts of a female body submerged in an illuminated transparent substance. A tangle of cables comes out of the small objects closed in the medical cabinet. The inescapable association the sight evokes is that of a bundle of veins and nerves – the Cartesian concept of the human body as a machine. Kuzyszyn places his deliberations about the body in the context of medicine. It is medicine that provides ever better tools for learning about the body. It is also due to medicine that we can experience instances of enchantment with its mystery.

The installation very clearly shows that the artist is more interested in the soul out of the body-soul dyad. The focus of his deliberations is thus shifted towards existential issues. Kuzyszyn does not show the body in its entirety but as collations of its small fragments. The single images do not refer to the physical unity of the matter but, guided by internal light, steer towards the *psyche*. The shattered body is often a manifestation of a shattered soul, a disintegrated identity. The incorrectly assembled fragments are the expression of existential uncertainty, fear of the strange one, the Other inside oneself. Finally, it is the fear of what is final. The body is a medium helping one to experience the world and define one's identity. Kuzyszyn uses his ascetic installation to study the human condition, revealing both the shortcomings of the Cartesian duality of the soul and the body, as well as the groundlessness of the Christian apotheosis of the soul, and the postmodern isolation of the body.



Obiekty bycia, 1999
instalacja, szafa lekarska,
obiekty fotograficzne,
170 × 60 × 60 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał



The Objects of Being, 1999
installation, medical cabinet,
photographic objects,
170 × 60 × 60 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Kobas Laksa

Wideo Kobasa Laksa jest relacją z autokarowej pielgrzymki do Sanktuarium Maryjnego w Licheniu zorganizowanej przez matkę artysty. Pierwotny, dokumentacyjny materiał skoncentrowany był na architekturze i atrakcyjności miejsca, a jego krótsza wersja sprzedawana była jako pamiątka z wyprawy. Praca *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* jest z kolei materiałem o charakterze problemowym. Na pierwszy plan wysuwa się nie miejsce kultu, a fascynacja najpopularniejszym polskim sanktuarium. Większość badań nad wizerunkiem Polaków wskazuje na religijność jako jego konstytutywny element. Artysta pokazuje tę kwestię z innej strony. W jego ujęciu pielgrzymka to bardziej wycieczka niż duchowe doświadczenie, co potwierdza tezę o tradycjonalistycznej, a nie teologicznej religijności Polaków. Duchowy wymiar pielgrzymki ginie między zwiedzaniem Gólgoty a przeglądaniem oferty pobliskich straganów. Słowa modlitwy kontrastują z przesłodzonymi figurami świętych, a przekaz religijny ze splendorem otoczenia.

Ciekawe jest miejsce peregrynacji, nowe na pielgrzymkowej mapie Polski. Sanktuarium w Licheniu, ukończone w 2004 r., wzbudza tyleż sprzeciwów, co zachwytów. Kicz ściera się z religijnym uniesieniem, a pytania o estetykę z tymi o charakter współczesnej religijności. Disnejowska architektura i drogie materiały współtworzą infrastrukturę miejsca. Ta ostatnia nasuwa trudne do rozstrzygnięcia pytania natury ekonomicznej i etycznej. Świat pamiątkowych dewocjonaliów i rozbuchanej konsumpcji zawsze stanowił element pielgrzymkowej rzeczywistości. Religia współistniała z pieniądzem, a w ich tle pobrzmiwały i pobrzmiwają wątpliwości dotyczące czerpania zysków z miejsca kultu.

W pracy Laksa te kwestie towarzyszą postaci pielgrzymy, którego figurą jest matka artysty. Laksa pokazuje ją jako energiczną kobietę, która działa na rzecz katolickiej społeczności. Świat, w którym żyje, jest inny od świata jej syna. Laksa podchodzi do niego z dystansem i pełnym akceptacji ciepłem. Pytanie o źródła fascynacji tandetą bajkowego sanktuarium pozostawia bez jednoznacznej odpowiedzi, unikając zdecydowanej krytyki tego zjawiska.

Kobas Laksa's video is an account of a bus pilgrimage to the St Mary Sanctuary in Licheń organised by the artist's mother. The original documentary material focused on the architecture and scenery of the destination; its abridged version was sold as a kind of a travel souvenir. The work *I Went on a Pilgrimage with My Mom*, in turn, focuses on social issues. The main topic is not the place of worship but a fascination with the most popular sanctuary of Poland. According to most research on the self-image of Poles, religiousness is its constitutive element. Though, the artist has a different take on the issue. From his perspective, the pilgrimage is more of an excursion than a spiritual experience, which corroborates the hypothesis that the religiousness of Poles is traditionalistic rather than theological. The spiritual dimension of the pilgrimage evaporates somewhere between a visit to the Calvary and shopping at the street vendors' stalls. The words of prayer are at odds with the sweet figures of saints, and the religious message clashes with the lavish decor.

The destination of the pilgrimage is a new site on the religious map of Poland. The Licheń sanctuary, completed in 2004, has as many supporters as opponents. Here, kitsch meets religious ecstasy, aesthetic issues intertwine with questions about the nature of contemporary religiousness. Disney-like architecture and expensive construction materials make up the local landscape. This begs difficult questions about economics and ethics. The world of devotional memorabilia and rampant consumption has always been part and parcel with pilgrimages. Religion has always co-existed with money, forever raising doubts about profit-earning in places of worship.

In Laksa's work, these issues are juxtaposed with the figure of a pilgrim: the artist's mother. Laksa introduces her as an energetic woman who works for the benefit of the Catholic community. Her world is different from her son's world. Laksa presents it from a distance yet with warm acceptance. He leaves open the question concerning the reasons for the fascination with this cheap fairy-tale sanctuary and stops short of a harsh criticism of the phenomenon.



Pojechałem z mamą na pielgrzymkę, 2000
video, 22 min

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

I Went on a Pilgrimage with My Mom, 2000
video, 22 min

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Dominik Lejman

W *Ogrodzie francuskim II*, podobnie jak w kilku innych pracach Dominika Lejmana, postawa artysty wobec malarstwa splata się z jego zainteresowaniem zachowaniami społecznymi oraz metodami ich kontroli. Z zagadnieniami tymi wiąże się kwestia obserwacji rzeczywistości oraz jej rejestracji cyfrowej. Lejman przęga projekcję wideo w poszukiwaniu własnej formuły malarstwa, kamerę traktuje jako narzędzie służące do tworzenia archiwum obrazów, przypominając jednocześnie o jej roli w monitorowaniu społeczeństwa.

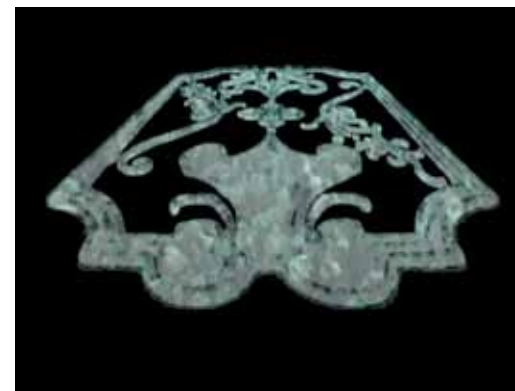
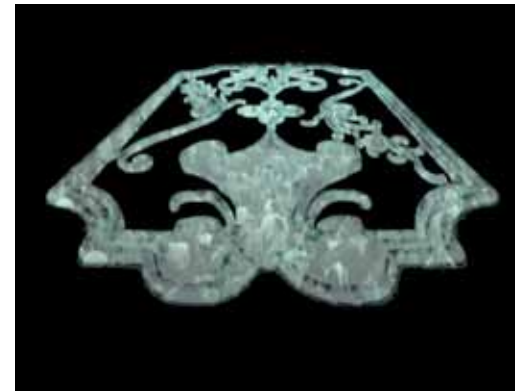
Kontekstem dla rozważań artysta czyni koncepcję ogrodu francuskiego, rozpatrywanego zarówno w kategoriach estetycznych, jak i politycznych. Na ascetyczny pod względem formy obraz, ukazujący bukszpanowy parter haftowy nawiązujący do jednego z parterów ogrodu francuskiego przy Pałacu Branickich w Białymstoku, artysta rzutuje wideo przedstawiające tłum ludzi. Płótno staje się w tej sytuacji ekranem, a ruchoma projekcja zostaje wchłonięta przez powierzchnię malowidła. Zabieg ten ujawnia podejście Lejmana do malarstwa, którego artysta nie pojmuje bynajmniej w kategoriach klasycznego obrazu, ale – by odwołać się do spostrzeżeń fenomenologa Maurice’a Merleau-Ponty’ego na temat Paula Cézanne’a – w kontekście myślenia malowaniem, pozwalającego przemówić światłu i przestrzeni.

Przełożenie ozdobnego parteru (ogrodu) na malarstwo (obraz) nie sprowadza się jedynie do przewrotnej interpretacji nowożytnej formuły „ut pictura hortus” (idea ogrodu na wzór obrazu). Projekcja cyfrowego zapisu tłumy na obraz wydobywa polityczne konotacje tego akurat typu założenia. Uporządkowany ogród francuski, którego wzorem stał się Wersal Ludwika XIV, utożsamiany jest z naturą zdominowaną przez człowieka, a na płaszczyźnie władzy – z oświeconym absolutyzmem. W pracy Lejmana nowożytne kategorie estetyczne i polityczne współbrzmia z ponowoczesną kontrolą społeczeństwa, mającą formę rozbudowanych systemów nadzoru elektronicznego. Wprowadzony w obręb obrazu zapis tłumy, bliski w charakterze materiałom z kamer przemysłowych, nie rozбивa jedności kompozycji. Postaci, pokazane *en masse* i potraktowane ornamentalnie, wpisują się w metaforycznie ujętą ramę kontroli.

As in other works by Dominik Lejman, the artist’s attitude towards painting as seen in the *French Garden II* is related to his observation of social modes of behaviour and the means of their control. Another interrelated issue is that of observing reality and the digital recording of it. Lejman includes a video projection in his exploration for a personal painting formula, treating the camera as a tool for creating painting archives, hinting, at the same time, at the camera’s role in monitoring society.

The artist set his deliberations in the context of a French garden, which he considered both in the aesthetic, as well as political categories. The image, ascetic in form, presenting an embroidery-like box parterre and referring to one of the parterres of the French garden surrounding the Branicki Palace in Białystok, serves as a screen on which a video presenting a crowd of people is projected. The projection is thus absorbed by the surface of the picture. Such gesture lets Lejman reveal his attitude to painting – the artist does not perceive it merely in categories of a classical painted image but, referring to the phenomenological observations of Maurice Merleau-Ponty on the art of Paul Cézanne, rather in the context of thinking by means of painting, allowing light and space to speak.

The transformation of an ornamental parterre (a garden) into a painting (image) is not only limited to a subversive interpretation of the modern formula of “ut pictura hortus” (garden as a picture). The digital image of the crowd overlapping the painting evokes political connotation of this type of landscape architecture. The orderly French-style garden, the model of which was the Versailles of Louis XIV, is identified with nature, tamed and dominated by the human. At the level of power, however, it is associated with enlightened absolutism. The modern aesthetic and political categories in Lejman’s work are consonant with postmodern control of society in the form of elaborate systems of electronic monitoring and surveillance. The image of the crowd, introduced within the framework of the painting, reminiscent of CCTV recordings, does not disrupt the unity of the composition. The figures, shown here *en masse* and treated as ornamentation, fit very well the metaphorically treated framework of control.



Ogród francuski II, 2007
akryl na płótnie, projekcja
wideo, 150 × 260 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

French Garden II, 2007
acrylic on canvas, video
projection, 150 × 260 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Norman Leto

Buttes Monteaux 3 to wizja spaceru po wirtualnym gmachu o niejasnym przeznaczeniu. Widz, wciągnięty w strukturę pracy, przemierza wraz z narratorem wnętrza wystawiennicze, hotelowe i mieszkalne. Łącząco realistyczny labirynt korytarzy, schodów i pokoi został wykreowany za pomocą programów do grafiki 3D. Elementy znanej nam rzeczywistości (toalety, zaplecze kuchenne) mieszają się tu z porządkiem komputerowego imaginarium: rzeźbą przedstawiającą elegancki samochód samobójcy (dawnego szefa narratora) czy białymi figurami postaci uprawiających seks przed obiektywem białej kamery. Spore fragmenty pracy poświęcone są przypominającym insekty delegatom – wektorom używanym m.in. w badaniach nad zachowaniami tłumu. Pojawiają się w muszli klozetowej i na specjalnych polach obserwacyjnych, a ich zachowania są kontrolowane i komentowane przez artystę. Całość sprawia wrażenie przestrzeni mentalnej, wizualizacji urojenia, którego sekwencje nie tworzą ciągłej narracji.

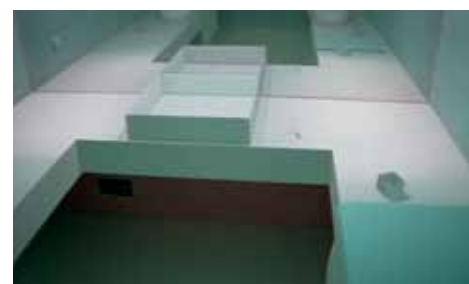
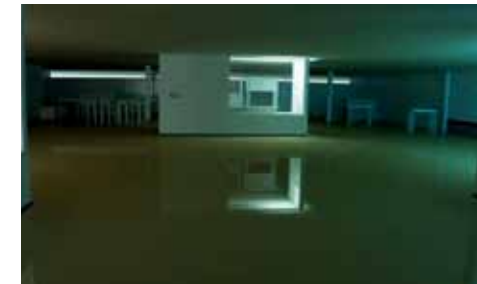
Buttes Monteaux 3 to dzieło totalne, którego koncepcja wykracza jednak poza spójną syntezę różnych dziedzin sztuki. Leto łączy narrację z animacją, obrazem i muzyką, tworząc przy tym nową rzeczywistość. Alternatywny świat, którym rządzi jego wyobraźnia i skrypty służące do pisania programów komputerowych, ma charakter wszechogarniającej wizji. Leto stoi w centrum tej kreacji, pokazując nieaktualność antycznego w genezie sporu o zasadność utożsamiania artysty z twórcą. Jest narratorem filmu, a wśród wykorzystanych w nim rekwizytów znajdują się jego wirtualne prace, m.in. bryła życiorysu Adolfa Hitlera i człowieka pogrążonego w śpiączce.

Praca Leto jest w dużym stopniu autotematyczna. Próba usytuowania własnych działań w obrębie ciągle powstającego *opus magnum*, zespolonego z życiem i wyobraźnią artysty, łączy się z refleksją na temat zależności między jednostką (twórcą) a społeczeństwem. *Buttes Monteaux 3*, w kontekście innej realizacji Leto, filmu *Sailor* (2010), to zaledwie element całościowej wizji, a jeden z delegatów zawsze odstaje od grupy. Precyzyjna animacja to też zgłębianie komputerowego medium i trampolina do nowych rozwiązań – coraz bardziej zaawansowanych modeli alternatywnych światów.

Buttes Monteaux 3 is a vision of a virtual edifice with an unclear purpose. The viewer, sucked into the structure of the work, walks with the narrator through the exhibition, hotel and residential interiors. The very realistic maze of corridors, stairs and rooms was generated by 3D graphics software. Elements of the reality we know and recognize (toilets, kitchen) are mixed up with the order of the computer-generated imaginarium: a sculpture presenting the luxurious car of a man who committed suicide (the former boss of the narrator), or the white figures having sex in front of a white camera. Large fragments of the work are dedicated to insect-like delegates – vectors used in research on, for example, the behaviour of crowds. They appear in the toilet bowl or on special observation fields; their behaviour is controlled and commented on by the artist. The whole situation seems as if happening in a mental space, as if we were dealing with a visualized hallucination whose sequences do not create a continuous narrative.

Buttes Monteaux 3 is an absolute work whose concept, however, goes beyond a cohesive synthesis of different art disciplines. Leto merges narration with animation, images and music, creating a new reality. The alternative world, governed by imagination and scripts for developing computer software, seems to be an all-embracing vision. Leto stands in the centre of this creation, showing the obsolete character of the ancient dispute about the validity of identifying the artist with the creator. He is the narrator in the film. The props used include his virtual works, such as the *lifeshape* of Adolf Hitler, or a man in a coma.

Leto's work is to a great extent about itself. The effort to place his own actions within the continuously created *opus magnum*, combined with the life and imagination of the artist, is related to a reflection on the interdependencies between the individual (artist) and society. In the context of the artist's other work, the film *Sailor* (2010), *Buttes Monteaux 3* is only an element of a holistic vision, and one of the delegates is always different from the rest of the group. The precise animation is also a means to explore the computer medium and a springboard to new solutions – the ever more advanced models of alternative worlds.



Buttes Monteaux 3, 2009
animacja 3D, 27 min 37 s

—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystę

Buttes Monteaux 3, 2009
3D animation, 27 min 37 sec

—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artist

Leszek Lewandowski

Geneza obiektów Leszka Lewandowskiego leży w doświadczeniach op-artu i sztuki kinetycznej. Artystę interesują uwarunkowania percepcji wzrokowej, które bada za pomocą światła, zwierciadeł optycznych i nieskomplikowanych zwykle kombinacji linii. W części obiektów stosuje on zabieg polegający na umieszczeniu lustra i lamp neonowych wewnątrz stosunkowo płytkiej, wykonanej ze sklejk kasety. Uzyskuje w ten sposób efekt nieskończonej głębi, iluzji przestrzeni wciągającej widza.

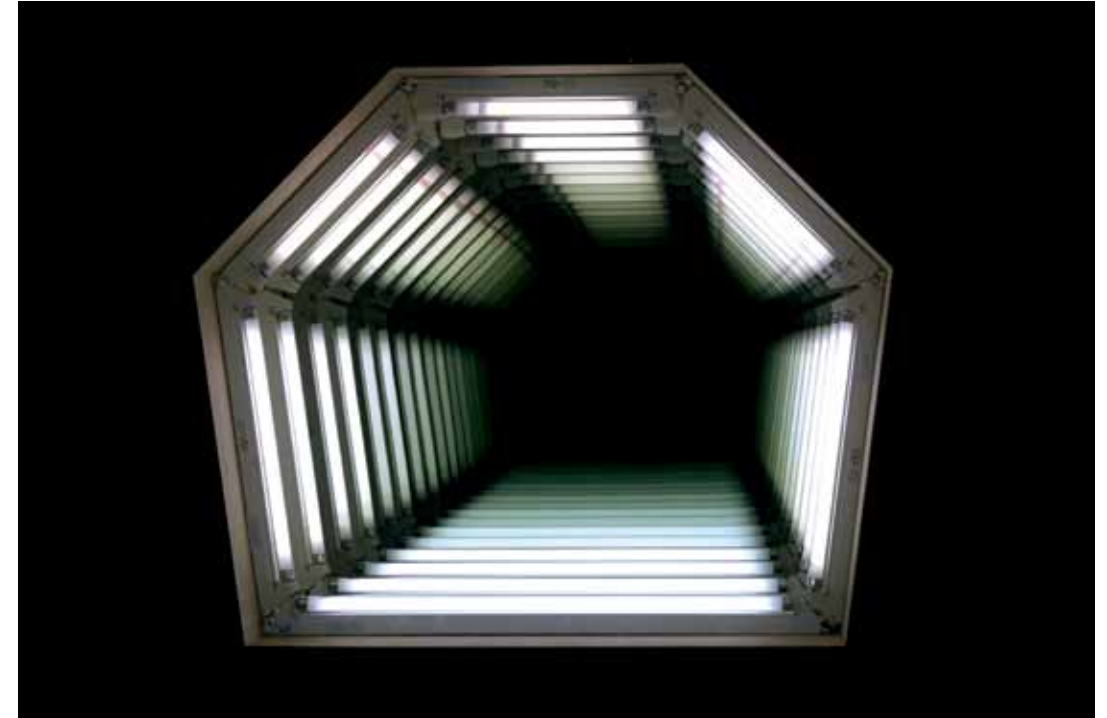
Portret trumienny należy do grupy obiektów, w których badania Lewandowskiego nad mechanizmami spostrzegania splatają się z rozważaniami na temat Absolutu, duchowości i porządku kryjącego się za złudzeniami, jakich doświadczamy w codziennym kontakcie z rzeczywistością. *Stela*, nawiązująca kształtem do antycznych tablic grobowych, *Macewa* – do żydowskich płyt nagrobnych, *Memento*, mające formę krzyża równoramiennego i *Portret trumienny*, ujęty w ramy pięciokąta foremnego, niosą ze sobą pierwiastek transcendencji wiązany nie tyle z konkretnym systemem religijnym, co z przeczuciem istnienia wyższego ładu panującego nad chaosem. Ten szczególny, metafizyczny wydźwięk prac potęgowany jest przez symbolicznie potraktowane i wielokrotnie w lustrzanych odbiciach światło.

Omawiany obiekt stanowi bezpośrednie nawiązanie do portretów trumiennych powstających w Rzeczypospolitej od początku XVII do końca XVIII w. Ich forma dostosowana była do kształtu krótszego boku trumny, na którym były mocowane na czas mszy żałobnej. Zapewniały duchową obecność zmarłego oraz tworzyły atmosferę współistnienia porządku ziemskiego i duchowego. Po pochówku, umieszczane w kościołach, pełniły funkcję epitafiów. W pracy Lewandowskiego wystawność sarmackich konterfektów została wyparta przez geometryczny minimalizm, a wizerunek zmarłego – przez odbijające się w podświetlonym lustrze oblicze widza. W *Portrecie trumiennym*, mającym charakter świeckiego epitafium, *sacrum* łączy się z *profanum*, stawiając oglądających – którzy obcuja z własnym odbiciem znajdującym się przez chwilę niejako po drugiej stronie rzeczywistości – tak w obliczu doświadczenia kresu, jak i nieskończoności.

The roots of Leszek Lewandowski's objects reach back to his experiences with op-art and kinetic art. The artist is interested in visual perception, which he examines with the use of light, mirrors and networks of lines. In some of his works, Lewandowski employs a technique of placing a mirror and a neon light in a relatively shallow case made of plywood. In doing so, he achieves an effect of infinite depth, an illusion of space that draws the viewer in.

Lewandowski's *Coffin Portrait* is one of a group of objects in which the artist's examination of the mechanisms of perception is interwoven with deliberations on the subjects of the Absolute, spirituality and the order behind the illusions we encounter in our everyday contact with reality. *Stela*, whose shape references ancient grave markers; *Macewa* evoking Jewish tombstones; *Memento*, having the shape of an equal-armed cross; and *Coffin Portrait*, framed in a pentagon – all of these pieces are imbued with an element of transcendence connected not so much with a specific religious system but with a feeling of there being a higher power prevailing over the chaos. This specific metaphysical overtone is compounded by a symbolic treatment of light and its multiplication with the use of mirrors.

Coffin Portrait is a direct reference to funeral portraits seen in Poland from the early 17th c. to the end of the 18th c. Their shape was determined by the dimensions of the coffin's shorter side, where they were attached and displayed during the requiem mass. These likenesses ensured the spiritual presence of the deceased and created an atmosphere of coexistence between the earthly and spiritual realms. After the burial, they were displayed inside churches to serve as epitaphs. In Lewandowski's work, the lavishness of the Old-Polish portraits is done away with in favour of geometric minimalism, while the likeness of the deceased is supplanted by a reflection of the viewer in an illuminated mirror. *Coffin Portrait* is a secular epitaph in which the sacred mingles with the profane and the viewers – seeing their own image peering back at them from the other side of reality – is faced with the experience of both the end and endlessness.



Portret trumienny, 2006
obiekt (lustro, lampy neonowe, sklejka), 62 × 74 × 22 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał

Coffin Portrait, 2006
object (mirrors, neon lights, plywood), 62 × 74 × 22 cm
—
Work purchased by Galeria Arsenał

Zbigniew Libera

Ostateczne wyzwolenie 1 i 2 stanowią rozwinięcie poszukiwań, które Zbigniew Libera podjął w cyklu *Pozytywy* (2002–2003). Artysta odwołał się w nim do fotografii dokumentujących najważniejsze wydarzenia ostatnich kilkudziesięciu lat, poddając je dalece posuniętej reinterpretacji. Dzięki zachowaniu kompozycji pierwowzorów oraz oczywistym asocjacom z trwającymi w kulturze i zbiorowej pamięci oryginalnymi obrazami – wymowa zdjęć Libery nie straciła siły wyrazu.

W wypadku *Ostatecznego wyzwolenia* strategia artysty była inna. Zdjęcia przedstawiające uśmiechnięte Irakijski witające amerykańskich żołnierzy to mistyfikacja powstała w studio artysty. Fikcyjne sceny opublikowane zostały w „Przekroju” z 13.04.2003 (prace pozyskane do kolekcji stanowią ich wielkoformatową wersję z 2004 r.), a dzięki kontekstowi informacji prasowej zyskały moc zwodzenia czytelnika. Siła przekazu była tak duża, że na zdjęciu okładowym umieszczono komentarz: „To nie zdarzyło się naprawdę! To tylko sen Busha”. Zresztą wszystko tu wprowadza w błąd: „**Mażenia** się spełniają” – jak głosi inny komunikat.

Dzieło Libery mówi o tym, że obiektywizm masowej informacji jest iluzją. Artysta podważa wiarygodność gazetowego przekazu, pokazuje manipulacyjną siłę mediów i możliwość sfabrykowania każdej wiadomości. Wiedza i władza to narzędzia nadzoru niezbędne do zarządzania społeczeństwem, a spreparowany news to współczesne opium dla ludu. Zdjęcia Libery pokazują, że nigdy nie będziemy mieli pewności, czy prasa przekazuje adekwatny obraz rzeczywistości. Warto przywołać tu pracę *Cykliści* z cyklu *Pozytywy*. Nawiązuje ona do słynnego zdjęcia z czasów II wojny światowej, zaaranżowanego na potrzeby niemieckiej propagandy i funkcjonującego jako przedstawienie „żołnierzy Wehrmachtu forsujących 1 września 1939 r. szlaban na granicy polsko-niemieckiej”. W rzeczywistości wykonano je 14 września na przejściu granicznym między Polską a Wolnym Miastem Gdańskiem w Kolibkach. Libera posłużył się więc zdjęciem już zmanipulowanym, przez co jego działania nabierają podwójnej siły.

The Final Liberation 1 and *The Final Liberation 2* are an expanded continuation of the artist’s explorations which began with a series titled *Pozytywy* [Positives] (2002–2003). There, Libera used a number of photographic images documenting the most important events of the past several decades, subjecting them to a far fetched reinterpretation. Owing to the unchanged composition of the original settings and the obvious associations with the original images, still alive in both culture and the collective memory, the expression of Libera’s photographs remains very much alive.

In the case of *The Final Liberation*, the artist’s strategy was slightly different. The photographs presenting the smiling Iraqi women welcoming American soldiers are a complete mystification set up in the artist’s studio. The fake photos were published in “Przekrój” magazine (13.04.2003; the works in the collection are their large format version from 2004), and thanks to the context of a “press news”, they have deluded the reader to the extreme. The effect was so strong that captions had to be placed on the cover photo: “This has not really happened! This was only Bush’s dream”. In any case, everything here is misleading. As we read, “**Dreems** become reality”.

Libera’s work tells us that the objectivism of mass information is merely illusory. The artist undermines the credibility of press information, unmasking the manipulative power of the media and the possibilities of fabricating any piece of news. Knowledge and power are the necessary tools for managing societies, and a prepared news item is opium for the masses. Libera’s works clearly show that we should never be sure whether the press is actually giving us a real account of reality. To quote the work *Cykliści* [Cyclists] from the *Positives* series – it refers to a famous photographs from World War II created for German propaganda purposes and known as the representation of “the Wehrmacht soldiers forcing on the 1st of September 1939 the border post barrier at the Polish-German border”. In reality, the photograph was taken on the 14th of September at the border crossing in Kolibki between Poland and the Free City of Gdańsk. Libera has thus used a photo which had already been manipulated and hence his own work is twice as powerful.



**Ostateczne wyzwolenie 1,
Ostateczne wyzwolenie 2,** 2004
2 fotografie na pianie,
120 × 181 cm

—
Prace inauguracyjne kolekcję
Podlaskiego Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych,
podarowane przez Ministra
Kultury Waldemara Dąbrowskiego

**The Final Liberation 1,
The Final Liberation 2,** 2004
2 photographs on foam,
120 × 181 cm

—
Works inaugurating the collection
of Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych,
bestowed by the Minister of
Culture, Waldemar Dąbrowski

Piotr Lutyński

Prace Piotra Lutyńskiego, tak jak i starannie aranżowane otwarcia jego wystaw, swoiste performances połączone z muzyką i poczęstunkiem, zakorzenione są w postawie życiowej i osobistych doświadczeniach artysty. W jego twórczości nie odnajdziemy jednak dosłownych odniesień do sfery prywatnej. Intymne, emocjonalne przeżywanie świata Lutyński oddaje w sposób subtelny i poetycki. W wywiadach często wraca do okresu studiów, gdy w czasie wakacji pracował na roli i zajmował się zwierzętami; twierdzi, że obecność w jego instalacjach zarówno zwierząt, jak i obrazów wywodzi się z doświadczenia natury.

Geometryczne abstrakcje – zwłaszcza nakładające się na siebie koncentrycznie czarne i żółte kwadraty czy też czerwony prostokąt z wkomponowanym weń żółtym i czarnym kwadratem oraz niebieskim prostokątem – Lutyński określa mianem „obrazów znalezionych”, towarzyszących mu na co dzień, tkwiących w pamięci i w otaczającym go świecie. Malarstwo uważa za nierozdzielne z obecnym w jego pracach dźwiękiem (zarówno muzyką instrumentalną, jak i śpiewem ptaków), a obrazy i zwierzęta traktuje jako tematy muzyczne. Podkreśla, że sam „mieszka w obrazie”, spajając tym samym życie ze sztuką.

Ptasią kolumnę można widzieć jako wyraz totalnego doświadczenia rzeczywistości, a jednocześnie przejaw współlistnienia malarstwa, muzyki i sztuki życia. Lutyński opiera swoje prace na synestezji, która poprzez doświadczenie dźwięku pozwala zmysłom odbierać także barwy i zapachy. W myśli romantyków synteza sztuk to jednorodny język mający moc odsłaniania tajemnicy bytu. W pracach Lutyńskiego tworzy ona płaszczyznę porozumienia bez słów, przestrzeń wspólnego „bycia”. Romantyczny rodowód ma też przekonanie artysty o jedności sztuki/człowieka i natury. Jego twórczość to harmonijne współlistnienie tych obszarów, wyraz radości „życia w sztuce”, któremu nieobca jest franciszkańska pokora i idea braterstwa stworzeń.

The works by Piotr Lutyński and the meticulously arranged openings of his exhibitions are specific performances with music, food, and drink and are a manifestation of the artist's attitude to life and of his personal experiences. In his works, however, we will not find literal references to the private sphere. The intimate and emotional experience of the world is presented here in a subtle and poetic manner. In his interviews, the artist often goes back to his university years when he spent his summer vacation working in the field and tending to animals on a farm; he claims that the presence of both animals and images in his installations comes from his experience of nature.

The geometrical abstractions, particularly those with overlapping concentric black and yellow squares, or the red rectangle containing a yellow and black square and a blue rectangle, are termed by the artist “found images”, which are with him every day, in his memory and in the world around him. For Lutyński painting is inseparable from the sound present in his works (both instrumental music as well as the chirping of birds), and he treats both images and animals as musical themes. He emphasizes that he too “lives in a painting”, thus merging life with art.

The Bird Column can be interpreted as an expression of the total experience of reality. At the same time, it is a manifestation of the coexistence of painting, music and the art of living. Lutyński bases his works on synesthesia, which makes it possible for colours and smells to be perceived through the experience of sound. Romantics believed that the synthesis of arts means a homogenous language which has the power of unraveling the mystery of existence. In the works of Lutyński, this synthesis creates a common plane on which communication is possible without words. It is a common plane of “being”. Also, the artist's conviction about the unity of art/human being and nature has a Romantic origin. His art is about the harmonious coexistence of these spheres; it is an expression of the joy of “living in art”, close to the Franciscan concept of humbleness and the idea of the brotherhood of creatures.



bez tytułu, 2007
akryl, olej, drewno, 19 × 19 × 103 cm
—
Praca подарowana
Podlaskiemu Towarzystwu
Zachęty Sztuk Pięknych przez
artystę

Ptasia kolumna, 2007
akryl, olej na płótnie, płyta
pilśniowa na ramie, 40 × 120 × 6,5 cm, klatka metalowa, 45 × 42 × 27 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

untitled, 2007
acrylic, oil, wood, 19 × 19 × 103 cm
—
Work donated to Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych by the artist

The Bird Column, 2007
acrylic, oil on canvas, framed
fibreboard, 40 × 120 × 6.5 cm,
metal cage, 45 × 42 × 27 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Piotr Łakomy

Ascetyczne obiekty Piotra Łakomego każą postrzegać go jako artystę, który uważnie przygląda i przysłuchuje się życiu rzeczy. Materiał ze wszystkimi jego własnościami i przedmiot, który dla współczesnej antropologii dawno przestał być martwy, stanowią istotę jego realizacji. Minimalizm, cechujący zarówno jego decyzje estetyczne, jak i wybór tworzywa, może być utożsamiany z reakcją na nadprodukcję dźwięków oraz obrazów i widziany jako metoda skupienia się na rzeczy samej w sobie, uwolnienia jej od przypisanych *a priori* znaczeń.

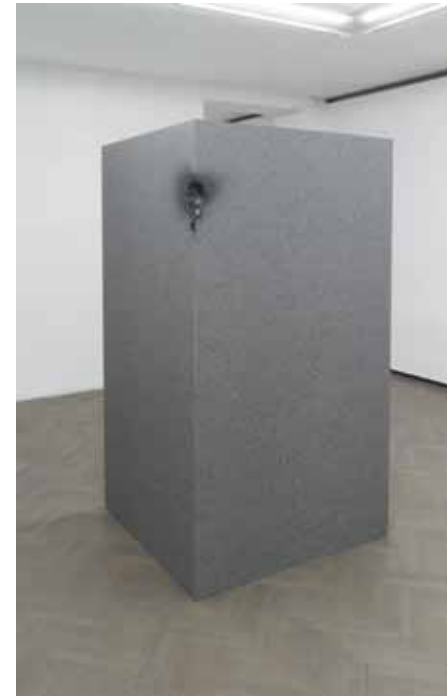
Łakomy tworzy nowe jakości, posługując się odpadami i materiałami ubogimi. Buduje obiekty pozbawione rozpoznawalnych zewnętrznych kontekstów. Sięga po beton, plastik i złom, wartości poszukuje we wszystkim, co spychamy na obrzeża naszego świata, a co jednocześnie jest w nim głęboko zakorzenione. Blok nadtopionego styropianu, oszczędna konstrukcja z suszarek do bielizny i nieregularna bryła sprasowanego złomu, pomalowana lakierem samochodowym, przynależą do odrębnego porządku, równoległego względem rzeczywistości, ale rządzącego się własnymi prawami. Nie ma tu miejsca na funkcjonalność i przydatność, a przyjęta przez człowieka hierarchia rzeczy nie znajduje zastosowania.

Enigmatyczne poszukiwania Łakomego prowadzą do najprostszej substancji i najprostszego przedmiotu, do archetypicznego wyrazu i doświadczenia. Skojarzenia te potęgowane są szarościami, blaskiem metaliku, autentyzmem użytego tworzywa. Doświadczenie rzeczy spoza porządku człowieka wymusza pokorę i wyciszenie zmysłów, oferując nową jakość kontaktu ze światem materii. Intuicyjnego i zaskakującego relacjami nieznanymi racjonalnego wytłumaczenia, ujawniającymi się przypadkowo i w szczegółach, jak choćby niezamierzona zależność między ciężarem metalowego klocka a wagą artysty: w czasie, gdy pracował nad obiektem, ważył dokładnie tyle, co kubus, który powstał po sprasowaniu złomu.

The ascetic objects by Piotr Łakomy cause us to see him as an artist who carefully listens to and studies the life of things. The essence of his projects consists in the material, with all its properties, as well as in the object which has long ceased to be inanimate in the understanding of contemporary anthropology. The minimalism, which determined his esthetic decisions and the choices of material, may be identified with the reaction to the overproduction of sounds and images. Hence, minimalism is seen here as a method of focusing on the object itself, releasing it from the meanings assigned to it *a priori*.

Łakomy creates a new quality by making use of waste and low-grade materials. He builds objects which are devoid of recognizable external contexts. He uses concrete, plastic, and metal scrap, seeking value in everything that we push out onto the outskirts of our world, and what is, at the same time, deeply rooted in that world. The block of slightly melted Styrofoam, the modest construction made from drying racks for clothes, and the irregular form of the pressed scrap metal painted with car varnish, all belong to a different order which is parallel to reality, but which is governed by its own rules. There is no place here for functionality and usefulness, and the hierarchy of things as adopted by humans is not applicable.

The enigmatic explorations of Łakomy are steered towards the most fundamental substance and the simplest object, the archetypal expression and experience. The associations are strengthened by the use of grey hues, the shine of the metallic varnish, and the authentic nature of the material used. The experience of objects from outside the order of humans enforces humbleness and the abatement of senses, offering a new quality of contact with the world of matter. This contact is intuitive and surprising in terms of its relations which cannot be rationally explained and which reveal themselves serendipitously and in details, as was the case with the unintended interrelation of the weight of the metal block and the weight of the artist: when working on the object, Łakomy weighed exactly as much as the cube made of pressed scrap metal.



bez tytułu, 2012
styropian, lakier
samochodowy, 100 × 100 × 183 cm

bez tytułu (aktualna waga), 2011
69 kg, złom, lakier
samochodowy, 40 × 40 × 20 cm

bez tytułu (Ghetto is A Trap, wersja loop), 2012
suszarki na bieliznę, iPod, słuchawki, lakier samochodowy, 100 × 100 × 183 cm

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

untitled, 2012
Styrofoam, car varnish 100 × 100 × 183 cm

untitled (the present weight), 2011
69 kg, scrap metal, car varnish, 40 × 40 × 20 cm

untitled (Ghetto is A Trap, loop version), 2012
drying racks, iPod, earphones, car varnish, 100 × 100 × 183 cm
—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Wojciech Łazarczyk

Przyglądając się wybranym obrazom Wojciecha Łazarczyka, można by stwierdzić, że nie przedstawiają one niczego, bądź też że przedstawiają „nic”. Artysta zrezygnował z ikonicznej i narracyjnej warstwy dzieła, odrzucił symbolikę oraz sferę znaczeń, jakie mogą nieść ze sobą pojawiające się na niektórych jego pracach krzyże, prostokąty czy linie. Środki wyrazu Łazarczyk ograniczył do koloru, któremu także odmówił narastającej przez stulecia symbolicznej wartości. Postawa przyjęta przez artystę każe widzieć jego realizacje jako odrębną rzeczywistość, samoistne byty, które nie wyrażają nic poza sobą i czystym, surowym malarstwem.

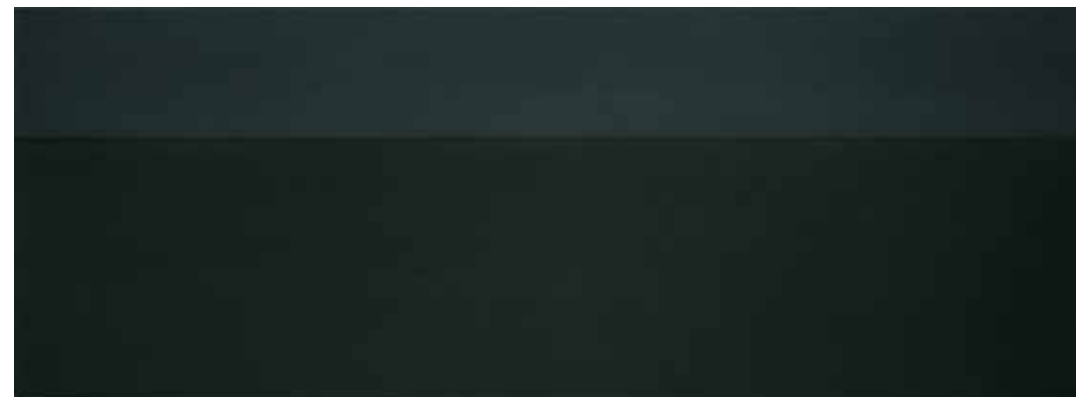
W wypadku twórczości Łazarczyka podstawową kwestią wydaje się pytanie o obraz jako taki, sens i sposób jego istnienia. „Chciałem znaleźć coś więcej, niż widać na obrazie” – zadeklarował artysta w jednym z wywiadów. Proces malowania polega u niego na długim, trwającym kilka miesięcy, wielokrotnym nakładaniu na płótno laserunkowych warstw farby. Jednakże wbrew pozorom powstające w ten sposób realizacje nie noszą wyraźnych śladów tej konsekwentnej, niemal medytacyjnej pracy. Ich powierzchnia wydaje się doskonale zunifikowana i oddana wyrafinowanemu, chłodnemu działaniu barw. Nie chodzi tu więc o materialność farby i tkanki malarskiej ani o zmagania z materią i dążenie do jej jak najgłębszego poznania bądź przepracowania. Malarski gest jest dla Łazarczyka nieistotny, każda kolejna warstwa farby nakładana na płótno ma służyć jego zatarciu, każdy kolejny ślad ma przykryć poprzedni. Malowanie ma więc prowadzić do rozdzielenia dzieła i jego twórcy.

Przyglądając się płótnom o gęstej, welurowej teksturze, trudno jednak zgodzić się, że niczego nie przedstawiają. Poszczególne warstwy delikatnie przebijające jedna przez drugą pokazują nieskończoną potęgę iluzji, zdają się otwierać na rzeczywistość autonomicznego „świata obrazu”. W tym też momencie dzieło, niejako oderwane od artysty, staje się domeną odbiorcy i wyobraźni budzonej siłą koloru.

Looking at some of Wojciech Łazarczyk’s paintings, one can come to the conclusion that they do not depict anything or depict “nothing.” The artist has abandoned the plane of iconic narrative in his work, rejecting the symbolism and realm of meaning that could adorn the crosses, rectangles or lines appearing in his works. Łazarczyk has limited his means of expression solely to colour, though he also deprives it of the symbolic value that has been increasingly attributed to it over the centuries. The artist’s approach forces us to perceive his works as distinct realities, autonomous entities that express nothing but themselves and pure, raw painting.

In the case of Łazarczyk’s practice, the fundamental issue seems to be the question of painting in and of itself, with its sense and its means of existence. “I wanted to find more than what can be seen in a painting,” declares the artist in an interview. His technique involves a long process, usually lasting several months, of applying glaze layers of paint to the canvas. Surprisingly, however, the works arising through this method do not bear any clear signs of this systematic and almost meditative process. Their surface seems perfectly unified, with the colour assuming a cold and refined manner. So, it is not about the material quality of the paint or the painterly essence, nor is it about coming to grips with matter or striving for the deepest possible understanding of it. The act of painting is of no relevance to Łazarczyk, with each successive layer of paint intended to cover it up and each mark serving to conceal the one before it. Hence, the process of painting should lead to a disengagement of the work from its creator.

Taking a close look at the thick, velvet-textured canvases it is difficult to concede that they do not depict anything. The individual layers delicately permeating to the surface through each other demonstrate the infinite power of illusion and seem to embrace the reality of an autonomous “world of the painting.” Likewise, in this very moment, the work which has to some degree been detached from the artist becomes the domain of the viewer and of the imagination awakened by the power of colour.



bez tytułu, 1999
akryl na płótnie, 145 × 314 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

untitled, 1999
acrylic on canvas, 145 × 314
cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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 *Obciąć budżet galerii* pies jest bohaterem przemilczanym, choć kluczowym dla zrozumienia genezy pracy.

Obciąć budżet 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 obcięcia 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 przeznaczonej 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

Obciąć budżet 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

Robert Maciejuk

Praca Roberta Maciejuka należy do cyklu malarskich *panneaux* zatytułowanych *Obrazy lotnicze*, inspirowanych graficznymi oznaczeniami samolotów bojowych należących do państw biorących udział w II wojnie światowej*. Obraz składa się z dwudziestu jeden autonomicznych modułów, na których ukazane zostały znaki rozpoznawcze poszczególnych wojsk lotniczych. Artysta wiernie je odtworzył, zachowując układ graficzny i kolorystyczny. Natomiast każdy z nich ukazał na dekoracyjnym tle luźno odnoszącym się do barwy samolotu, a tym samym do właściwego kontekstu wizualnego, w którym dany motyw funkcjonował.

Znak w wymiarze formalnym i semantycznym pojawił się w twórczości Maciejuka w połowie lat 90. XX wieku. Artysta poddawał malarskiej interpretacji logotypy firm, organizacji, a także różnego rodzaju piktogramy ostrzegawcze, informacyjne, drogowe. Manipulował nieco ich formą, proporcjami i kolorystyką, badając mechanizmy percepcji, przyzwyczajenia odbiorcy i jego warunkowane kulturowo reakcje. Zabiegom artysty towarzyszyło pytanie o trwałość treści przypisanych znakowi. Czy poddany manipulacji ciągle znaczy to samo? Gdzie znajduje się granica zapewniająca integralność jego formy i treści?

Wyodrębnienie motywów graficznych pojawiających się na samolotach z właściwego im tła jest jednoznaczne z wyjęciem ich z kontekstu historycznego. Oznaczenia bombowców niemieckich sąsiadują ze znakami pojawiającymi się na samolotach radzieckich czy jednostkach amerykańskich. Tworzą razem rygorystyczną kompozycję, której elementy nie są jednak połączone na stałe, co daje możliwość ich przestawiania, a tym samym budowania nowych jakości znaczeniowych. Mimo iż niewtajemniczonemu odbiorcy trudno dokonać precyzyjnej identyfikacji strony konfliktu, to jednak zestawienie tych znaków budzi niepokój, a poszukiwanie odniesień pozwalających zrozumieć całość jest reakcją automatyczną. Maciejuk, świadomy sensu analizowanych przez siebie motywów, swobodnie nimi żongluje, wydobywając ich własności formalne, jak też wartości malarstwa, które język znaków przekłada na język geometrycznej abstrakcji.

* Punktem wyjścia do pracy była zapewne książka Ryszarda Kaczkowskiego, *Samoloty bombowe II wojny światowej*, Warszawa 1987.

This work of Robert Maciejuk belongs to the cycle of *panneaux* titled *Aviation Paintings*, which draw inspiration from the graphic markings of military aircraft of nations that took part in the Second World War.* The piece consists of twenty one autonomous modules, each of which features a mark identifying the particular air force. The artist reproduced the signs faithfully, retaining the original graphic layout and colours. However, each mark is presented against a decorative background only loosely resembling the colour of an airplane, thus a proper context in which the emblem originally appeared.

Markings as formal and semantic details began to appear in Robert Maciejuk's work in the mid 1990's. The artist applied his painterly interpretations to logos of companies and organisations, as well as to various kinds of warning, informational and traffic pictograms. He slightly manipulated their forms, proportions and colours to test the mechanisms of perception along with the habits of viewers and their culturally-conditioned reactions. The artist's measures were accompanied by questions regarding the permanence of the meaning assigned to a marking. Does a manipulated emblem still retain its meaning? Where is the borderline of its integrity with respect to form and message?

To detach the graphic motifs appearing on planes from their appropriate backdrop is synonymous with removing them from their historical context. Markings from German bombers appear alongside markings from Soviet or American planes. Together they comprise a rigorous composition whose elements are not permanently affixed to each other – they can be rearranged to express new meanings. Although a lay viewer may have difficulty with accurately indentifying for which side of the conflict the craft is fighting, the juxtaposition of these emblems still rouses a sense of unease, with the search for references to enable understanding of the unified piece being an automatic reaction. Maciejuk is aware of the significance of the motifs he utilises. He juggles them freely, extracting their formal properties as well as their artistic qualities, translating their language of symbolism into a language of geometric abstraction.

* The point of departure was probably a book by Ryszard Kaczkowski, *Samoloty bombowe II wojny światowej* [Bomber Aircraft of WWII], Warsaw 1987.



bez tytułu, 1999
olej na płótnie, 21 elementów,
55 × 65 cm każdy
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

untitled, 1999
oil on canvas, 21 elements,
55 × 65 cm each
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Robert Maciejuk

Wizerunek pandy, złożony z ponad dziewięciuset kwadratowych klocków obitych czarnym, szarym, białym i żółtym polarem, wpisuje się w poszukiwania artysty skupione na funkcjonowaniu znaków i postaci z obszaru popkultury. Kontekst dla wyobrażenia niedźwiadka Tao-Tao, znanego z bajki *Tao-Tao, mały miś panda*, stanowią obrazy, których bohaterami Robert Maciejuk uczynił inne postaci z dobranoczek: Puchatka, Misia Uszatka, Colargola i jego towarzyszkę Nordynkę. Ich sylwetki Maciejuk namalował w wyolbrzymionej skali, na neutralnym tle, wyabstrahowując je ze scenerii telewizyjnych opowieści. Z dbałością podszedł do warsztatu malarskiego: każde przedstawienie zostało dokładnie wykończony, przez co fikcyjne misie są oddane wręcz hiperrealistycznie. *Panda*, wykonana z polaru, kusi, by jej dotknąć.

Nadrealizm i neutralne tło przedstawień sprawiają, że znane z dzieciństwa postaci stają się obce. Przyjazne w bajkach, na obrazach Maciejuka pokazują inne oblicze. Krytycy wskazywali na nieprzytomne spojrzenie Uszatka, błędny wzrok Colargola, a także niejednoznaczny status bohaterów: bajkowych indywidualności i ulubieńców najmłodszych, a jednocześnie kukieł ożywianych przez telewizję. Rozbieżność między tym, co tkwi w pamięci, a tym, co pozostaje po wyabstrahowaniu postaci z konwencji dobranocki, jest duża.

Wizerunek pandy zbudowany został z klocków przywodzących na myśl piksele bądź prymitywne dwukolorowe zapisy cyfrowe, jakie niegdyś pojawiały się na wyświetlaczach telefonów komórkowych. Miś z japońskiej opowieści został przetworzony przez konwencje obrazowania właściwe światu elektroniki, która dziecięcych bohaterów uczynić ma niemal żywymi. Aktualny pozostaje jego niejasny status jako bohatera bajki, tkwiącego między podmiotem a przedmiotem. Zarówno w dziecięcej fikcji, jak i w naszej wyobraźni panda to pogodny miś, a w spektrum skojarzeń, jakie wywołuje, nie mieszczą się te przypominające o zagrożonym gatunku, niszczeniu środowiska naturalnego na rzecz rozwoju techniki, czy życia w ogrodzie zoologicznym. Praca Maciejuka pozornie tylko przenosi w świat dziecięcych wspomnień. O wiele skuteczniej wybija z tworzonych przezeń złudzeń.

This image of a panda, assembled from nine hundred square blocks wrapped in black, grey, white and yellow fleece, is consistent with the artist's other works in which he analyses the functioning of signs and figures from the realm of pop culture. To give context to this incarnation of Tao Tao Panda, known from the cartoon *Tao Tao, the Little Panda Bear*, one can mention Maciejuk's paintings featuring other well-known cartoon characters, including Winnie the Pooh, Teddy Floppy Ear, and Colargol and his friend Nordine. Maciejuk painted their oversized outlines on a neutral background to disassociate them from their typical scenery. Maciejuk's painting technique is flawless and the figures are executed with great precision, giving the fictional bears a rather hyperrealistic quality. The fleece panda, meanwhile, practically begs to be touched.

The images' surrealism and neutral background make the character we know from childhood seem foreign. While they were friendly in the cartoons, Maciejuk's paintings show them in a different light. Critics pointed out Teddy Floppy Ear's vacant eyes, Colargol's dubious expression, and the ambiguous status of the characters: cartoon individualists and heroes of the young, but in reality only puppets brought to life by television. The discrepancy between what lingers in the memory and what remains when the figures are abstracted from their TV cartoon convention is sizeable.

The figure of the panda was created from blocks that bring to mind pixels or the primitive monochrome digital images that used to flash on early mobile phone screens. The bear from the Japanese animated series is depicted through the convention associated with the world of electronics, with the goal of making children's cartoon characters almost alive. Intact is its unclear status as a cartoon character, hovering between being a subject and an object. Like in children's storylines, our perception of the panda is that it is a friendly animal, while the spectrum of connotations it evokes often leaves out the realities of it being an endangered species, its habitat depleted by development and its captivity in zoos. On the surface, Maciejuk's work only seems to take us back into our childhood memories, but in fact it is very effective in dispelling the illusions those memories produce.



Panda, 2001
technika własna, dwie części
o wymiarach 129 × 147 × 2 cm,
dwie o wymiarach 129 × 129
× 2 cm
—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystę

Panda, 2001
proprietary technique,
two pieces of 129 × 147 × 2 cm,
two pieces of 129 × 129 × 2 cm
—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artist

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 Arsenaf

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

—
Work purchased by Galeria Arsenaf

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, monotonny 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 sześcian 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

Jacek Malinowski

Marker Jacka Malinowskiego to fikcyjna opowieść o anarchiście z nieformalnej grupy działającej pod nazwą Markerzy. W kolejnych partiach tryptyku wideo artysta konstruuje postać bohatera – młodego Brytyjczyka, zagubionego w świecie globalnego kapitalizmu. W pierwszej części Malinowski szkicuje jego portret psychologiczny; w drugiej bohater pojawia się w rozpoznawalnych miejscach Warszawy. Widzimy go na moście Poniatowskiego, na stacji Warszawa Powiśle, przy Palmie na rondzie de Gaulle’a. W odwiedzanych miejscach – zarówno ustronnych, jak i centralnych punktach stolicy – oddaje moc.

Marker odbiera rzeczywistość jako fikcję opartą na manipulacji i pogoni za pieniędzmi. Upust agresji daje w trzeciej części tryptyku: „nie rozumiem tego systemu, on mnie oszukuje” – mówi. W świecie podzielonym na „wybrańców” i „frajerów” sytuuje się wśród nieprzystosowanych. Współczesną cywilizację odbiera jako samounicestwiający się organizm, którego egzystencja zmierza w stronę bliskiego końca: „Przyszłość to już przeszłość”. W bohaterze filmu jest jednak tyle konsekwencji, co sprzeczności. Odrzuca globalizację i politykę korporacji, a jednocześnie je kolację w McDonald’s. Jak przyznaje, radykalizm jego poglądów nie znajduje odzwierciedlenia w działaniach. „Lanie” na świat, będące wyrazem nieprzystawalności do realiów, jest gestem o niewielkiej sile. Obraz Malinowskiego to studium postępującej frustracji. Na końcu drugiej i trzeciej części *Marker* nakłada kominiarkę, sugerując być może przejście od terroryzmu pasywnego do aktywnego.

Pracę nad tryptykiem artysta określił jako „żonglowanie między prawdą a pozorem, [...] by stworzyć prawdopodobieństwo z fikcyjnych elementów lub fikcję z elementów prawdziwych”. Malinowski, którego interesuje formuła „fałszywego dokumentu”, buduje fikcję w sposób precyzyjny, a jednocześnie nieustannie ją podważa. Nie jest ona bowiem dla niego celem samym w sobie, a jednym ze środków służących budowaniu autentycznego obrazu rzeczywistości. Kluczowym punktem wideo jest moment, w którym kłamstwo wychodzi na jaw i powoduje niepewność odnośnie do tego, co w istocie widzieliśmy.

Jacek Malinowski’s *Marker* is a fictitious story of an anarchist who belongs to an informal collective called The Markers. In this video triptych, the artist constructs the figure of the protagonist – a young British man lost in the world of global capitalism. In the first part of the video, Malinowski sketches his psychological portrait; in the second part, the protagonist appears at landmark locations in Warsaw. He can be seen on the Poniatowski Bridge, at the Warsaw Powiśle railway station, by the Palm Tree on the De Gaulle Roundabout. Everywhere he goes, be it secluded nooks or Warsaw’s most central locations, he urinates.

Marker perceives reality as a fiction based on manipulation and a race for money. He gives vent to his aggression in the third part of the video: “I don’t understand the system, it cheats me,” he says. In a world divided into “winners” and “losers,” he belongs to the misfits. He sees contemporary civilisation as a self-annihilating organism whose existence is nearing the inevitable end: “The future is the past.” However, consistent as he is, the character contains a multitude of contradictions. He rejects globalisation and corporate power and yet he dines at a McDonald’s. He admits that his radical views are not paralleled by his actions. “Pissing” on the world, an expression of one’s failure to fit into reality, is an impotent gesture. Malinowski’s work is a study in mounting frustration. At the end of parts two and three, *Marker* puts on a balaclava, which may suggest a move from passivity to acts of terror.

The artist described work on the video as “juggling with truths and appearances... in order to conjure up probability out of fictitious elements or fictions out of truths.” Interested in the format of “false documentary,” Malinowski builds up fictions with precision but never stops undermining them. For Malinowski, the fiction is not an end in itself; it is a means of constructing an authentic image of reality. The key point in the videos comes when the lie becomes apparent, arousing uncertainty about what we have really seen so far.



Marker, 2009
video, 40 min 30 s (cz. 1:
Rozpoznanie; cz. 2: Terytorium;
cz. 3: Frustracja)
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Marker, 2009
video, 40 min 30 sec (Part 1:
Recognition; Part 2: Territory;
Part 3: Frustration)
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Angelika Markul

Wszystko to, co faktycznie dzieje się w instalacji *Casela* Angeliki Markul, odbywa się poza kadrem wideo. Projekcji towarzyszy, tak jak w wypadku wielu innych prac artystki, obiekt. Nie rozstrzyga on jednak wątpliwości nasuwających się w trakcie oglądania obrazu – nie zawiera żadnych wskazówek dotyczących tego, co tak skutecznie ucieka wizualizacji i werbalizacji. Wejście w przestrzeń instalacji Markul nieuchronnie wiąże się z odczuciem, że właściwym polem zdarzeń rozgrywających się w jej pracach jest odbiorca: jego emocje, wyobrażenia oraz indywidualne archiwum obrazów i skojarzeń.

Dwukanałowe wideo skoncentrowane jest na zwierzęciu: na pierwszym obrazie widzimy górną część jego głowy, wokół której krążą muchy, na drugim zaś pysk przeżuwający trawę. Obydwa ujęcia przesycane są spokojem, który w pracach Markul ma złowieszczy wymiar. Zwierzę sprawia wrażenie, że widzi i wie więcej niż my, że przeczuwa, co stanie się za chwilę. To, co chcemy wyprzeć ze świadomości i usunąć z biegu myśli, narzuca się z wyjątkową siłą. Obsiadające zwierzę muchy przywodzą na myśl padlinę i zwiastują nieuchronne unicestwienie. Zwierzę, bez trudu rozpoznawalne w świecie ruchomego obrazu, w równoległym świecie rzeczy traci swoją integralność. Wypchane futro „nadziane” na wąską deskę jest bezkształtne, pozbawione cech pozwalających je zidentyfikować.

W ukrytych za obrazem i przedmiotem warstwach prac Markul czai się zło. Jego obecność jest podkreślona zimnym, neonowym światłem, które w pracach artystki ma wymiar symboliczny. Temu, co złe, zmuszeni jesteśmy sami nadać oblicze. Automatycznie poszukujemy go z jednej strony w naturze i jej prawach, z drugiej zaś w relacjach między naturą a kulturą, zwierzęciem a człowiekiem. Ujarzmiające zapędy kultury śledzić można od stuleci, choćby w przypałacowych menażeriach i publicznych ogrodach zoologicznych – *Casela* to skądinąd nazwa jednego z rezerwatów natury na Mauritiusie. W pracach Markul zło nie ulega materializacji; realny kształt przybiera zwiastujący je lęk: zarówno ten, który, jak możemy się domyślać, odczuwa filmowane zwierzę, jak i ten, którego sami doświadczamy.

All that is actually happening in Angelika Markul's installation, *Casela*, is taking place off camera. As in the case of other works by the artist, the projection is taking place in the company of an object. The object does not, however, dissolve the doubts which arise when watching the film, nor does it include any indications as to whatever it is that evades visualization and verbalization so very effectively. When entering the space of Markul's installation, one cannot avoid the feeling that the actual setting of the events taking place in her works is in fact the viewer, with all his/her emotions, imagination and the individual archive of images and associations.

The two-channel video focuses on an animal: in the first picture we see the top part of its head with flies flying around it, in the second we see its muzzle, chewing grass. In both cases, one feels absolute calmness, which, in the works of Markul, is almost ominous. The animal seems to see more than we and to sense what is about to happen. All that we are trying to deny and remove from the train of thought comes back at us with extraordinary force. The flies clustering on the animal evoke associations with a carrion and portend the unavoidable extermination. The animal, easily recognizable in the world of moving pictures, loses its integrity in the parallel world of things. The stuffed fur “impaled” on a thin board has no shape and is devoid of any traits that could help identify it.

Evil lurks in the layers of Markul's work hiding behind the picture and the object. Its presence is emphasized by the cold neon light, whose meaning here is symbolic. It is we who have to give the evil a face. We are automatically tempted to look for it in nature and its principles on the one hand and, on the other, in the relations between nature and culture, the animal and the human being. The taming efforts of culture have been here for centuries – in palace menageries or public zoos. *Casela* happens to be a name of one of the nature reserves in Mauritius. In the works of Markul, evil is not materialized; the fear foreshadowing the evil adopts a real form: both the fear that we suspect is felt by the filmed animal as well as the fear we feel ourselves.



Casela, 2006
dwukanałowa instalacja
wideo, 2 min 18 s i 52 s,
rzeźba

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Casela, 2006
two-channel video
installation, 2 min 18 sec and
52 sec, sculpture

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Agata Michowska

Poetycka instalacja *DEATH (Wintertime)* Agaty Michowskiej jest subtelnym, ascetycznym pod względem estetyki poematem poświęconym życiu i śmierci. Stanowi przy tym właściwy punkt odniesienia dla rozważań na temat rytuałów przejścia, wśród których śmierć ma szczególnie ładunek symboliczny. W pracy Michowskiej przywołana została w sposób bezpośredni – poprzez rzutowany na ścianę, żółtoseledynowy, rozmyty napis DEATH, odwrócony do góry nogami. Ciężar pracy i konteksty, do których odsyła, skupiają się na gipsowych ludzikach stojących na głowie, ubranych w wydziergane z włóczki żółtoseledynowe czapeczki.

Praca zawiera w sobie wiele pierwiastków absurdu, ironii i dystansu, ale jednocześnie zgody na to, co nadejdzie. Zaaranżowana przez artystkę sytuacja jest niejako rewersem rzeczywistości: z punktu widzenia oglądającego wszystko jest odwrócone. Figurki stoją na głowie – podobnie napis, który projektor rzutuje na ścianę, należy czytać do góry nogami. Jednakże z pozycji ludzików wszystko wydaje się w porządku. Artystka gra więc „odwróceniami”, wywołując w widzu niepokój przeplatający się z odczuciem nieadekwatności sytuacji.

Gipsowe postaci ukazane zostały w chwilowym zawieszeniu. Stan odwrócenia, „stania na głowie”, jest sytuacją przejściową. Wszystko albo wróci do niedawnego *status quo*, albo też przechylą się na drugą, nieznana stronę. Oniryczny nastrój, który spowija instalację, skłania do rozważań o charakterze egzystencjalnym. Unikając dosłowności, Michowska mówi o kondycji człowieka, złudzeniach, pułapkach rzeczywistości, a w końcu o misterium śmierci. Granica między niepozornymi, zawłaszczającymi przestrzeń postaciami a oglądającym jest zatarta. Zarówno figurki, jak i widzowie poddają się symbolicznej projekcji, która rozszczepia rzeczywistość na dwa porządki. W rzeczywistości widza „śmierć” brzmi dosłownie, w odwróconym porządku pracy staje się prowokacyjną metaforą, która równie wiele sensów przesłania, co odkrywa.

Agata Michowska's poetic installation titled *DEATH (Wintertime)*, is a subtle and aesthetically ascetic poem about life and death. It is also an apt point of reference in deliberations about rites of passage where death has a symbolic meaning. Michowska refers to it directly here, by using a projection of the word DEATH, which we see in yellowish green, slightly blurred and upside down. The significance of the work and the context which it evokes accumulate in the plaster figures standing on their heads clad in yellowish green caps.

The piece contains a number of elements of the absurd, of irony and distance, but also a consent to what is to be. The situation arranged by the artist is, to an effect, a reverse of reality: for the viewer everything seems to be reversed. The figures are upside down, so is the sign projected on the wall. For the figures, however, everything is fine. The “reversal” with which the artist is playing is a cause of discomfort for the viewer who perceives the situation as inadequate. The plaster figures are presented in a temporary suspension. The state of reversal, of being upside down, will eventually pass. Everything will either return to its *status quo* or will tilt to the other side, which is unknown. The dreamlike mood hovering over the installation evokes existentialist thoughts. Avoiding literality, Michowska is able to speak about the condition of the human being, about the illusions and pitfalls of reality and, at the end of the day, about the mystery of death.

The border between the inconspicuous figures appropriating the space and the viewers has been blurred. Both the figures and the audience are subject to the symbolic projection which bifurcates the reality into two orders. In the reality of the viewer, “death” sounds more literal, while in the reversed order of the installation, it becomes a provocative metaphor which hides as many meanings as it uncovers.



DEATH (Wintertime), 2004
instalacja, 16 elementów,
gips, włóczka, wys. 20 cm
każdy; projekcja slajdu ok.
100 × 300 cm

—
Praca pozyskana przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

DEATH (Wintertime), 2004
installation, 16 elements,
plaster, yarn, height 20 cm
each; slide projection approx.
100 × 300 cm

—
Work obtained by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Jarosław Modzelewski

Jarosław Modzelewski, komentując genezę swoich płócien, odsyła do „obrazów zobaczonych możliwych do namalowania”. W jego rozumieniu nie prowadzą się one bynajmniej do zaobserwowanych i odcisniętych w pamięci scen czy fragmentów pejzażu. Czasami są to jedynie przedmioty, zdarzenia bądź wrażeniowe zapisy emocji towarzyszących artyście w kontakcie z rzeczywistością. Modzelewski tworzy w wypracowanej przez siebie formule realizmu, która daleka jest od potocznego pojmowania tego terminu, przypisującego mu obiektywizm i mimetyzm przekazu. Realizm Modzelewskiego to metoda myślenia o obrazie i jego wartościach czyśto malarskich, a także sposób podejścia do tematu, próba uchwycenia prawdy przedstawienia, a więc przełożenia tego, co stanowi istotę obrazu zobaczonego, na obraz malowany. Praca nad płótnem jest więc w wypadku Modzelewskiego nie tylko aktem artystycznym, ale także etycznym.

Czyszczenie mnicha jest jednym z wielu w twórczości Modzelewskiego obrazów, które rejestrując codzienne czynności, składają się na obszerny traktat o człowieku i jego relacjach z rzeczywistością. Tytuł, w pierwszej chwili wprowadzający w konsternację, odnosi się do budowli melioracyjnej regulującej poziom i przepływ wody w sztucznych zbiornikach. Anonimowego bohatera artysta pokazuje przy pracy, z pokorą zmagającego się z naturą i materią. Operując uproszczonymi, monumentalnymi formami, Modzelewski nie buduje ani postaci heroicznej, ani z góry skazanej na porażkę. Ukazując jednostkę na abstrakcyjnym tle, w istocie konfrontuje ją z wymagającą dopowiedzenia sytuacją, próbując wydobyć transcendencję i uniwersalizm tkwiący w losie ludzkim. Malarska refleksja artysty nad człowiekiem i jego uwikłaniem w rzeczywistość wiele zawdzięcza lekcji figuralnych płócien Kazimierza Malewicz i Andrzeja Wróblewskiego.

Z pozoru tylko przebrzmiała prawda obrazu to dla Modzelewskiego także autentyczność jego prywatnych przeżyć i doświadczeń. Warsztat, którym ten awangardowy artysta operuje z rygiem, dyscypliną i perfekcją właściwymi akademikowi, służy budowaniu jego własnych mitologii, stanowiących trwałą fundament nieredukowalnego, metafizycznego, malarskiego realizmu.

Talking about the origins of his canvases, Jarosław Modzelewski points to “seen images that are possible to be painted.” In his mind though, they are by no means observed and captured scenes or fragments of landscapes. Sometimes they are merely objects, occurrences or impression-based recordings of the emotions that come over the artist in his contact with reality. Modzelewski works within a self-devised form of realism, which is far from the typical understanding of the term, endowing it with objectivism and mimetic expression. Modzelewski’s realism is a method for thinking about a painting and its artistic qualities, as well as an approach to the subject and an attempt to capture the truth in the scene. It is thus a way to translate the essence of an observed scene into a painted composition. Therefore, in the case of Modzelewski, work on a canvas is not only an act of artistry but also of ethics.

Cleaning the Monk is one of many paintings by Modzelewski that record everyday activities and that, collectively, make up a broad treatise on man and his relationship with reality. The initially confusing title refers to a drainage construction that regulates the level and flow of water in man-made reservoirs. The artist depicts an anonymous figure at work, humbly struggling with nature and matter. Using simple, monumental forms, Modzelewski creates a character that is neither heroic nor destined for failure. Showing the man within an abstract setting, the artist is in essence confronting him with a situation that needs further explanation; in doing so, aiming to elicit transcendence and the universality of human existence. The painted reflection on man and his entanglement in reality owes much to the figurative canvases of Kazimir Malevich and Andrzej Wróblewski.

For Modzelewski, the painting’s seemingly stale truths attest to the authenticity of his private experiences. The avant-garde artist’s rigorous, disciplined and academically-perfected technique allows him to craft a personal mythology which acts as a lasting foundation for Modzelewski’s irreducible, metaphysical painted reality.



Czyszczenie mnicha, 1992
olej na płótnie, 190 × 136 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Cleaning the Monk, 1992
oil on canvas, 190 × 136 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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 dzieło artysty nie jest trwałym punktem odniesienia – rozsypuje się, a klocki układane są w nowe kombinacje.

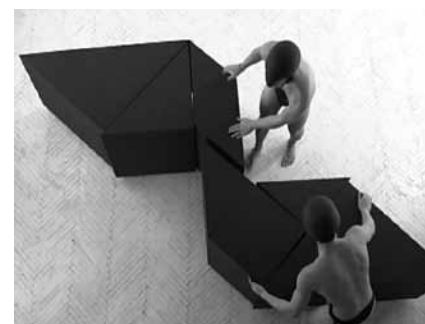
Molska, czerpiąc głównie z dorobku kultury rosyjskiej, swobodnie zestawia cytaty pochodzące z odległych źródeł: na początku i końcu wideo bohaterowie wypowiadają frazy zaczerpnięte z płyty do nauki języka rosyjskiego, układaniu klocków towarzyszy muzyka (m.in. pieśni w wykonaniu Chóru Aleksandrowa), 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

Marzanna Morozewicz

Autoportret z różami Marzanny Morozewicz bliski jest serii prac artystki określanych przez nią mianem *Łusek*. Są to odlewy fragmentów jej ciała powstałe przy użyciu gipsu, bandaży i papieru. *Łuski*, pokryte abstrakcyjnymi kompozycjami malarskimi o intensywnych barwach, są dalekim echem masek zdejmowanych z twarzy. Impulsem do ich tworzenia było bezpośrednie zetknięcie się artystki z tradycją rytualnego malowania ciała oraz masek, kultywowaną przez północnoamerykańskich Indian. Z tego odległego kulturowo źródła inspiracji w pracach Morozewicz pozostało afirmatywne podejście do ciała jako do pola kreacji.

Zarówno *Łuski*, jak i *Autoportret z różami* traktować można jako zapis zmian fizycznych i emocji odbijających się na ciele. Prace te są niestandardowymi portretami, odciskami utrwalającymi te fragmenty ciała, które nie stanowią obiektu zainteresowania portrecisty (skupiającego swą uwagę zwykle na twarzy), a które także odzwierciedlają mijający czas i kondycję człowieka. Na *Łuskach*, a zwłaszcza na ich wewnętrznej stronie, ciało pozostawia zresztą ślad bardzo bezpośredni: w gipsie nieuchronnie odciska się faktura skóry i pozostają drobne fragmenty naskórka.

Gipsowy autoportret Morozewicz, odlew dekoltu, szyi i fragmentu twarzy, pokryty został papierem z nadrukowanym motywem róż. Sposób pracy artystki, jak też wykorzystane motywy dekoracyjne kierują rozważania w stronę zależności między ciałem a stereotypowym pojmowaniem kobiecości w kulturze zachodnioeuropejskiej. Ambivalencja znaczeń przypisywanych róż, oscylujących między dobrem a złem, wprowadza do pracy niejednoznaczność, która nie pozwala definitywnie określić natury autoportretu. Róża to atrybut zarówno Matki Boskiej, jak i Wenus, znak tak miłości boskiej, jak i ziemskiej, kuszące piękno kwiatu i ból zadawany przez kolce. Skojarzenia z pięknem, erotyką i seksualną przyjemnością afirmują ciało, podczas gdy związki z bólem, cierpieniem i grzechem zdają się je wypierać i potępiać. W *Autoportrecie z różami* zmysłowa rozkosz współistnieje z poczuciem winy, składając się na osobistą wypowiedź artystki.

Marzanna Morozewicz's *Self-Portrait with Roses* is closely related to the artist's series of works which she calls *Łuski* [Shells]. These are casts of parts of her body made with plaster, bandages and paper. The *Shells*, blanketed in abstract, vivid-coloured painted compositions are a distant echo of masks worn on the face. The impulse behind their creation was the artist's coming into direct contact with the tradition of ritual body painting and masks practiced by North American natives. This remote source of cultural inspiration stimulated in Morozewicz's work a positive approach to the body as a canvas for creation.

Both the *Shells* series and *Self-Portrait with Roses* can be treated as a record of physical changes and emotions reflected in the body. These works are non-standard portraits, imprints that solidify those body parts that are of no interest to typical portraitists (who usually focus on the face), but which also reflect the passage of time and the subject's condition. After all, the body leaves very clear marks on the *Shells*, especially on their interiors: the plaster invariably captures the texture of the skin and tiny flakes of skin remain embedded in the cast forever.

Morozewicz's self-portrait in plaster, a cast of her neckline and part of her face, is covered in paper printed with a rose motif. The artist's methods and her choice of decorative motifs lead to deliberations on the interdependence between the body and the stereotypical perception of femininity in Western European culture. The ambivalence of the symbolism attributed to the rose, oscillating between good and evil, endows the piece with an ambiguity that impedes a definitive determination of the nature of the self-portrait. The rose is an attribute of both the Virgin Mary and Venus, a symbol of godly love and earthly love. It is both the seductive beauty of the flower and the pain inflicted by the thorn. Connotations of beauty, eroticism and sexual pleasure assert the body, while the suggestion of pain, suffering and sin seem to deny and condemn it. In *Self-Portrait with Roses*, sensual delight coexists with a feeling of guilt, constituting a very personal statement by the artist.



Autoportret z różami, 2002
papier, gips, 65 × 30 × 30 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Self-Portrait with Roses, 2002
paper, plaster,
65 × 30 × 30 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Claudio Moser

Claudio Moser zajmuje wobec otaczającej go rzeczywistości postawę *flâneura*, którego doświadczenie świata wypływa bezpośrednio z doświadczenia wędrówki. Spacerując, artysta kontempluje rzeczywistość, przemierzane terytoria przekłada na rodzaj mentalnej mapy, nasyconej wrażeniami, emocjami i skojarzeniami wydobywanymi z pamięci. Właśnie w trakcie wielogodzinnych pieszych wypraw, będących w istocie poetycką metodą twórczą, powstają zdjęcia i wideo Mosera. Pracom z cyklu *Obrazów filmowych*, do którego należy też wideo *Les Charbonnières*, towarzyszą ścieżki dźwiękowe skomponowane indywidualnie do każdego obrazu.

Nadrzędną determinantą prac Mosera jest miejsce. Artysta szczególnym upodobaniem darzy krajobrazy niewyróżniające się niczym szczególnym, tereny porzucone i niczyje, usytuowane na obrzeżach miast. Fotografując czy filmując je, pomija detale pozwalające na ich identyfikację; rejestruje widoki, jakie zobaczyć można wszędzie i jakie zazwyczaj nie przyciągają uwagi. Do takich obrazów miejsca należy choćby wideo przedstawiające zalesione, przecięte drogą terytorium w pobliżu szwajcarskiego miasta Les Charbonnières. Zabiegi prowadzące do redukcji specyfiki miejsc pozwalają artyście odsłonić ich inny wymiar, *genius loci* kryjący się pod powierzchnią.

Drogę wiodącą przez zaśnieżony las widzimy zza dwóch drzew. Niecodzienny kadr sprawia, że krajobraz wydaje się podglądany, obserwowany z ukrycia. Enigmatyczna i melancholijna aura miejsca skłania do zagłębiania się w nie, poszukiwania ukrytych sensów i historii, a jednocześnie do snucia wspomnień, wyławiania tkwiących w pamięci skojarzeń. Moser próbuje odnaleźć energię miejsca, ujawnia jego narracyjny potencjał, antropomorfizuje je, sugerując, iż chłonie ono wydarzenia, myśli oraz emocje ludzi i przechowuje je we własnej, niedostępnej pamięci. Posłużenie się nadużywanym sformułowaniem „praca budzi niepokój” w wypadku wideo Mosera jest niemal nieuniknione. Siła oddziaływania tej pracy zasadza się na lęku, jaki rodzi się na styku trzech obszarów: wrażliwości i intymnego doświadczenia artysty, pamięci miejsca oraz projekcji i myślowego monologu odbiorcy.

The position that Claudio Moser adopts vis-à-vis the reality around him is that of a *flâneur*, whose experience of the world stems directly from the experience of hiking. When strolling, the artist contemplates reality, and makes a mental map of the territories he crosses. The map is saturated with impressions, emotions, and associations mined from the memory. It is during such hikes of many hours, which are in essence a poetic creative method, that Moser takes his photographs and makes videos. The works from the series of *Film Pictures*, of which *Les Charbonnières* is a part, are accompanied by soundtracks composed individually for each of the images.

The supreme determinant of Moser's works is the place. The artist is particularly fond of landscapes which seem very ordinary, wasteland belonging to nobody, peripheries of cities. When photographing or filming such sites, the artist omits details which would help identify them. He registers views which can be seen anywhere and which usually do not draw anybody's attention. An example of such images is the video of a forested area split by a path, located in the vicinity of the Swiss town of Les Charbonnières. By reducing the specificity of a given site, the artist is able to reveal its new dimension, the *genius loci* hidden under the surface.

We see the path leading across the snowy forest from behind two trees. The unusual framing creates an impression of peeping at the landscape, observing it from hiding. The enigmatic and melancholic aura of the place invites one to explore it, to look for hidden senses and stories, to reminisce and fish out connotations rooted in our memory. Moser tries to find the energy of the place. He uncovers its narrative potential and anthropomorphizes it, suggesting that it absorbs impressions, thoughts, and emotions of people, keeping them in its own inaccessible memory. The frequently abused comment that “the work evokes anxiety” is fairly unavoidable in case of Moser's video. The impact of the piece lies in the fear which appears at the intersection of three domains: sensitivity and the artist's intimate experience, the memory of the place, and the projection and the mental monologue of the viewer.



Les Charbonnières, 2009
video, 5 min 14 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Les Charbonnières, 2009
video, 5 min 14 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 wzmaga 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 – nieokiełznane 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 szczególnie sposób zdeformowane”.

Mróz w karykaturalny sposób pokazuje nie tylko przywary i zboczenia, ale też obłudę 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

Deimantas Narkevičius

W centrum zainteresowań Deimantasa Narkevičiausa leży historia, a zwłaszcza to, w jaki sposób społeczeństwo radzi sobie z przeszłością i naznaczoną przez nią współczesnością. Polem badań artysty jest dziedzictwo sowieckie, wciąż obecne – zarówno w sferze materialnej, jak i mentalnej – w niepodległej od 1991 r. Litwie.

Wideo *Energy Lithuania* zrealizowane zostało w mieście Elektrėnai, powstałym na początku lat 60. XX w. na fali uprzemysłowienia Litwy, w czasach gdy stanowiła ona część Związku Radzieckiego. Elektrėnai były zapleczem mieszkalnym dla pracowników budowanej tam (w latach 1960–1972) elektrowni Elektrėnai. Narkevičius pokazuje historię miejsca przez pryzmat historii prywatnej – narratorem filmu jest pracownik zakładu, inżynier wspominający budowę kolejnych bloków, pierwsze przyłączenia domów i ulic do sieci, napływ do pracy ludzi z całego ZSRR. Podkreśla optymizm budowniczych nowoczesności, ich zapał i podekscytowanie tworzeniem nowej rzeczywistości. Kamera rejestruje infrastrukturę elektrowni, sowieckie blokowisko oraz życie mieszkańców toczone poza zakładem: na zajęciach tańca latynoamerykańskiego czy wybetonowanym kąpielisku. Bohater napomyka też o śmiertelnych wypadkach, do których doszło w trakcie budowy obiektu. W bieg narracji włączone zostały długie ujęcia muralu poświęconego pamięci ich ofiar, ilustrowane sonatą fortepianową F-dur Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Narkevičius dekonstruuje socjalistyczną utopię technologiczną. Elektrėnai pokazuje w stanie zawieszenia – elektrownia, stanowiąca serce ośrodka, ciągle pracuje, ale nie zajmuje już miejsca, jakie przypadło jej w radzieckiej wizji nowoczesności. Przeszłość istnieje w teraźniejszości, pamięć o entuzjazmie towarzyszącym budowaniu przyszłości żyje mimo współczesnej zapaści miasta. Rejestrując materiał, artysta posłużył się taśmą Super 8 mm, używaną niegdyś przez amatorów, a w momencie powstania pracy już anachroniczną. Typowa dla niej jakość obrazu i zgaszone, melancholijne kolory odbierają filmowi wymiar dokumentalny, a nadają klimat nostalgii, sprzyjając uchwyceniu kłopotliwego statusu sowieckiego dziedzictwa.

Deimantas Narkevičius focuses on history, and specifically on how societies manage the past and the past-affected contemporariness. The artist studies Soviet heritage, ever-present (in space material and mental alike) throughout Lithuania, a country independent since 1991.

The *Energy Lithuania* video was shot in Elektrėnai, a town built in the early 1960s as part of a project to industrialise Lithuania at a time when it had formed part of the Soviet Union. Elektrėnai was basically a residential area for the employees of the Elektrėnai Power Plant built in the years 1960–1972. Narkevičius shows the place's history through the eyes of a private individual. The story is told by a power plant employee, an engineer recalling the construction of power blocks one after another, the moment of connecting the first houses and streets to the grid, the inflow of staff from all over the USSR. He talks of the optimism and enthusiasm of “modernity constructors”, and of their excitement at being part of the birth of a new reality. The camera records the power plant's infrastructure, a Soviet housing estate, and private lives of locals outside of the plant: the Latin American dance classes, the joys of a bathing beach. Fatalities on the power plant construction site are mentioned, and the narrative is expanded to include long shots of a mural painted to commemorate the victims, with Wolfgang Amadeus Mozart's *Piano Sonata in F Major* playing in the background.

Narkevičius deconstructs the utopia of socialism in technology, showing Elektrėnai in a state of suspension – the power plant, the beating heart of the town, has remained operational, but no longer at the place of glory originally outlined in Soviet visions of modernity. The past exists in contemporariness, memories of enthusiasm accompanying the process of building the future stay alive despite the town's deterioration. The artist used Super 8 mm to make his movie, a tape once favoured by amateurs, well outdated at the time of shooting. The 8 mm's unmistakable image quality and its bleak and melancholy colours have stripped the film of any documentary dimension, morphing it into a nostalgic flick, well-suited to an attempt at capturing the rather troubled status of Soviet heritage.



Energy Lithuania, 2004
video (Super 8 mm
przeniesiony na DVD),
17 min 27 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Energy Lithuania, 2004
video (Super 8 mm
transferred to DVD),
17 min 27 sec

—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Natalia LL

W centrum poszukiwań artystycznych Natalii LL znajduje się erotyka. Artystka w latach 60. i 70. ubiegłego wieku zajmowała się seksualnością i kobiecością oraz tabu, jakie związane było z seksem i kobiecą przyjemnością. Jednym z narzędzi służących do analizowania tych zagadnień była m.in. konsumpcja, w ówczesnej Polsce problematyczna ze względów ekonomicznych i polityczno-obyczajowych. Artystka, wykorzystując dwuznaczne gesty i rekwizyty, a także wizerunki ciała własnego i ciał modelek, umiejętnie żonglowała skojarzeniami i aluzjami, a kwestiom uniwersalnym przyglądała się przez pryzmat osobistych przeżyć.

Zdjęcia przedstawiające kolejne sekwencje aktu miłosnego pojawiły się w twórczości Natalii LL w końcu lat 60. Artystka wracała do tego motywu wielokrotnie; powieliała poszczególne ujęcia w obrębie jednej pracy, budując rytmiczne schematy kompozycyjne. W instalacji *Przedmioty codzienne*, z której pochodzi obiekt znajdujący się w kolekcji Galerii Arsenał, tkaniny zadrukowane zdjęciami ukazującymi zbliżenia rozłożyła na dwóch krzesłach, stole i szpitalnym łóżku. Staranne kompozycje oraz skupienie na formie każdego z ujęć sytuują je poza estetyką pornografii. Artystka w sposób bezpośredni i zarazem wysublimowany mówi o jednej z warstw tożsamości człowieka – niezwykle ważnej, a jednocześnie stabilizowanej seksualności.

W rozważaniach Natalii LL o erotyce istotne są odniesienia filozoficzne. Artystce bliskie jest ujęcie Platona, który w *Uczcie* opisał pierwszego człowieka jako istotę dwoistą, jedno- lub dwupłciową. Mówił o istnieniu archetypicznych bytów – kobiety-kobiety, mężczyzny-mężczyzny i androginicznego spojenia kobieta-mężczyzna – które rozdzielone zostały na skutek interwencji boskiej. Zarówno kobiety, jak i mężczyźni dążą do odzyskania pierwotnej jedni, a powrót do pełni, będący efektem odczuwania braku, odbywa się poprzez akt seksualny. Obok radosnej strony erotyki artystka podkreśla też jej mroczny wymiar, przejawiający się w lęku i wyparciu. Zdjęcia oddają współistnienie tych sprzecznych pierwiastków, zawieszając erotykę i akt seksualny między codziennością a mistyką, doznaniem przyjemności a powrotem do pełni.

Eroticism is one of the issues at the core of Natalia LL's artistic pursuits. In the 1960's and 1970's, the artist examined sexuality and femininity along with the taboos associated with sex and female pleasure. Among the various keys in the analysis of these issues was consumption, a problematic concept in Poland at the time due to the economic, political, and moral climate. Utilising ambiguous gestures and props, as well as images of her own body and the bodies of models, Natalia LL deftly juggled connotations and allusions while employing personal experience in taking a closer look at universal issues.

Photographs depicting stages of love-making appeared in Natalia LL's portfolio in the late 1960's. She kept returning to this motif regularly, duplicating successive shots within a single piece and building rhythmic compositions. In the *Common Objects* installation, where the element found in Galeria Arsenał's collection originates, the artist draped sheets of fabric with close-up photos printed on them over two chairs, a table and a hospital bed. The thoughtful composition and attention to the formal qualities of each of the shots place the works outside of the realm of mere pornography. In a way that is at once direct and sublime, the artist comments on a layer of human identity – the extremely important yet taboo-riddled sphere of sexuality.

Philosophical references play an important role in Natalia LL's deliberations on eroticism. The artist often sources Plato, who in his *Symposium* described the first humans as dualistic beings having one or two genders. He spoke of archetypical entities – female-female, male-male, and an androgynous female-male combination – which became separated by divine will. Both women and men seek to regain the original wholeness, with the unification, driven by the feeling of a void, carried out through the act of intercourse. In addition to the joyful aspect of eroticism, the artist also points out its darker face, which is manifest in fear and denial. Her photographs convey the coexistence of these opposing elements and suspend eroticism and the sexual act in the gulf between the commonplace and the mystical, between experiencing pleasure and regaining oneness.



Przedmioty codzienne
(element), 1994
fotografia na płótnie,
150 × 115 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Common Objects (element),
1994
photographic print on
canvas, 150 × 115 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Małgorzata Niedzielko

Rzeźby Małgorzaty Niedzielko analizowane są zwykle w kontekście relacji między naturą a kulturą, pierwiastkiem żeńskim a męskim, światem emocji a rozumu. W formach zbudowanych ze zwęglonego drewna i blachy, wody i metalu, a także stali i nasion zdają się ścierać przeciwstawne siły i sprzeczne porządki. Niedzielko zdecydowanie opowiada się po stronie natury, a o istocie jej prac stanowią materiały, których używa, organiczne i wywodzące się niejako „z ziemi”. Rzeźbiarska forma, będąca reprezentacją kultury i symptomem oswojenia żywiołu, nie tylko nie tłamsi ich organiczności, ale poprzez swą prostotę dodatkowo ją podkreśla.

Artystka podchodzi do materiałów z szacunkiem i pieczołowitością. Tworzywa, z których powstają jej rzeźby, nieuchronnie kierują skojarzenia w stronę *materiae primae*, prasu substancji, z której narodziła się przyroda. Obiekty Niedzielko zyskują przez to wymiar przedmiotów archetypicznych. Często na swój sposób bezkształtne i nieużyteczne zbliżają się do formy elementarnej, praźródła przedstawień figuratywnych. Materiał jako taki artystka traktuje w sposób podmiotowy. Wbrew przekonaniu o martwocie substancji wydobywa jej biologiczny pierwiastek, pokazuje życie materii i zachodzące w niej przeobrażenia. Metal, poddany działaniu wody, rdzewieje, formy z wilgotnej ziemi pękają w trakcie schnięcia, drewno zmienia swoją postać pod wpływem ognia. Tak więc równoległym do materii tworzywem rzeźb jest rozciągnięty w czasie, niekontrolowany proces przemian, jakim ona ulega.

W pracach artystki przeobrażeniami rządzi pierwiastek śmierci, a nie życia. Metal ulega korozji, nasiona w stalowym podłożu nie znajdują niezbędnych do życia substancji, drewno zmienia się w popiół bądź węgiel. Destrukcja jest z jednej strony nieuchronnie wpisana w życie materiału, z drugiej zaś, jak pokazuje Niedzielko, jest najlepszym dowodem życia, a nie martwoty substancji. W hermetycznych i na swój sposób alchemicznych pracach artystka sięga do pierwotnych wyobrażeń i najprostszych elementów, kontakt z jej pracami to wejście w przestrzeń sytuacji granicznej, która odsłania umykające poznaniu reguły leżące u źródeł funkcjonowania człowieka, zarówno w obrębie natury, jak i kultury.

Małgorzata Niedzielko's sculptures are usually analysed from the perspective of relations between nature and culture, male and female, emotion and reason. Opposing forces and contradictory patterns seem to clash in the figures made from charred wood and sheet metal, water and metal, or steel and seeds. Niedzielko clearly stands behind nature, the essence of her works is revealed by her use of materials that originate from “the earth.” The pieces' sculptural form, being a representation of culture and a symptom of the taming of the elements, does not suffocate their organic character but rather emphasises it through simplicity.

The artist maintains a respectful and painstaking approach to her materials. The makeup of her sculptures invariably leads to thoughts of *materiae primae*, the primordial substance in which nature finds its source. Consequently, Niedzielko's works exude a character redolent of archetypal objects. Often, the peculiarly amorphous and useless pieces take on an elementary form, suggesting precursors to figurative art. The materials *per se* are treated subjectively. Contrary to their lifelessness, Niedzielko evokes their biological essence, revealing their life and the metamorphoses taking place within them. Metal treated with water begins to rust, shapes of moist soil begin to crack as they dry, and the properties of wood change as it is subject to fire. Hence, the prolonged and uncontrolled process of transformation is as much a substance of the sculptures as the materials from which they are made.

In Niedzielko's works, the process of transformation is governed by the essence of death rather than life. Metal undergoes corrosion, seeds in a steel substrate are deprived of the nutrients necessary for life, wood becomes charcoal or ash. While destruction is inseparable from the life cycle of a substance, Niedzielko demonstrates that this destruction is also the best evidence for its vitality, as opposed to its inanimateness. In her hermetic and somewhat alchemical pieces, the artist reaches back to primeval imagery and the simplest of elements. To face her work is to enter a liminal space which reveals the typically imperceptible laws at the foundations of human functioning, both with respect to nature and culture.



bez tytułu, 1999

2 obiekty rzeźbiarskie, blacha stalowa, drewno, 202 × 96 × 66 cm

—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał

untitled, 1999

2 sculptures, sheet metal, wood, 202 × 96 × 66 cm

—
Work purchased by Galeria Arsenał

Dorota Nieznalska

Dorota Nieznalska od lat konsekwentnie analizuje problem męskości. Temu zagadnieniu poświęcone zostały dwie szeroko dyskutowane prace artystki: *Potencja* (2000) i *Pasja* (2001). Nieznalska przypatruje się różnym znaczeniom pojęcia męskości, sposobom jego konstruowania w sferze publicznej i prywatnej oraz znaczeniom wiążanym z nim zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety.

Praca bez tytułu, do której przylgnęło nieformalne określenie „Suka”, odnosi się do zależności między męskością a siłą rozumianą w kontekście przemocy. Dwójka bohaterów – mężczyzna oraz ciężarna psica, będąca figurą kobiety, którą w zwulgaryzowanym języku określa się mianem suki – obsadzona została w dwóch dopowiadających się rolach: kata i ofiary. Mężczyzna dominuje nad przestrzenią, ukazany został nago, od pasa w dół, bez twarzy, co prowadzi do uniwersalizacji jego postaci. Psica jest całkowicie oddana właścicielowi. W jego stronę kieruje ufne spojrzenie, przyjmuje pozę uległości, a w końcu kładzie się na grzbiecie, brzuchem do góry, wyrażając podporządkowanie. Takim zachowaniem potwierdza pozycję swego pana.

Komentując pracę, artystka mówiła, iż inspiracją do powstania instalacji było zachowanie jednego z jej znajomych wobec jego partnerki. Relacje, które obserwowała między nimi, oddała na zdjęciach obrazujących zależność między suką a jej panem. Instalacja bezpośrednio odnosi się do problemu przemocy wobec kobiet, zwłaszcza tej skrywanej w czterech ścianach domu i mającej często charakter seksualny. Brutalność i obojętność kata idzie w parze z całkowitym poddaniem się i emocjonalnym uzależnieniem jego ofiary, które nie pozwala jej przeciąć więzów toksycznego związku. Istotnym elementem instalacji, wprowadzającym do pracy ton oskarżenia, jest skórzany kaganiec na penisa. Kaganiec dla kata, a nie dla jego ofiary, to głos sprzeciwu wobec przemocy i silna sugestia, że należy z nią walczyć, a nie biernie jej ulegać.

Dorota Nieznalska has been consistently analysing issues surrounding masculinity for years. Such issues are precisely the focus of two widely-discussed works by the artist: *Potencja* [Potency] (2000) and *Pasja* [Passion] (2001). Nieznalska examines the various meanings behind the concept of masculinity, the ways in which it is constructed in the public and private spheres, and the significance attached to it by men as well as women.

This untitled work, to which the term “Bitch” has been attached as an informal heading, points to the interdependency between masculinity and strength as it is understood in the context of violence. The two subjects – a man and a pregnant dog symbolising a woman (as per the vulgar use of the word ‘bitch’ to denote a woman) – are cast in very suggestive roles: that of an executioner and a victim. The man dominates over the surrounding space. He is shown naked from the waist down and faceless, making him a universal figure. The dog is completely subordinate to her master. She casts trusting glances towards him, takes on a compliant posture, and finally lies down on her back, stomach upwards, expressing submissiveness. Behaving in such a way, the dog affirms her master’s position.

Commenting on her work, Nieznalska revealed that she had found inspiration for the installation in an acquaintance’s behaviour towards his partner. She transferred the relationship she observed between the couple to the photos, which depict the dependency of the dog on her master. The installation is a direct reference to violence against women, especially the kind that remains behind closed doors and is often of a sexual nature. The brutality and indifference of the executioner goes hand in hand with the victim’s complete submission and emotional dependency, which disable her from escaping the toxic relationship. A very significant part of the installation is the leather penis muzzle, which imbues the work with an accusatory tone. Here, the muzzle is meant for the executioner and not the victim, making it a symbol of an outcry against violence and a blunt suggestion that violence must be actively opposed instead of succumbed to.



bez tytułu, 1999

3 fotografie na płycie poliuretanowej, 92 × 125 cm, kaganiec skórzany

—
Praca zakupiona przez Galerię Arsenał

untitled, 1999

3 photographs on polyurethane board, 92 × 125 cm, leather muzzle

—
Work purchased by Galeria Arsenał

Odili Donald Odita

Odili Donald Odita, amerykański artysta nigeryjskiego pochodzenia, w komentarzach na temat swojej twórczości odżegnuje się od idei niefiguratywności, podkreślając, że każdy element obrazu można w jakiś sposób odnieść do rzeczywistości i kultury. Mimo iż operuje idiomem estetycznym jak najbardziej przystającym do abstrakcjonizmu, daleki jest od jego formalistycznego ujęcia. Swoją koncepcją malarstwa rzuca wyzwanie autonomii dzieła sztuki, postulowanej niegdyś przez Clementa Greenberga i skupionych wokół niego artystów. Obraz nie jest dla Odity bytem autonomicznym, ale ogniwem historii, tradycji estetycznej, narracją polityczną i społeczną. Zarówno jego warstwa ikonograficzna, jak i materialna – barwniki, spoiwa czy podłoże – niosą określone znaczenia kulturowe.

Jedną z kwestii pojawiających się wraz z pytaniami, jakie Odita stawia abstrakcji, jest jego własne zakorzenienie w dziedzictwie Afryki. Wielobarwne kompozycje artysty, zbudowane z wydłużonych i spłaszczonych trójkątów, interpretowane są zarówno w kontekście przetworzonego pejzażu, jak i nawiązań do zdobień tradycyjnych afrykańskich tekstyliów. Malowidła wykonywane przy użyciu suchego pigmentu dotykają problemu tożsamości w sposób bardziej bezpośredni. W pracy *Soft Borders* malarski barwnik jest paralełą pigmentu skóry. Wybrane przez artystę ciepłe barwy, kojarzone często z kolorystyką afrykańskiego pejzażu, leżą u podstaw szeregu metaforycznych relacji: utożsamienia koloru ze skórą, skóry z pejzażem, pejzażu z doświadczeniem rasowej identyfikacji.

Rozwinięciem tej metafory, a także refleksji nad estetycznym i conceptualnym wymiarem koloru, jest praca *Body/Space* (2000). Na tle czarnej ściany Odita umieścił wertykalne panele, pokryte pigmentami odnoszącymi się do kolorów skóry generalnie określanej mianem czarnej. Artystę interesowała kwestia „czarnego” – koloru i pojęcia mającego kontekst rasowy – jako idei abstrakcyjnej. Uogólniony obraz czerni zderzył z różnorodnością pigmentacji skóry, pokazując pojęcie i postać „czarnego” jako bazujące na stereotypach konstrukcje społeczne.

Odili Donald Odita, an American artist of Nigerian origin, disclaims the idea of non-figurativeness when commenting on his art, emphasising that any component of any painting may somehow relate to reality as well as to culture. Albeit using aesthetic idioms well-fitted to abstractionism, Odita is nowhere near formalistic imagery. With his artistic concept, he challenges the autonomy of a work of art, postulated at a point by Clement Greenberg and his circle of artists. For Odita a painting is not an autonomous being, but is rather a link in history, aesthetic tradition, and political or social narration. Both the iconographic and material layer – the dye, the binder, the base – may carry specific cultural meanings.

A matter emerging alongside Odita's process of questioning the abstract is that of his own roots in African heritage. The artist's multicoloured compositions of elongated and flattened triangles bring to mind a landscape transformed – and references to ornaments on traditional African textiles. Dry pigment painting is a more direct reference to the matter of identity. In *Soft Borders*, the dye is a parallel to skin pigmentation. Warm colours selected by the artist, frequently associated with African landscape colouring, are the core of numerous metaphorical relations: colour becomes a synonym for skin, skin for a landscape, a landscape for the experience of racial identity.

The metaphor, and the reflection on the aesthetic and conceptual dimension of colour, were both taken to the next level in *Body/Space* (2000). Against the backdrop of a black wall, Odita placed vertical panels covered with pigments referring to skin colours generally called black. The artist was interested in “blackness” as an abstract idea, in terms of colour and racial context alike. By juxtaposing the general image of blackness against diverse skin pigmentation, he showed the concept and figure of “black” as stereotype-based social constructs.



Soft Borders, 1999
plótno na drewnie, akryl,
suchy pigment, 8 tablic,
54 × 12, 54 × 36, 54 × 54,
dwie: 54 × 18, trzy: 54 × 27 cm
—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystę

Soft Borders, 1999
canvas on wood, acrylic
paint, dry pigment, 8 plaques,
54 × 12, 54 × 36, 54 × 54,
two plaques: 54 × 18,
three plaques: 54 × 27 cm
—
Works donated to Galeria
Arsenał by the artist

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, *Malevich 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 Uklański 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

Alexandre Perigot

W *Reanimacji* Alexandre Perigot zestawia ze sobą blisko dwieście różnych rysunków instruktażowych, które wprawia w ruch, stawiając oglądającego przed sekwencją gwałtownie następujących po sobie obrazów. Mniej lub bardziej udane pod względem estetycznym, ale zawsze związane w formie i z założenia komunikatywne piktogramy objaśniają m.in. zasady użycia frezarki do paznokci, zapinania pasów samochodowych, zakładania prezerwatywy, aplikowania kosmetyków do pielęgnacji włosów czy posługiwania się polaroidem. Artysta zmienia prędkość animacji, przybliża istotne detale, miesza ze sobą rysunki składające się na różne instrukcje, tak że niekiedy trudno jest zorientować się, czego dotyczą owe wizualne narracje. Animacji towarzyszą szybkie, mechaniczne uderzenia, które nadają rytm zmieniającym się obrazom.

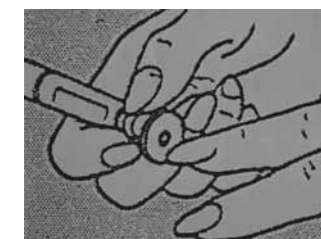
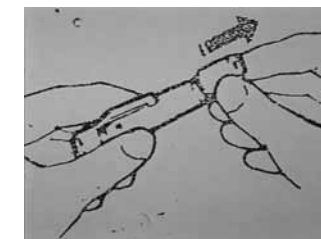
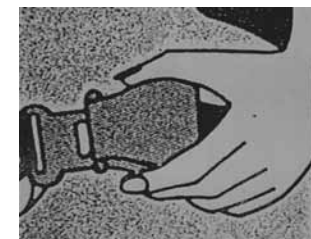
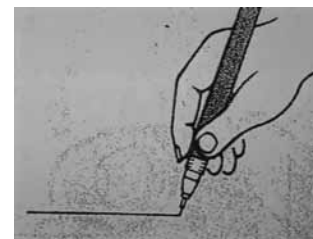
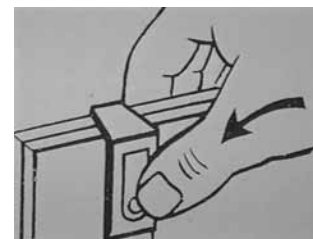
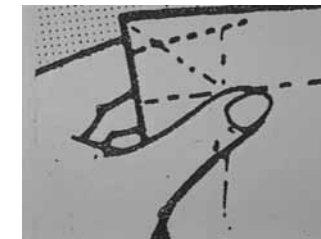
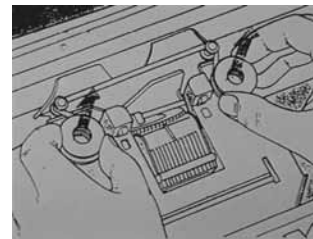
Artysta wykorzystał rysunki, których życie kończy się wraz z właściwym wykonaniem ilustrowanej przez nie czynności. Są anonimowe – do ich autorstwa, podobnie jak do formy, nikt nie przywiązuje wagi, ważniejsza jest funkcja, jaką pełnią. Perigot wyjmując je z właściwego im kontekstu i włączając do własnej pracy, nadaje nowe znaczenia. Czysto użytkowe ilustracje nabierają statusu *objets trouvés*, przedmiotów znalezionych.

Do kolejnych sekwencji instrukcji obsługi najróżniejszych rzeczy artysta podchodzi niczym do pociętego filmu, każdy z obrazków przedstawiających następujące po sobie czynności traktuje jak kadr. Wprawiając je w ruch, ożywiając statyczne rysunki, stosuje się do wskazówek, jakie dają użytkownikom. Zilustrowane przedmioty bądź ich elementy przesuwają się z góry na dół, obracają w prawo i w lewo, podążając niejako za towarzyszącymi im strzałkami podpowiadającymi kierunek ruchu. Chaos obrazów, zmieniających się momentami bardzo szybko, na pierwszy plan wydobywa wirujące ręce, które wykonują poszczególne czynności. W *Reanimacji* Perigota, przekształcającej pragmatyczne instrukcje w pracę będącą w istocie „sztuką dla sztuki”, tkwi przede wszystkim wiele zabawy i wyobraźni, która ze schematycznych rysunków czyni przyprawiający o zawrót głowy wir obrazów.

In *Reanimation*, Alexandre Perigot incorporated nearly two hundred various instructional drawings, setting them in motion and presenting the viewer with a sequence of rapidly changing images. The pictures, of various quality in terms of aesthetics but always concise in form and message, explain concepts such as the handling of an electric nail file, seat belt fastening, condom application, hair product application and Polaroid camera use. The artist varies the speed of the animation, zooms in on certain details and combines drawings from different instructions in such a way that it is at times difficult to determine what the images refer to. The animation is accompanied by fast mechanical clangs that lend a rhythm to the changing pictures.

Perigot makes use of drawings that reach the end of their life cycle once the function they describe is successfully performed. They are anonymous – their creators and their artistic valour are of no consequence – all that matters is their function. Perigot detaches them from their context and, by including them in his own pieces, endows them with new meaning. The purely functional illustrations take on the status of *objets trouvés*, i.e. found objects.

The artist approaches the sequenced diagrams providing instructions for a plethora of things as if it were all a cut-up film, treating each of the instructional drawings like a single frame. In putting the static images in motion and breathing life into them, Perigot takes cues from the instructions they are meant to convey to the user. The illustrated items or their particular elements slide from top to bottom, rotate left or right, and follow arrows which dictate directions for them. The chaos of images, at times alternating very quickly, gives way to a set of whirling hands which perform the individual activities. In *Reanimation*, Perigot transforms pragmatic instructional diagrams into a work that is in essence “art for art’s sake.” Above all, however, it is a work that exudes playfulness and imagination in turning a set of functional drawings into a dizzying whirlwind of images.



Reanimacja nr 2/5, 1993
animacja, 1 min 40 s

—
Praca подарowana Galerii
Arsenał przez artystę

Reanimation no. 2/5, 1993
animated film, 1 min 40 sec

—
Work donated to Galeria
Arsenał by the artist

Aleksandra Polisiewicz

U podstaw projektu *Wartopia* Aleksandry Polisiewicz leżą plany przebudowy Warszawy opracowane przez Niemców w trakcie II wojny światowej. Mieszczą się one w tradycji projektów miast idealnych i należą do grupy tych utopii urbanistycznych, które szczęśliwie nie doczekały się realizacji. Artystka sięgnęła do koncepcji „Die Neue Deutsche Stadt Warschau” autorstwa Huberta Grossa oraz do projektów Friedricha Pabsta, naczelnego architekta stolicy w latach 1939–1943. Naziści chcieli przekształcić Warszawę w miasto uporządkowane, o jasnych podziałach urbanistycznych – ale zarazem zdegradować do roli prowincjonalnego węzła komunikacyjnego, zamieszkałego przez Niemców i nielicznych Polaków, dla których wyznaczono odizolowane kwartały. Zamek Królewski miał zostać zastąpiony Halą Kongresową NSDAP, Kolumna Zygmunta – pomnikiem Germanii, planowano budowę kompleksu budynków partyjnych (Gauforum) i osiedla dla niemieckich elit.

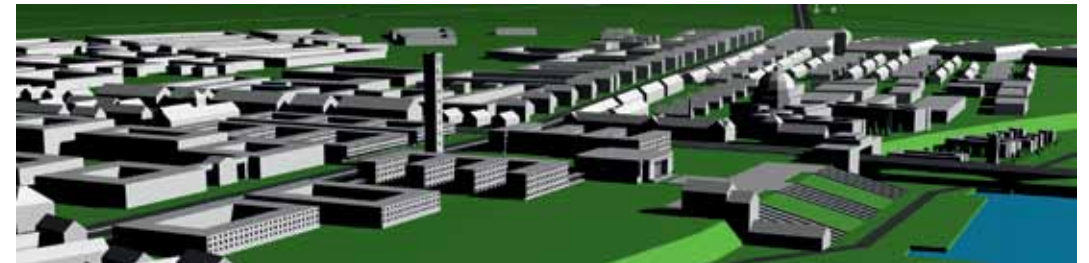
W *Wartopii*, oprócz elementów nawiązujących do planów niemieckich, obecne są klasycyzujące budowle dodane przez artystkę. Odniesienia do klasycyzmu były powszechne w totalitarnych wizjach urbanistycznych. Takim językiem posługiwał się Hitler, snując plany przebudowy Linzu czy przekształcenia Berlina w Germanię, stolicę świata. Dyscyplinę podziałów i surowość budynków utożsamiano z władzą i kontrolą. Z taką wizją miasta spotykamy się w większości byłych komunistycznych krajów Europy i we współczesnych totalitarnych państwach Azji (vide zabudowa północnokoreańskiego Phenianu).

Wieloznaczny tytuł pracy stanowi zbitkę słowa „war” (wojna i Warschau) oraz części „topia”, którą można wiązać zarówno z greckim słowem „topos” (miejsce), jak i „ou topos” (utopia, miejsce, którego nie ma). Artystka nie dokonała historycznie prawidłowej rekonstrukcji niemieckich planów. Ze względu na charakter źródeł nie jest ona możliwa. Niemniej wydobywanie projektów z archiwów i ich twórcze przekształcenie jest gestem przypominającym o zwodniczej naturze zarówno utopii, jak i leżących u ich źródeł ideologii.

At the foundation of Aleksandra Polisiewicz’s *Wartopia* project are German WWII-era plans for the rebuilding of Warsaw. These plans reflect a tradition of attempting to design ideal cities and, fortunately, belong to the group of urban utopias that never came to see the light of day. The artist utilised Hubert Gross’s concept titled “Die Neue Deutsche Stadt Warschau” along with designs by Friedrich Pabst, the capital city’s chief architect in 1939–1943. The documents reveal the Nazis’ intentions to transform Warsaw into an orderly city with clear municipal divisions, while, at the same time, degrading it to the status of a provincial transit hub inhabited by Germans and a few Poles for whom specific quarters were designated. The Royal Castle was slated to become a Nazi Party Congressional Hall, with Zygmunt’s Column becoming a monument to Germany. Also figuring prominently in the designs were a complex of Party buildings (Gauforum) and a residential community for members of the German elite.

In addition to elements sourced from the German plans, *Wartopia* also features classically inspired structures added by the artist. References to Classicism were common in totalitarian visions of cities. Hitler regularly employed such language when discussing his plans for the rebuilding of Linz or the transformation of Berlin into Germania, the capital of the world. A disciplined layout and a severe building style were typically associated with authority and control. We encounter such urban scenery in most of Europe’s post-communist countries and in Asian states currently under totalitarian rule (see the North Korean city of Pyongyang).

The work’s ambiguous title is an amalgamation of the word “war” (referencing Warsaw as well as armed conflict) with the particle “topia,” which can be traced as much to the Greek word “topos” (place) as to the term “ou topos” (utopia, a place that does not exist). The artist refrained from a historically accurate reconstruction of the German plans as it would have been impossible on account of the nature of the sources. Nevertheless, recovering the designs from the archives and subjecting them to an artistic transformation is an act that reminds us of the deceptive nature of utopias and the ideological bedrock at their foundation.



Wartopia I, 2008
lambda, dibond, pleksi,
50 × 200 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Wartopia II, 2008
lambda, dibond, pleksi,
50 × 200 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Wartopia I, 2008
lambda, dibond, Plexiglas,
50 × 200 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Wartopia II, 2008
lambda, dibond, Plexiglas,
50 × 200 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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.

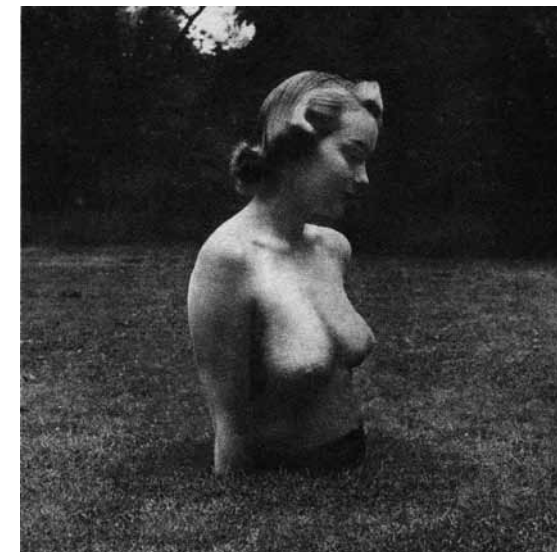
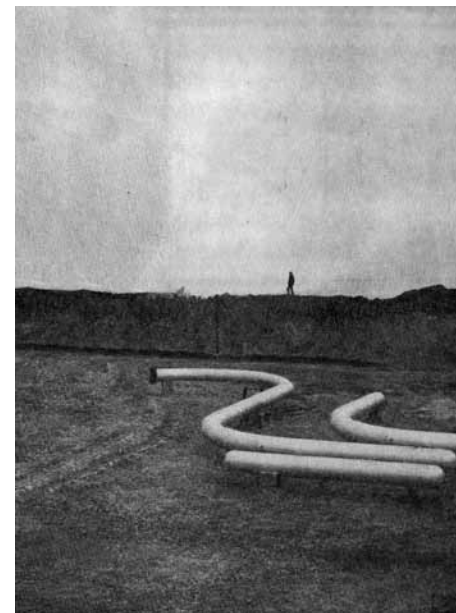
Punktem wyjścia działań artystki były fotografie z gazet i czasopism z lat 50. i 60. ubiegłego wieku. W ich obręb Polska wprowadza nieistniejące obiekty, sceny i zdarzenia wygenerowane przez komputer. W istocie trudno wskazać, co było przedmiotem jej interwencji, zważywszy na to, iż niektóre z obiektów 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

Karol Radziszewski

Rysunki wyjaśniające zasady udzielania pierwszej pomocy, przedstawiające podstawowe umiejętności „harcerskie” czy ćwiczenia sprawnościowe były jednym z wielu elementów ikonografii podręczników, które spełniały postulaty kształtowania hartu ducha i rozwoju kultury fizycznej młodzieży. Cykl obrazów Karola Radziszewskiego *Ćwiczenia na równowagę* oparty jest na ilustracjach z takich właśnie publikacji, pochodzących z 1. połowy XX w. Artysta poddaje odnalezione w książkach rysunki zabiegowi dekontekstualizacji, który prowadzi nie tylko do przekształcenia ich sfery formalnej, ale także semantycznej. Ilustracje instruktażowe pozbawia pierwotnej funkcji i związku z tekstem podręcznika, przenosi na zaigrane płótno, odtwarzając pędzlem kompozycje dawnych rycin. Większość scen umieszcza w „komiksowej” ramce, co potęguje ich autonomię.

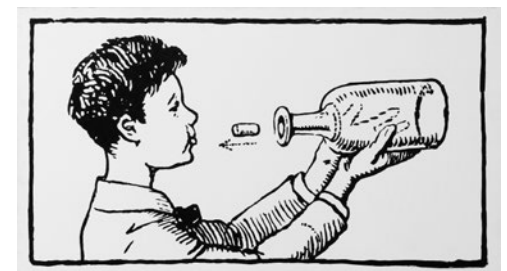
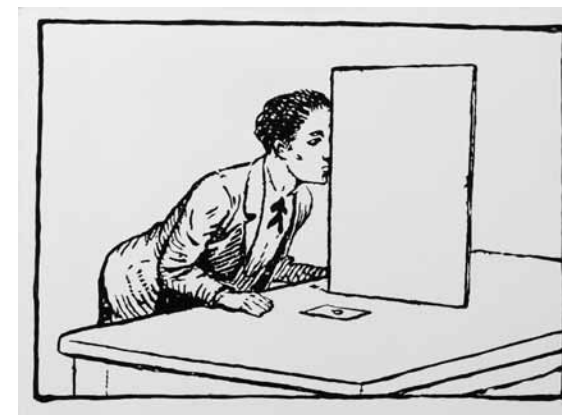
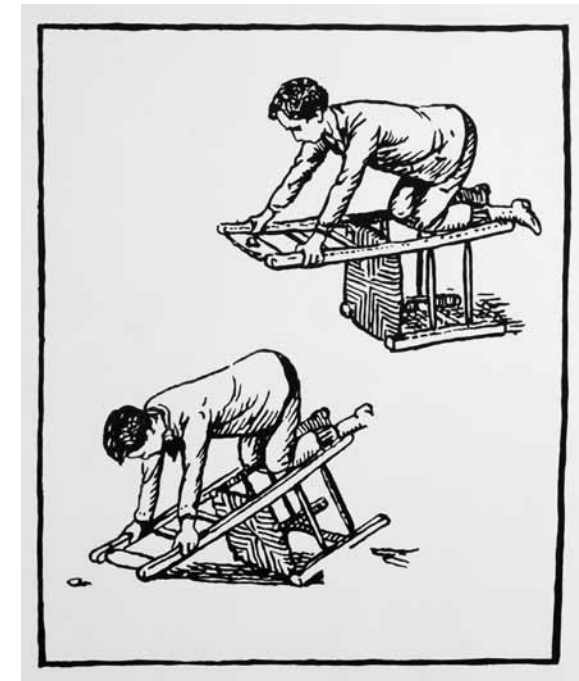
Obrazy z *Kolekcji II* stanowią w całej serii odrębną grupę. Bazują na ilustracjach umiejętności osobliwych i na co dzień nieprzydatnych, charakterystycznych dla zabaw zręcznościowych bądź gier, w których przejście do kolejnego etapu wiąże się z pokonaniem specjalnej przeszkody. Absurdalne zadania, jak choćby przytrzymywanie nosem ustawionej pionowo kartki papieru, niosą ze sobą obietnicę osiągnięcia kolejnych stopni wtajemniczenia. Rozgrywki, w których celem jest zdobycie mistrzowskiego tytułu i samodoskonalenie, nie wiążą się bynajmniej z pragmatycznymi sprawnościami.

Cykl *Ćwiczenia na równowagę* ujawnia nie-dostrzegalny na płaszczyźnie publikacji aspekt instrukcji: warunkiem opanowania przedstawionych na rysunkach umiejętności jest narzucenie rygorów ciału i zdyscyplinowanie osobowości. Tak w wypadku ćwiczeń fizycznych, jak i wymagających zręczności „zadań do wykonania”. Na pierwszy plan wysuwa się ciało, poddawane ćwiczącym je zabiegom. Niektóre z ujęć bliskie są przedstawieniom portretowym, uchwycona akcja miewa charakter realnego zdarzenia, a postaci są ważniejsze od czynności. Radziszewski odbiera ilustracjom ich pierwotny charakter, przesuwając akcent na człowieka oraz fizyczny i duchowy reżim, jakiemu często skłonny jest się podporządkować.

Drawings explaining the rudiments of first aid, showing images of fundamental “scouting” skills, or physical fitness exercises were all part of the extensive iconography of handbooks fulfilling the postulates of forming and shaping the spiritual and bodily fortitude of the youth. The *Balancing Exercises* series of paintings by Karol Radziszewski is peopled by images from such handbooks (originally published in the first half of the 20th century). The artist decontextualises figures found in books, transforming their formal and semantic space. Instructional imagery is deprived of its primary function and bond to the written word and is transferred to primed canvas, recreating with a brush the composition of old drawings. Most scenes are framed as if in a comic book, which emphasises their autonomy.

The *Kolekcja II* paintings form a separate set within the series. They are based on renderings of peculiar skills useless in everyday life, typical of arcade or other games requiring the player to overcome special obstacles before passing to the next level. Grotesque tasks, such as supporting a piece of paper vertically on the nose, carry the promise of reaching yet another degree of initiation. Competitions with the goal of gaining a championship title or self-improvement do not involve any kind of pragmatic skills at all.

The *Balancing Exercises* series reveals a specific instructional aspect, imperceptible in print: to master the skills depicted in the drawings, both the body and the personality have to follow rigorous discipline. The same rule applies to physical exercise and to “tasks to perform” requiring certain agility. The body comes first, as an object of exercise. Some of the images resemble portrait renderings, moments captured suggest actual real-life occurrences, figures become more important than actions. Radziszewski deprived handbook illustrations of their original nature, emphasising the human presence complete with the physical and spiritual regime humans are occasionally inclined to yield to.



3 obrazy z cyklu
Ćwiczenia na równowagę,
2007
akryl na płótnie,
120 × 100; 73 × 100;
50 × 90 cm

—
Prace zakupione przez Galerię
Arsenał

3 paintings from the series
Balancing Exercises, 2007
acrylic paint on canvas,
120 × 100; 73 × 100;
50 × 90 cm

—
Works purchased by Galeria
Arsenał

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 czykolwiek podejście do współczesnych działań artystycznych ani też przybliżać 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)

Projekt *Patriotyzm* grupy R.E.P. (Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna) powstaje od 2006 roku. Artyści opracowują ciągle otwarty słownik piktogramów, stanowiących podstawę języka obrazów, który w założeniu cechuje się ponadkulturową czytelnością. Piktogramy, oparte na budzących mniej lub bardziej oczywiste skojarzenia motywach graficznych, mają umożliwić bezpośrednie przekazywanie uniwersalnych treści. Każda praca powstała w obrębie *Patriotyzmu* jest więc przede wszystkim związłym komunikatem.

Grupa zawiązała się w czasie pomarańczowej rewolucji (2004), a praca nad językiem piktogramów wyrosła z doświadczeń przewrotu. W trakcie manifestacji w Kijowie członkowie R.E.P. wznosili hasła spotykające się z ogólnym niezrozumieniem, a nawet agresją (np. „Duchowość dla wszystkich”). W kontekście wydarzeń, stanowiących inspirację dla projektu, symbolicznego znaczenia nabiera jego tytuł. *Patriotyzm* to realizacja o charakterze niemal pozytywistycznym, mająca służyć negocjacji własnego miejsca i sposobu funkcjonowania w nowej rzeczywistości politycznej.

Jednym z głównych problemów, o których artyści mówią językiem obrazów, jest relacja między Ukrainą a Europą Zachodnią. Ten wątek projektu, realizowany w różnych galeriach europejskich, za każdym razem skoncentrowany był na innych zagadnieniach. W jego obrębie podjęto m.in. kwestie obrazu Ukrainy w krajach zachodnioeuropejskich, budowania nowego społeczeństwa, a także funkcjonowania stereotypu Unii Europejskiej wśród Ukraińców, których podejście do struktur europejskich jest tyleż entuzjastyczne, co wrogie. Analiza tożsamości i świadomości Ukraińców oraz ich stanowiska wobec zjednoczonej Europy ma charakter misji zmierzającej do zniesienia wyobrażeniowej granicy między Wschodem a Zachodem. Jej celem jest zakwestionowanie obiegowych wizerunków tego kraju, często utożsamianego m.in. z prostytutką i taną siłą roboczą. W miejsce negatywnych skojarzeń R.E.P. proponuje potencjał intelektualny, energię, a także solidarność i jedność, które mogą służyć budowaniu nowej społeczności.

The project titled *Patriotism* by the R.E.P. collective (an acronym for Revolutionary Experimental Space) was initiated in 2006. The artists are continuously developing an open dictionary of pictograms which are at the foundation of the language of images which is assumed to be comprehensible regardless of culture. The pictograms, based on graphic motifs which evoke more or less obvious associations, are to help convey universal messages. Each work created as part of the *Patriotism* series is first and foremost a concise communiqué.

The collective was established during the Orange Revolution (2004), and work on the language of pictograms was inspired by experiences during the event. While at a demonstration in Kyiv, members of R.E.P. chanted slogans which were met with not just incomprehension but even aggression (such as “spirituality for all”). In the context of the events which had inspired the project, the title gains a symbolic significance. *Patriotism* is a work of an almost positivist nature, aimed at negotiating one's own place in the new political reality.

One of the main problems which the artists bring up in the language of pictures is the question of relations between Ukraine and Western Europe. This particular motif of the project, which was presented in different European galleries, was each time focused on different aspects, such as the image of Ukraine in Western European countries, the construction of a new society, and the functioning of the stereotypes regarding the European Union among Ukrainians, who are just as enthusiastic as they are hostile about its structures. The analysis of Ukrainians' identity and awareness, as well as their attitude towards a united Europe is a mission aimed at eliminating the border between East and West that is present in our minds. Its objective is to question the stereotypical images of Ukraine, which is often associated with such phenomena as prostitution or cheap labour. R.E.P. proposes to substitute these negative connotations with intellectual potential, energy, solidarity and unity – values which are instrumental in building a new community.



Patriotyzm, 2007
malarstwo ścienne, słownik
symboli

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Patriotism, 2007
wall painting, dictionary of
symbols

—
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 wywoływały skandal, wzbudziły kontrowersje opinii publicznej bądź spowodowały interwencję władz. Wśród kilkunastu wymienionych epizodów znalazło się m.in. ocenzurowanie w 2007 r. przez dyрекcję Galerii Trietiaowskiej 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

Rewizja

(Andrei Dureika, Janna Grak, Andrei Loginov, Maxim Tyminko, Maxim Wakultschik)

Kompozycja fotomontaży *Rewizja. Część I* i *Część II* oparta jest na jednej z największych zdobyczy malarstwa zachodnioeuropejskiego. Skomplikowane pod względem ikonograficznym przedstawienia podporządkowane są bowiem regułom perspektywy geometrycznej, a jej zastosowanie nie jest gestem przypadkowym.

Akcja *Części I* rozgrywa się w pseudorenesansowym wnętrzu, przypominającym nowożytną galerię i gabinety kolekcjonerów. Mimo pozornej oczywistości sytuacji trudno jednoznacznie stwierdzić, co się tu dzieje: członkowie grupy odgrywają rolę szabrowników eksponatów muzealnych, a jednocześnie zdają się je inwentaryzować. W wymaginowanej scenerii umieszczone zostały podręcznikowe dzieła sztuki zachodniej: *Portret Federico di Montefeltro* Piera della Francesca, *Autoportret* Kazimierza Malewicz a i jego *Architekton*, *Le Voix des airs* René Magritte'a, *Królik* Jeffa Koonsa czy projekcja wideo Billa Violi. *Część II* dyptyku to wizja ogrodu o układzie nawiązującym do stylu francuskiego, z klasycyzującym pawilonem, za którego przeszkloną fasadą rozgrywa się scena z *Części I*, ukazana z innego punktu widzenia. W ogrodzie, nad którym wisi pochmurne niebo jak z obrazów Nicolasa Poussina, mają najprawdopodobniej miejsce akty ikonoklazmu.

Członkowie grupy *Rewizja*, wdzierający się do pałacu sztuki zachodnioeuropejskiej, przyglądają się własnemu miejscu w jej tradycji. Do tej refleksji skłania ich przeżyta droga artystyczna: konserwatywna lekcja sztuki i surowa lekcja polityki wyniesione z Białorusi oraz studia i praca w Düsseldorfie. Wybierając perspektywę linearną jako zasadę organizacji przedstawionej rzeczywistości, artyści identyfikują się z zachodnimi nurtami poszukiwań artystycznych. Ich rewizjonistyczne prace, zwłaszcza w świetle nazwy grupy pochodzącej od *Rewizora* Mikołaja Gogola (1836) – satyry na łapówkarską klasę urzędniczą, demaskującej metody działania władzy absolutnej – są dyskusją z arbitralnymi mechanizmami tworzenia kanonów sztuki, a jednocześnie walką o własne miejsce w jej kształtującym się współcześnie repozytorium.

The photomontage composition *Revision. Part I* and *Part II* draws on one of the greatest achievements of western European painting: the iconographically complicated presentations are subject to the principles of geometrical perspective whose application is by no means coincidental.

The plot of *Part I* is set in a pseudo-Renaissance interior resembling the decor of modern galleries or cabinets of collectors. Though the situation may look clear, it is actually difficult to determine what is going on here: members of the collective pretend to be museum looters who are, at the same time, trying to take its inventory. The imagined setting includes flagship works of western art: *The Portrait of Federico di Montefeltro* by Piero della Francesca, *Self-portrait* by Kazimir Malevich and his *Architekton*, *Le Voix des airs* by René Magritte, *Rabbit* by Jeff Koons, or a video by Bill Viola. *Part II* of the diptych is a vision of a garden, French in style, with a classicist-like pavilion, the glass façade of which hides the scene from *Part I*, shown from a different vantage point. The gloomy sky is as if taken out of the paintings of Nicolas Poussin. It looms over the garden, which is most probably a place of certain iconoclastic acts.

By tearing their way into the palace of western European art, members of *Revision* are observing their own place in its tradition. This reflection is triggered by their artistic path: the conservative lesson in art and the harsh lesson in politics taught in Belarus, and then studies and work in Düsseldorf. By choosing the linear perspective as a means of organizing the reality represented, the artists reveal their affiliation with the western tropes in artistic explorations. The revisionist works, particularly in light of the group's name which comes of Nikolai Gogol's play *The Government Inspector* [1836; original Russian title: **Ревизор**, *Revizor*, literally: "Inspector" – from the translator], which is a satire ridiculing the corrupt class of public officers, exposing the methods of action of those having absolute power, discuss the arbitrary mechanisms of creating canons of art. At the same time, they are a fight for the artists' own place in the presently evolving art repository.



Rewizja. Część I, Rewizja. Część II, 2005

C-print, aluminium,
250 × 500 cm

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Revision. Part I, Revision. Part II, 2005

C-print, aluminium,
250 × 500 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Józef Robakowski

Józef Robakowski, jeden z prekursorów sztuki wideo w Polsce, doskonale wykorzystuje i demaskuje manipulacyjne własności mediów. Konsekwentnej drodze twórczej artysty towarzyszyły zawsze badania relacji między nim – artystą/podmiotem – a filmem, narzędziem wyrazu, którym się posługuje. Do kamery filmowej, a później kamery wideo artysta podchodził w sposób bardzo osobisty, a sam film określał mianem „projekcji myśli filmującego”. Interesowały go kreatywne własności medium, a także stwarzane przez nie możliwości nowego spojrzenia na rzeczywistość. Kwestie społeczno-polityczne, dochodzące do głosu w jego pracach, pojawiają się niejako na marginesie obserwacji filmowego medium i otaczających artystę realiów.

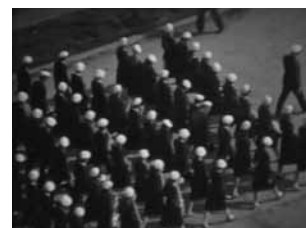
Wideo *Z mojego okna* to powstający przez ponad dwie dekady osobisty zapis dokumentujący zmiany zachodzące w polskiej rzeczywistości. Robakowski rejestrował sceny z codziennego życia, które toczyło się na placu przed jego blokiem na tzw. łódzkim Manhattanie. Kolejne ujęcia, przedstawiające m.in. wychodzącą z bloku sąsiadkę, ludzi wracających z pracy, sąsiada na pochodzie pierwszomajowym, opatrywał dobiegającymi z offu uwagami wypowiedzianymi własnym głosem. Trudno określić, ile jest w nich prawdy, a ile konfabulacji. Powstał w ten sposób osobliwy i przewrotny „dokument”, w którym rzetelność obrazu i fikcja komentarza – mówiącego o sprawach jak najbardziej autentycznych, ale niepowiązanych bezpośrednio ze scenami – sprzęgnięte zostały w celu zbudowania prawdziwego obrazu rzeczywistości.

O zachodzących w Polsce zmianach mówią wyjątki z szarej codzienności, a nie wyselekcjonowane momenty przełomowe. Obecna w wideo historia – realia czasów gierkowskich, stanu wojennego, transformacji ustrojowej – ma wymiar prywatny. Decyduje o tym nie tylko treść komentarzy, ale także postawa artysty identyfikującego się z miejscem. Jego emocjonalne podejście jest wyczuwalne zwłaszcza w ostatnich minutach wideo. Pod koniec lat 90. przed oknem zaczął wyrastać hotel, który wkrótce miał przestronić widok, wyznaczając tym samym koniec prowadzonych konsekwentnie zapisów. „Pewnie za chwilę mój piękny widok z okna obejmie tylko fragment hotelowej ściany”. Nostalgiczna uwaga artysty, wolna tak od optymizmu, jak i od krytycyzmu, dobrze pokazuje codzienną i osobistą stronę transformacji.

Józef Robakowski, a pioneer of video art in Poland, skilfully appropriates and exposes the manipulative power of the media. Throughout his practice, Robakowski explored relations between himself as the artist/subject and film as a tool of expression. Robakowski had a very personal relationship with the film camera and later the video camera; he called film a “projection of the filmmaker’s thoughts.” The artist was interested in the creative power of the media and the new perspectives on reality opened up by it. Social and political issues are present in his works as if on the margins of observations concerning the medium of film and the world around the artist.

The video *From My Window* is a documentary recording shot over more than two decades, which records the transformation of Polish reality. Robakowski filmed everyday life in the square in front of his apartment block in the so-called “Manhattan” area of Łódź. Scenes in the video show things like a neighbour walking out of the building, people coming home from work, a neighbour at a May 1st parade, and are accompanied by Robakowski’s voice-over commentary. It is hard to distinguish between truth and fiction. Both have a place in his unique video, a perverse “documentary” in which the truth of the image and the fiction of the commentary, referring to genuine affairs which are however unrelated to the scenes shown, come together to create a true picture of reality.

The Polish transformation is presented through mundane everyday moments rather than in dramatic breakthrough events. History in the video – the reality of the 1970s, martial law, systemic transition – has a personal touch. It is evoked not only by the content of the commentary but also by the position of the artist, who identifies with his place in the world. His emotional stance is particularly poignant in the last minutes of the video. A hotel was built in front of Robakowski’s apartment block in the late 1990s: it obstructed the view and put an end to the careful documentary. “Soon enough, the beautiful view from my window will only be that of a hotel wall.” This nostalgic conclusion, devoid of both optimism and criticism, best demonstrates the everyday personal view of transition.



Z mojego okna, 1978–1999

wideo, 20 min

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

From My Window, 1978–1999

wideo, 20 min

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Zbigniew Rogalski

Obraz *Historie (1)* Zbigniewa Rogalskiego to kolejny rozdział malarskich rozważań o mechanizmach percepcji, własności barw i możliwościach budowania iluzji. Te zagadnienia, wraz z kwestią realizmu i problemem malarstwa jako takiego, przewijają się w całej twórczości artysty. Rogalski jest malarzem *sensu stricto*, z podejrzliwością przygląda się własnemu warsztatowi i temu, co faktycznie widzi, patrząc na rzeczywistość. Nie filtruje i nie oczyszcza dostrzeganych obrazów, przenosi je na płótno ze wszystkimi zakłóceniami: zachodzącymi na siebie planami, cieniami, blikami światła. Jego prace odsłaniają to, co rejestruje oko, a umysł, unikając nadmiaru bodźców, natychmiast ukrywa.

Historie (1) to jeden z rezultatów malarskich eksperymentów z barwą. Można widzieć go także jako swoiste przepracowanie koncepcji supremacji bieli – prymatu czystego odczucia i działania – do której doszedł Kazimierz Malewicz w *Białym kwadracie na białym tle* (1918) i która doprowadziła go do ogłoszenia kresu obrazowania. Rogalski wykorzystuje kolor do zgoła innych celów. Już sam opis ikonograficzny jego pracy nastrocza kłopotów – trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy ukazane przez artystę szklane akwaria są puste, napełnione wodą, czy może do pewnego poziomu zamalowane farbą. Efekt nieoczywistości przedstawienia wzmagany jest przez kompozycję i skomplikowane ujęcie perspektywiczne, a dokładność w oddawaniu cieni, refleksów światła i prześwitujących przez szkło krawędzi to dowód uważnej obserwacji i badanie możliwości warsztatu.

W swoich obrazach Rogalski absolutyzuje barwy w sensie wizualnym, a sposób jego pracy jest konsekwencją egzystencjalnego wymiaru, jaki nadaje malarstwu. Nie nasycy koloru znaczeniami symbolicznymi, ale za jego pośrednictwem daje wyraz wewnętrznym rozterkom, których źródłem jest wnikliwe patrzenie. Rogalski rejestruje wizualną złożoność rzeczywistości, niuansy zdarzeń zachodzących na poszczególnych planach, tworząc wielowarstwowy obraz, który podważa schematyczność naszego patrzenia i interpretowania świata. Uderza zwłaszcza w potocznie rozumiany realizm, oferujący stabilną, ale powierzchowną wizję świata.

The painting *Stories (1)* by Zbigniew Rogalski is another chapter of the artist's painterly deliberations about the mechanisms of perception, the properties of colours and the possibilities of building illusions. These issues, as well as the question of realism and the problem of painting as such, are fairly ever-present in the entire art of Rogalski. He is a painter in the strict sense of the word, and he approaches his own skills and what he actually sees when looking at reality with suspicion. He does not filter nor purify the images he notices, but pastes them onto the canvas with all the disturbances: the overlapping planes, the shadows, or light reflexes. His works reveal what the eye records and the mind – trying to avoid an excess of stimuli – avoids.

Stories (1) is one of the artist's experiments with colour. It can also be seen as a specific reprocessing of the concept of the supremacy of white – the primacy of a pure feeling and action – which Kazimir Malevich achieved in his *White Square on a White Background* (1918), and which led him to announce the end of imagery. Rogalski, however, uses colour for somewhat different purposes. The very iconographic description of his work is already problematic – it is difficult to decide without a doubt whether the glass aquaria presented by the artist are empty or filled with water, or whether they are painted up to a certain level. The effect of ambiguity is further strengthened by composition and complicated perspective, while the precise representation of shadow, light, and the edges seen through the glass, are proof of the artist's observational skills and his analysis of technical abilities.

In his paintings, Rogalski makes hues absolute in its visual sense, and the mode of his work with colour is a consequence of the existential dimension that he gives his painting. He does not apply symbolic meanings to colour but uses it to express his inner dilemmas that stem from his careful observations. Rogalski registers the visual complexity of reality and the nuances of events taking place on different planes and constituting a multi-layered image which undermines our schematic seeing and interpreting of the world. In particular, he attacks the commonly understood realism which offers a stable but superficial vision of the world.



Historie (1), 2008
olej na płótnie, 140 × 200 cm
—
Praca zakupiona przez Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Stories (1), 2008
oil on canvas, 140 × 200 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Robert Rumas

Demosutra, cykl fotografii Roberta Rumasa, odzwierciedla główne problemy pojawiające się w obiektach i instalacjach tworzonych przez artystę. Praca ogniskuje obecne w nich kwestie religijności i seksualności, często opatrzone komentarzem społeczno-politycznym. Charakterystyczne dla Rumasa interwencje odnoszące się bezpośrednio do zastanych realiów ustąpiły w tym wypadku pola szerszym rozważaniom. Artysta mówi językiem uniwersalnym, otwierając tym samym pracę na liczne, równoprawne interpretacje. Sięga po „mowę ciała”, pozawerbalny kod właściwy wszystkim kulturom i społecznościom, w takim samym stopniu hermetyczny, co na swój sposób naturalny i powszechnie czytelny.

Na *Demosutrze* składa się piętnaście fotografii przedstawiających dłonie złożone w różnych gestach, ukazane na tle nieba. Budzą one skojarzenia o charakterze religijnym i seksualnym, jak też przywołują ogólnie rozpoznawalne „bezsłowne” wulgaryzmy. Określane były jako „miksura modlitwy, erotyzmu, ekstazy, władzy, seksu, szczęścia, satysfakcji”. Rumas, komentując swoją pracę, podkreślał obecne w każdej religii przenikanie się duchowości i seksualności. Gesty ułożone z dwóch połączonych dłoni mówią w tym kontekście o jedności duchowej i miłosnej. Obgryzione paznokcie mają z kolei podważać jej idealny charakter.

Tytuł nadany pracy skłania do tego, by odbierać ją jako wypowiedź o charakterze politycznym. *Demosutra* prowadzi skojarzenia w stronę demokracji. Powiązanie pierwszego członu, który wywodzić można z greckiego słowa „demos” (lud), z terminem „sutra” – odnoszącym się m.in. do staroindyjskich tekstów o charakterze dydaktycznym i moralizatorskim – pozwala interpretować następujące po sobie gesty jako zespół istniejących w społeczeństwie formuł. Polityczny podtekst nasuwa pytanie o ich funkcjonowanie oraz o szeroko pojętą wolność: wypowiedzi, religii, przekonań czy orientacji seksualnej.

Demosutra, a series of photographs by Robert Rumas, is very reflective of the main problems which appear in the objects and installations created by the artist. The work focuses on issues of religiousness and sexuality, often presented with a social and political commentary. The interventions, referring directly to the present circumstances and characteristic of Rumas's work, have in this case been replaced by broader deliberations. The artist uses here a language which is more universal, thus opening up the work to numerous interpretations, all of which are equally justified. Rumas resorts to a “body language”, an extra-verbal code which is specific to all cultures and communities, and which is just as hermetic as it is natural and universally clear.

Demosutra is composed of fifteen photographs showing hands folded in different gestures, with the sky in the background. The associations are both religious and sexual, recalling also common “wordless” vulgarisms. The photographs have been described as a “mixture of prayer, eroticism, ecstasy, authority, sex, happiness, satisfaction”. Commenting on his work, Robert Rumas underlined the mutual permeation of spirituality and sexuality present in every religion. The gestures made by two hands speak of spiritual and amorous unity. The bitten nails, on the other hand, are meant to question its ideal nature.

The title of the work also leads one to see it as a political commentary. *Demosutra* evokes associations with democracy. Connecting the first part, which could be derived from the Greek word “demos” (the people), with the term “sutra” – referring to ancient Indian didactic and moralizing texts – permits an interpretation of the consecutive gestures as a group of formulas existing in society. The political message hidden between the lines leads to a question about their functioning, and about the broadly understood freedom: of speech, religion, convictions, or sexual orientation.



Demosutra, 1994/2004
C-print naklejony na
aluminium, 15 fotografii,
50 × 50 cm każda

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Demosutra, 1994/2004
C-print on aluminium, 15
photographs, 50 × 50 cm
each

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Daniel Rumiancew

Autoerotique Daniela Rumiancewa odnosi się do problemu tożsamości człowieka, a zwłaszcza jego płci kulturowej (*gender*), będącej tworem społecznym, a nie naturalną konsekwencją płci biologicznej. Judith Butler, badaczka tego zagadnienia, wskazuje, że *gender* konstruowana jest na drodze performatywności: nieustannego, prowadzącego do internalizacji, powtarzania zachowań, póz i gestów uznanych w danym społeczeństwie za właściwe mężczyznom lub kobietom. Butler twierdzi, że wytworem kultury jest także *sex* (płeć biologiczna), przywołując na poparcie swej tezy fakt, iż płciowa tożsamość człowieka nie zawsze odpowiada zewnętrznym cechom płciowym (np. w przypadku transwestytów).

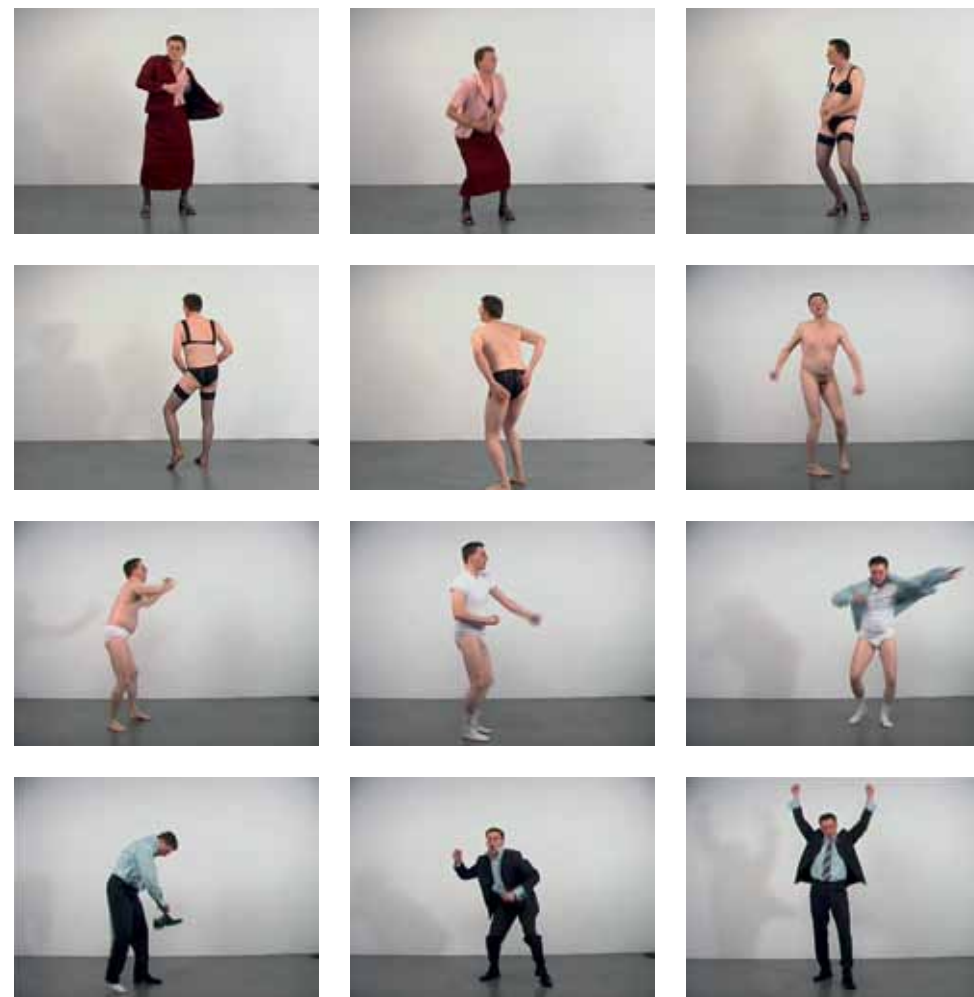
Na dwóch jednoczesnych projekcjach zestawionych w narożniku sali, w rytm muzyki disco Rumiancew wykonuje groteskowy performance: zdejmując ubranie kobiece i nakładając męski garnitur. Jego działania postrzegać można jako uwalnianie się od (roz-bieranie) i akceptowanie (ubieranie) szeregu norm służących definiowaniu płci, których respektowania oczekuje się odpowiednio od kobiet i mężczyzn. Obecna w kulturze zależność między płcią a jej zewnętrznym wyznacznikiem została szczególnie uwydatniona poprzez dwie równoległe czynności: zdjęcie koralu i zawiązanie krawata. W wideo nie odnajdziemy jednak powagi tekstów z zakresu *gender studies*. Karykaturalny jest zarówno Rumiancew-kobieta, jak i Rumiancew-mężczyzna – jego przerysowanym gestom towarzyszy tandetny strój i także muzyka. Mimo to artysta nie kompromituje ugruntowanego przekonania o społeczno-kulturowym uwarunkowaniu płci. W *Autoerotique* przez chwilę staje przed widzami nagi, pozbawiony ubioru. To ujęcie można uznać za kluczowy moment pracy.

Rumiancew kwestionuje determinowany oczekiwaniami społecznymi wizerunek mężczyzny. Bohater jego pracy na chwilę wyzwala się ze społecznego kodu, jego osobowość ucieka ścisłym definicjom. Płeć biologiczna przestaje być obciążona stereotypami, a nagość pozwala usytuować się w przestrzeni androginicznej – gdzie to, co kobiece, bez społecznej dezaprobaty może być właściwe także mężczyźnie.

Daniel Rumiancew's *Autoerotique* refers to the problem of human identity, in particular in terms of gender, which is a social invention and not the natural consequence of the sex. Judith Butler, a specialist in the subject of gender studies, indicates that gender identity is constructed in the process of performativity: the constant repetition of certain modes of behaviour, poses and gestures, which are seen in a given society as specific to men and women, and which actually result in internalisation. Butler claims that sex is also a cultural creation and proves her thesis by referring to the fact that human sexual identity is not always correspondent to one's sex characters (as is the case with transvestites, for example).

Rumiancew's work is composed of two simultaneous projections placed in one of the corners of the room. The artist is making a grotesque performance to the rhythm of disco music thumping from the loudspeakers: he takes off woman's clothes and puts on a man's suit. The action can be seen as liberating (undressing) and accepting (putting on clothes) of a series of norms used for defining gender and which are respectively expected from men and women. The interdependence of gender and its external indicators present in the culture have been emphasized here by two actions: the taking off a bead necklace and the putting on a tie. The video does not, however, present the serious approach typical of gender studies. Rumiancew-the woman, as well as Rumiancew-the man, are just as caricature-like. The exaggerated gestures are presented in the company of cheap clothes and cheap music. Still, the deeply rooted conviction about the social and cultural context conditioning the notion of gender is not discredited. For a moment, the artist stands naked before the viewers. This may be the key part of the work.

Rumiancew questions the image of the man determined by social expectations. For a while, the man here is able to liberate himself from the social codification, his personality escaping the strict definition. The sex is no longer burdened with stereotypes, and nakedness makes it possible for one to find a place in the androgynous sphere – when the female traits can also belong to man, without any social disapproval.



Autoerotique, 2003
dwukanałowa instalacja
wideo, 10 min 30 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Autoerotique, 2003
a two-channel video
installation, 10 min 30 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Wilhelm Sasnal

Cykl rysunków Wilhelma Sasnala powstał dla redakcji kwartalnika „Krytyka Polityczna” jako addenda do dramatu Pawła Demirskiego *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*, zamieszczonego na łamach tego pisma. Sztuka inspirowana była tragicznymi wydarzeniami, które miały miejsce w 2005 r. w łódzkiej fabryce sprzętu AGD, należącej do koncernu Indesit. Zginął 21-letni pracownik, przygnieciony stemplem hydraulicznym, z którego w celu zwiększenia wydajności produkcji zdjęto czujnik bezpieczeństwa. Bohaterką dramatu Demirskiego jest żona zmarłego, która na własną rękę walczy o prawdę. „W sztuce nie pada jednak żadne imię i nazwisko. Nie tworzymy wizji lokalnej, lecz teatr” – mówił autor. Utwór, którego tytuł nawiązuje do wiersza Władysława Broniewskiego *Bagnet na broń*, otwarcie krytykuje reguły polskiego rynku pracy, dyktowane przez kapitalizm: wyzysk pracowników, niskie wynagrodzenia i skandaliczne warunki panujące w wielu fabrykach.

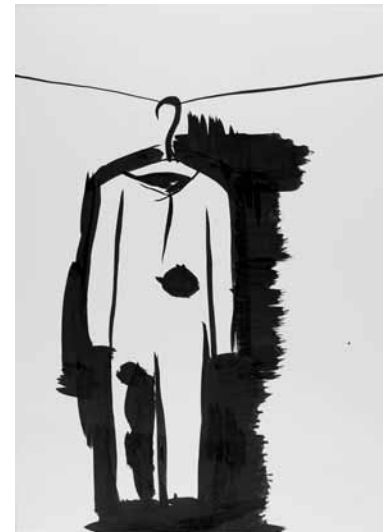
Zaangażowane społecznie nie jest czynnikiem warunkującym poszukiwania Sasnala. Artysta mówi o istnieniu granicy między malarstwem a komiksowymi, publicystycznymi rysunkami komentującymi bieżące wydarzenia polityczne, podkreślając jednocześnie zbieżność swych poglądów z programem „Krytyki Politycznej”.

Prace towarzyszące sztuce Demirskiego trudno nazwać ilustracjami. Nie tyle bowiem ilustrują dramat, co raczej, wywołując ciąg skojarzeń, otwierają ścieżki jego interpretacji. Zwięzłe rysunki nawiązujące do miejsca tragedii, postaci dyrektora czy do kombinezonów noszonych przez pracowników, które – jak mówi dwójka bohaterów sztuki – czynią ich „przezroczystymi”, puentują kluczowe wątki dramatu. Oszczędny język formalny i redukcja elementów przedstawienia (np. postaci bez twarzy) pozwalają z jednej strony oddać niewyraźność tragedii leżącej u podstaw sztuki, z drugiej zaś naszkicować trafny obraz fabryki (korporacji) jako instytucji zorganizowanej w oparciu o totalitarne zasady i prowadzącej do unicestwienia jednostki.

The series of drawings by Wilhelm Sasnal was created on the commission of the quarterly “Krytyka Polityczna” as an addition to Paweł Demirski’s play, *Don’t Be Surprised When They Come To Burn Your House Down*, which was published in that magazine. The play was inspired by the tragic events of 2005 in the Indesit household appliances plant in the city of Łódź. A 21-year-old worker was killed, crushed by a hydraulic stamping machine from which a security sensor had been taken off so as to increase productivity. The main heroine in Demirski’s play is the man’s wife, who decides to fight for the truth. The author says, “No name or surname is mentioned in the play. We are not creating a scene of the crime inspection, but theatre.” The piece, which refers to Władysław Broniewski’s poem *Bagnet na broń* [Fixed Bayonets!], is an open criticism of the rules governing the Polish labour market dictated by capitalism: exploitation of workers, low remuneration and scandalous work conditions in many factories.

Social engagement is not a factor conditioning Sasnal’s explorations. The artist speaks about there being a border between painting and the carton-like drawings which comment on current political events, underlining, at the same, that his opinions are very much in line with the programme of “Krytyka Polityczna”.

It would be difficult to call the works accompanying Demirski’s play illustrations. They do not so much illustrate the performance as evoke a series of associations, opening up possible interpretations of the piece. The concise drawings, which refer to the site of the tragedy, the figure of the director, or the uniforms worn by the workers, which – as the two main characters say – make them “transparent”, serve as the punch lines to the key motifs in the drama. The ascetic formal language and the reduction of the elements of the representation (such as faceless characters) serve as means of showing the impossibility of depicting the tragedy on which the play is based and, on the other hand, they help sketch an apt picture of a factory (corporation) as an institution organized on the basis of totalitarian principles leading to the annihilation of the individual.



bez tytułu (na podstawie *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*), 2006
6 rysunków, tusz na papierze, A3

Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

untitled (based on *Don’t Be Surprised When They Come To Burn Your House Down*), 2006
6 drawings, ink on paper, A3

Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Jadwiga Sawicka

W 2. połowie lat 90. XX wieku Jadwiga Sawicka zaczęła tworzyć charakterystyczne „obrazy pisane”. Na różowym, cielistym tle malowała/pisała czarnymi literami wyraziste – zarówno pod względem formy, jak i treści – komunikaty. Często są one fragmentem większej całości. Artystka zazwyczaj pomija znaki diakrytyczne, a poprawność zapisu, determinowana formatem obrazu, zostaje zaburzona. Wyrazy są źle dzielone, urywają się, początek zlewa się z końcem, a zdwojone litery burzą logikę treści i zmuszają do poszukiwania sensownego punktu odniesienia. Przekaz traci płynność i dopiero po dłuższej analizie staje się czytelny, a wtedy słowa – wyjęte z kontekstu i samodzielnie funkcjonujące – nieoczekiwanie zyskują na sile. Sawicka, manipulując percepcją widza, skutecznie rozprawia się z bezrefleksyjnym przyjmowaniem tego, co bezpośrednio dane/napisane. W zalewie informacji, z którym stykamy się na co dzień, treść akceptowana jest niemal automatycznie. Artystka, budując absurdalne konfiguracje, paradoksalnie przywraca słowom sens, zmusza do tego, by go szukać.

Tło obrazów Sawickiej czasami interpretowane bywa jako ciało. Kolor różowy – cielisty, bieliźniany – stereotypowo traktowany jest jako kobiecy. Zapis dokonany na płótnie jest więc w przenośni zapisem na kobiecym ciele. Nie jest to zabieg neutralny, ciało zostaje określone i zdefiniowane poprzez czytelny i emocjonalnie zabarwiony przekaz werbalny. Słowa, którymi posługuje się artystka, często mieszczą się w teaurusie negatywnych określeń kobiety (np. *Zła*) bądź też kroniki kryminalnej. Obrazy: *Z zemsty*, a zwłaszcza *Ucięła*, *uciekła* wprowadzają pierwiastek sensacji, a ten drugi – dodatkowo domyślny podmiot rodzaju żeńskiego. Jak wszystkie prace Sawickiej, zmuszają i prowokują do zbudowania fabuły, dopisania brakującej historii. Ich ton jest kategoriyczny i oskarżycielski. Takiego rodzaju znaki/napisy na ciele oddają obraz i stan kobiety naznaczonej, zagubionej w porządku dominującego nad nią języka. Wyrzucić język przesłania bowiem ciało, a tym samym tożsamość.

In the late 1990's Jadwiga Sawicka began creating “written paintings” – on a pink, skin-toned background she painted/wrote messages in big black letters. Explicit both in terms of form and content, they often constitute fragments of larger pieces. The artist usually deletes any diacritical characters, while the order of writing, determined by the format of the painting, is distorted. The words are incorrectly divided, broken, beginnings blend with endings, and the doubled letters destroy the logic of the content and force one to look for some kind of a sensible reference point. The message loses its flow and becomes comprehensible only after a longer analysis. Then, the words which are taken out of context and function autonomously against the pink background, suddenly gain power. By manipulating the viewer's perception, Sawicka effectively deals with the thoughtless acceptance of what is directly given/written. In the avalanche of information we encounter every day, the content is accepted almost automatically. By building her absurd configurations, the artist paradoxically brings back sense to words and forces one to actively search for it.

The background in Sawicka's paintings is sometimes interpreted as a body. The flesh-coloured, lingerie pink is stereotypically treated as a feminine colour. What is recorded on canvas is, therefore, metaphorically recorded on a woman's body. This gesture, therefore, is not neutral – the body is determined by the emotionally filled verbal message. The words which the artist uses are often part of the repertoire of negative terms for women (e.g. *Bad*), or taken out straight from police records. *Z zemsty* [Out of Revenge], and especially *Ucięła/uciekła* [She Cut, She Ran Away] introduce an element of sensation. In case of the latter work, there is an additional implicit female subject introduced. As in all of Sawicka's works, these provoke one to create a story, to write “the rest”. The tone is categorical and accusing. Such signs/writings on the body represent the image and the state of a woman stigmatized and lost in the order of the language dominating her. The word/language covers and overshadows the body, and hence identity.



Bydlaki, 2000
70 × 100 cm
Ucięła, uciekła, 2000
50 × 70 cm
Z zemsty, 2001
60 × 80 cm,
wszystkie olej na płótnie
—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Bastards, 2000
70 × 100 cm
She Cut, She Ran Away,
2000
50 × 70 cm
Out of Revenge, 2001
60 × 80 cm
all works are oil on canvas
—
Works 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 *Gotyk 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

Janek Simon

Instalacja Janka Simona zamyka instytucję biura w mikrokosmosie kilku codziennych przedmiotów. Stanowi metaforę nadmiernej formalizacji życia oraz ujmowania społeczeństwa w sztywne ramy danych statystycznych. Obok tytułowej niszczarki artysta wykorzystał komputer i drukarkę, a więc urządzenia, bez których trudno wyobrazić sobie pracę związaną z przechowywaniem i przetwarzaniem danych. Wiatrak z kolei przywołuje na myśl (bez)duśzną atmosferę pomieszczeń biurowych. Wszystkie razem tworzą powiązany system: komputer przesyła informacje do drukarki, która drukuje dokument, trafiający natychmiast do niszczarki. Taka konstelacja rzeczy uwydatnia proces destrukcji, którego ostatecznym rezultatem jest stos wąskich pasków papieru rozdmuchiwanym przez wentylator.

Instalacja wpisuje się w jeden z nurtów poszukiwań Simona, którego kluczowym wątkiem jest sprzeciw wobec instytucji i związanego z nią systemu kontroli. Produkcja i archiwizacja szeroko pojętej informacji, czy to w postaci dokumentów biurowych, czy też różnego rodzaju aktów legislacyjnych, jest jego nieodłącznym elementem. *Niszczarka* konsekwentnie i systemowo unicestwia wprowadzone na dysk i przeniesione na papier dane, będące zarówno narzędziem nadzoru, jak i warunkiem *sine qua non* sprawnego funkcjonowania społeczeństwa poddanej kontroli.

Stos pociętych papierów, monotonny odgłos drukarki i niszczarki kojarzą się z podskórnym życiem biura: krążeniem informacji, stosem akt, ustawionymi w rzędzie segregatorami. Owo uporządkowanie, wtłoczenie danych w karby posegregowanych fiszek, jawi się jako narzędzie panowania nad chaosem, ale też opresji wobec jednostki zamkniętej w kartotekach, opisanej niezrozumiałym zwykle urzędniczym językiem. *Niszczarka* Simona tnie ów porządek na równe paski, rozsadzając biuro niejako od wewnątrz, poprzez jeden z niezbędnych w jego infrastrukturze elementów. Ogrom pociętego papieru, rozdmuchiwanego przez wiatrak, podkreśla tylko nonsens biurokracji, absurdałny formalizm i nadprodukcję dokumentów, w których zacierają się indywidualne historie.

Janek Simon's installation is the institution of an office closed in the microcosm of a few everyday objects. It is a metaphor of the excessive formalization of life and perception of society via the rigid framework of statistical data. Apart from the paper shredder mentioned in the title, the artist has also used a computer and a printer – devices which are quite indispensable for work related to the maintenance and processing of data. The fan, on the other hand, evokes associations with the stuffy and heartless atmosphere of office space. All the items gathered create an interconnected system: the computer sends information to the printer, the printer prints a document, the documents immediately land in the shredder. This constellation actually reveals the process of destruction, the final outcome of which is a heap of thin strips of paper blown about by the fan.

The installation belongs to one of the artist's exploratory tropes where the main motif is opposition to institutions and the related system of control. Production and archiving of broadly understood information, be it in the form of office documents or different legislative acts, are immanent components of it. *The Paper Shredder* consistently and systemically annihilates the data entered onto the hard drive and then transferred to paper. The date is an element of supervision and control, as well as a *sine qua non* condition of the smooth functioning of a society subject to oversight.

The heap of paper strips, the monotonous sound of the printer and the shredder, bring to mind the subcutaneous life of the office: circulating information, piles of files, binders in neat rows. The order and the accumulation of data squeezed into orderly segregated slips of paper seem to be instrumental in trying to curb chaos, but also in oppressing the individual locked in file cabinets and described in incomprehensible administrative jargon. Simon's work cuts up this order into even strips, blowing up the office as if from the inside, but by one of its indispensable components. The abundance of the cut up paper scattered by the fan only underlines the nonsense of bureaucracy, the absurd formalism and overproduction of documents in which individual histories become lost.



Niszczarka, 2006
instalacja, komputer,
drukarka, niszczarka, wiatrak
elektryczny, papier

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Paper Shredder, 2006
installation, computer,
printer, shredder, electric fan,
paper

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Łukasz Skąpski

Seria fotografii nieba Łukasza Skąpskiego, do której należy praca z *Kolekcji II*, jest dyskusją zarówno z możliwościami medium fotograficznego, jak i ze stereotypowo przypisywanymi mu właściwościami. W autorskim komentarzu do prac artysta mówił, że ich koncepcja opiera się na podważeniu przedstawieniowych wartości fotografii. Uchwycone na wielkoformatowych zdjęciach fragmenty nieba balansują między realistycznym ujęciem a na wskroś abstrakcyjną wizją, uzmysławiając nam, jak cienka granica dzieli te dwie konwencje obrazowania. Artysta poddaje próbie wnikiwość spostrzegania i utarte schematy interpretowania obrazów, pozostawiając odbiorcę w niepewności, co właściwie widzi. Czy oglądane zdjęcie to fotografia nieba, czy też reprodukcja monumentalnego dzieła z nurtu *colour field painting*?

Dokonana w fotografii Skąpskiego przemiana widoku nieba w „malarzką” abstrakcję przywodzi na myśl kontrowersje wokół utożsamiania fotografii z dokumentem oraz powszechną już podejrzliwość wobec przypisywanej jej rzeczowości i obiektywizmu przekazu. Abstrakcyjne ujęcia nieba podważają te dokumentacyjne właściwości niemal tak samo, jak dzieje się to w jednej ze scen filmu *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego (1966). Powiększony kadr zdjęcia, mającego być świadectwem popełnionej zbrodni, zostaje porównany do obrazu, a tym samym pozbawiony realizmu i siły dowodu. Skąpski, wskazując na inspiracje dla tej serii prac, przywołał też poświęcone fotografii rozważania francuskiego krytyka literackiego Rolanda Barthesa.

Prace artysty trudno jednak sprowadzić wyłącznie do gry z możliwościami medium, wyrafinowanych ćwiczeń z warsztatu, dyskusji z historią malarstwa czy teoretycznych sporów toczących się wokół fotografii. Frapujące zdjęcia, mimo iż każą skupiać uwagę na warstwie wizualnej, odnoszą do tego, co sytuuje się poza sferą przedstawionego: do piękna, prawdy obrazu, symboliki barwy i światła. Bliski Skąpskiemu minimalizm jest nie tylko deklaracją jego postawy artystycznej, ale ma też wymiar metafizyczny. Właściwa jego zdjęciom prostota wykracza daleko poza kategorie czysto estetyczne, odsyłając do obszaru wartości uniwersalnych.

Łukasz Skąpski's series of photographs of the sky, to which the work in *Kolekcja II* belongs, is a dialogue both with the possibilities of photography and the properties stereotypically attributed to this art form. In his commentary on the works, Skąpski states that the concept behind them lies in a rejection of the representational qualities of photography. The fragments of sky captured in the large format pictures walk a tightrope between being realistic images and thoroughly abstract visions that remind us of how fine the line separating these two conventions can be. The artist tests the effectiveness of perception and the schemata of interpreting an image, leaving the viewers with a sense of uncertainty about what they are actually looking at. Is the picture a photo of the sky or perhaps a reproduction of a monumental colour field painting?

The transformation of the sky view into a “painterly” abstraction carried out in Skąpski's photos brings to mind the controversial tendency to think of photographs as documentary works, as well as the already common sense of suspicion a viewer has towards the depicted reality and the image's objectivity. The abstract shots of the sky undermine photography's documentary qualities in a similar fashion as a scene in Michelangelo Antonioni's 1966 film *Blow-Up*. A magnified photo intended to serve as proof of a crime being committed is treated as a painting and consequently loses all realism and evidential force. Identifying the inspiration behind these works, Skąpski also pointed to the French literary critic Roland Barthes's musings on photography.

Skąpski's works, however, cannot be reduced solely to a game with the medium's possibilities, refined technical exercises, dialogues with the history of painting or theoretical disputes surrounding the art of photography. Despite imploring the viewer to focus on the visual layer, the intriguing photos tie into issues that linger beyond the realm of depiction: to beauty, the verity of an image, and the symbolism of colour and light. The minimalism that is so dear to Skąpski is not only a declaration of his artistic leanings but also a metaphysical statement. The simplicity of his photographs extends far beyond the confines of aesthetics – it conjures the very limits of universal values.



bez tytułu, 1998
fotografia barwna,
120 × 200 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

untitled, 1998
colour photograph,
120 × 200 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Mikołaj Smoczyński

Betonowe elementy składające się na *Bibliotekę* Mikołaja Smoczyńskiego tworzyły niegdyś osobną, autonomiczną rzeźbę. Wykorzystane zostały przez artystę wtórnie, z całym багаżem znaczeń, jakie ze sobą niosły. Nie po raz pierwszy Smoczyński sięgnął po takie rozwiązanie. *Double Object* (1980), jedna z przełomowych realizacji w jego twórczości, powstała przy użyciu płócien i ram, które pozostały po namalowanych już obrazach. W autokomentarzu do *Biblioteki* artysta podkreślał wagę tego faktu i jego znaczenie dla semantycznej strony obiektu: „[...] biblioteka jest zbiorem różnych myśli, a to, co ostatecznie sobą przedstawia, jest nową jakością, zupełnie inną, jakkolwiek wynikającą ze znaczenia części, które tę jakość tworzą”^{*}.

Biblioteka powstała z betonowych modułów, które Smoczyński pokazał w całej ich surowości i prostocie. Charakterystyczne dla jego twórczości skupienie na specyfice materiału miało służyć ujawnieniu jego immanentnych własności. Do tworzywa artysta zawsze podchodził z pokorą, a poznawanie go miało wymiar odkrywania substancji pierwotnej. Ekspozowanie charakteru materii, pokazywanie jej w stanie surowym stanowiło drogę do wydobywania tkwiącego w niej potencjału symbolicznego. Prawda materiału miała odsłaniać jego wymiar pozazmysłowy; skupienie na fizyczności – prowadzić do znaczenia tkwiącego w materii (a konsekwentnie – także w przedmiocie i dziele). W tym kontekście tworzenie i praca z betonem, supremą czy sklejka były dla Smoczyńskiego nie tylko gestem artystycznym, ale także etycznym.

Artysta daleki był zarówno od postrzegania biblioteki jako uniwersalnego zbioru opanowanej wiedzy, jak też od śledzenia mechanizmów rządzących gromadzeniem księgozbioru. Praca nad formą i materią wiązała się u niego z poznawaniem miejsca, własnego ciała i relacji, w jakiej pozostawało ono z przestrzenią. Biblioteka, a więc księgozbiór, którego zasadą jest to, iż się rozrasta, była pojemną metaforą funkcjonowania w przestrzeni, budowania miejsc alternatywnych względem zastanych, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i symbolicznym.

The concrete elements making up Mikołaj Smoczyński's *Library* once comprised a different stand-alone sculpture. They were re-used by the artist along with all of the connotational baggage that they bore. This was not the first time that Smoczyński employed such an approach. His *Double Object* (1980), one of the breakthrough works in the artist's career, was composed of canvases and frames from existing paintings. In Smoczyński's commentary on *Library*, the artist underscores the significance of using pre-existing materials and their importance to the semantic aspect of the work: "... a library is a collection of various thoughts, but what it ultimately stands for is a new quality, something completely different, though arising from the meanings associated with its primary elements."*

Library arose from concrete modules which Smoczyński showed in all of their severity and simplicity. The focus on the specificity of the material, so characteristic of the artist's works, serves here to reveal its immanent properties. Smoczyński always approached his raw materials with humility and his becoming familiar with them was like discovering a primordial matter. Displaying the characteristics of the material, showing it in its raw state, was a way to tap its symbolic potential. The material's verity was meant to unveil its metaphysical dimension; focusing on the matter's corporeality was to reveal its meanings (and, consequently, those of the object). In this context the process of creating and working with concrete, insulating board or plywood was not only an artistic gesture for Smoczyński but also an ethical one.

The artist was equally distant from the idea of perceiving a library as a universal collection of knowledge as he was from the need to follow the mechanisms governing the process through which it is amassed. His work on form and matter involved learning about a place, his own body and its relationship with the space it occupied. A library, i.e. a book collection, which is premised on the fact that it should expand, was a capacious metaphor for functioning within a space and building objects that are an alternative to existing ones, both in the physical and symbolic sense.

* M. Smoczyński, *Czas przeszły. Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980–1999* [Past Time. Commentary on Works from 1980–1999], quoted after: Mikołaj Smoczyński, *Retrospektywnie* [Mikołaj Smoczyński in Retrospect], ed. M. Lachowski, Lublin 2011, p. 152.



Biblioteka, 1993
instalacja, beton zbrojony,
44 elementy, 34 × 35 × 10 cm
każdy
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Library, 1993
installation, reinforced
concrete, 44 elements,
34 × 35 × 10 cm each
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

* M. Smoczyński, *Czas przeszły. Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980–1999*, za: Mikołaj Smoczyński, *Retrospektywnie*, red. M. Lachowski, Lublin 2011, s. 152.

Marek Sobczyk

Dla zrozumienia programu ikonograficznego obrazu Marka Sobczyka istotne są trzy konteksty, które przywołuje on w swojej pracy. Pierwszym z nich jest pojęcie „Entartete Kunst” (sztuka zdegenerowana), ukute w latach 30. XX w. przez ideologów nazistowskich dla określenia awangardowych nurtów w sztuce europejskiej, niezgodnych z ówczesną oficjalną sztuką niemiecką. Drugi to obraz *Entartete Kunst* Sigmara Polkego z 1983 r., do którego Sobczyk nawiązuje, wprowadzając w obręb pracy tekst ‘Detail aus „Entartete Kunst” (Eine Swastika Entwickelt)*’.

Trzeci z kolei to fotel Barcelona MR90, zaprojektowany w 1929 r. przez Ludwiga Miesa van der Rohe do Pawilonu Niemieckiego na Wystawie Światowej w Barcelonie. Miał stanowić wyposażenie Hallu Ceremonialnego, zbudowanego z myślą o przyjęciu hiszpańskiej pary królewskiej. Włączając ten motyw do swojego obrazu, Sobczyk wskazuje na dwie zasadnicze sprzeczności. Po pierwsze w konstrukcji fotela, wywodzącego się z kręgu „sztuki zdegenerowanej”, widoczny jest kształt swastyki. Po drugie istnieje rozdział między przeznaczeniem mebla a założeniami ideowymi projektanta. Podczas gdy celem Bauhausu było projektowanie dla przeciętnego odbiorcy, fotel Barcelona, wywodzący się z formy rzymskiego krzesła kurulnego, przysługującego dostojnikom, powstał z myślą o elicie.

Obraz jest głęboko osadzony w historii sztuki, ale jego relacje z *Entartete Kunst* Polkego wskazują na dialog Sobczyka ze współczesnością. Polke posłużył się w swojej pracy zdjęciem tłumu ludzi czekających, by wejść na wystawę sztuki zdegenerowanej. Przywołując pojęcie „Entartete Kunst”, obydwaj artyści budują analogie do współczesnej im rzeczywistości artystycznej: odnoszą do kondycji malarstwa, które postrzegają jako sztukę marginalizowaną, wypieraną przez instalacje i praktyki mechanicznej reprodukcji.

In order to understand the iconography of Marek Sobczyk’s painting, one needs to take into consideration three contexts to which the artist refers in his work. The first one is the notion of “Entartete Kunst” (degraded art), forged in the 1930’s by Nazi ideologists to name the avant-garde movements in European art which were not in line with the official German art at the time. The second context is that of Sigmar Polke’s painting from 1983, *Entartete Kunst*, to which Sobczyk makes a reference by introducing the text ‘Detail aus “Entartete Kunst” (Eine Swastika Entwickelt)’ within the frame of the work.*

The third context is armchair Barcelona MR90, designed in 1929 by Ludwig Mies van der Rohe for the German Pavilion at the Barcelona International Exposition. It was to furnish the Ceremonial Hall built for the reception of the Spanish royal couple. By including this motif in his painting, Sobczyk indicates two fundamental contradictions. First of all, the construction of the armchair, which originated from the milieu of “degenerated art”, reveals the shape of swastika. Secondly, there is a dissonance between the purpose of the chair and the ideological assumptions of the designer. Whilst the aim of Bauhaus was to design for the average user, the Barcelona armchair, whose form originated from the Roman curule chair which was meant for prominent persons, was made for the elite.

The painting is very deeply rooted in art history. Its relations with Polke’s *Entartete Kunst* show Sobczyk’s dialogue with contemporaneity. In his work, Polke used a photograph of a crowd of people waiting to see an exhibition of degraded art. By quoting “Entartete Kunst”, both artists have built analogies to the artistic reality of their times: they refer to the condition of painting, which they see as marginalized art, pushed out by installations and practices of mechanical production.

* Mówi o tym w: *Nierozmowa (przed wystawą „Sigmar Polke Gerhard Richter” w (jednym) cudzysłowie [Kapitalizm Naturalizm*])*, w: *“Sigmar Polke Gerhard Richter” w (jednym) cudzysłowie [Kapitalizm Naturalizm]*], Warszawa 2006, s. 7. Por. kat. wyst. *Polke Die drei Lügen der Malerei*, Bonn 1997.

* He speaks about it in: *Nierozmowa (przed wystawą „Sigmar Polke Gerhard Richter” w (jednym) cudzysłowie [Kapitalizm Naturalizm*])*, in: *“Sigmar Polke Gerhard Richter” w (jednym) cudzysłowie [Kapitalizm Naturalizm]*], Warsaw 2006, p. 7. See exhibition catalogue *Polke Die drei Lügen der Malerei*, Bonn 1997.



„Entartete Kunst” [Mies van der Rohe – Barcelona Sessel MR90], 2006
tempera jajkowa na płótnie,
136 × 125 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

“Entartete Kunst” [Mies van der Rohe – Barcelona Sessel MR90], 2006
egg tempera on canvas,
136 × 125 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Monika Sosnowska

Koncepcja prac Moniki Sosnowskiej opiera się na przemysłanej pułapce, w którą artystka wciąga widza. Zaciera granice między pracą a przestrzenią, bawi się perspektywą i złudzeniami optycznymi, burzy porządek aranżowanych wnętrz, silnie oddziałując na oglądającego, który odczuwa zachwianie percepcji i niepewność co do sytuacji, w której się znajduje. Artystka posługuje się elementami architektonicznymi, precyzyjnie wykreślonymi bryłami i płaszczyznami, ale właściwym materiałem jej prac jest przestrzeń, poddawana zabiegom bliższym warsztatowi rzeźbiarza niż architekta.

W skrajnie racjonalnych instalacjach Sosnowskiej nie ma miejsca na intuicję. Ich wypracowany chłód przekłada się jednak nie na spokój, ale na lęk powodowany nieprzewidywalnością przestrzeni. Prace artystki to rewolucyjna wersja *architecture parlante* – architektury odpowiadającej swemu przeznaczeniu i budzącej zgodne z nim odczucia. Formom budowanym przez Sosnowską daleko do pragmatyzmu, a niemożliwość ich jednoznacznej klasyfikacji powoduje niepewność co do ich miejsca w rzeczywistości.

Mała Alicja nawiązuje do książki *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (1865). Sosnowska zbudowała ciąg czterech amfiladowo połączonych pokoi, które podążają za tokiem literackiej fikcji. Kolejne wnętrza są coraz mniejsze, pozwalając widzowi wczuć się w sytuację Alicji, która zmieniała gabaryty z każdym nowym doświadczeniem w Krainie Dziwów. Ściany pomieszczeń pokryte zostały różnymi deseniami, luźno odwołującymi się do atmosfery wiktoriańskiej Anglii. Umiejętne operowanie kolorem wprowadza do pracy oniryczny nastrój, patrzenie na skontrastowane barwy skutkuje powidokiem, a przemierzanie kolejnych pomieszczeń ma w sobie coś z doświadczania kolejnych odsłon marzenia sennego. Porządek pracy, tak jak i bieg opowieści Carrolla, powiela właściwą śnieniu absurdalną logikę: brak związków przyczynowo-skutkowych marzenia sennego znajduje odzwierciedlenie w geometrycznej niekonsekwencji pracy, której skala drastycznie zmniejsza się, a amfilada pokoi tylko pozornie ciągnie się w nieskończoność. Stan zawieszenia, w jakim znajduje się widz doświadczający instalacji, jest porównywalny ze stanem, w jakim zapewne znajdowała się wybudzana ze snu Alicja.

The concept behind Monika Sosnowska's works is based on an idea to set a trap for her viewers. She blurs the lines of distinction between the work and the space, plays with perspective and visual illusions and disrupts the order of the arranged interiors. In doing so, she creates a strong impact on the audience as their perception begins to waver and they begin to lose confidence about what is actually going on. The artist makes use of architectural elements – precisely delineated forms and planes. But the material she really uses is space, which she treats more as a sculptor than an architect.

There is no space for intuition in Sosnowska's extremely rational installations. Their sophisticated coldness, however, does not lead to a feeling of calm but of anxiety caused by the unexpectedness of space. The artist's works are indeed a perverse version of *architecture parlante* – architecture which is equivalent to its purpose and which thus evokes appropriate feelings. The forms created by the artist are far from pragmatic. Their place in reality is somewhat uncertain and they cannot be classified in any simple terms.

Little Alice is a reference to Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865). The artist has built four rooms *en suite*, which follow the order of the literary fiction. Each successive room is smaller so that the viewer can feel like Alice as her size changes with each new experience in Wonderland. The walls of the rooms are covered with different patterns that loosely refer to Victorian England. The skilful use of colour evokes a dreamlike atmosphere, while the contrasting hues cause the illusion of afterimages. When walking from one room to the next, one feels as if they are falling into subsequent scenes of a dream.

The order of the artwork and the novel by Carroll both follow the absurd logic of dreams: the absence of cause and effect in a dream are reflected in the geometric lack of cohesion in the piece. Its scale diminishes drastically with each room, while the *en suite* arrangement of rooms is only seemingly infinite. The state of suspension felt by the viewer is possibly similar to what Alice felt upon waking up.



Mała Alicja, 2001
instalacja, pomalowany MDF,
275 × 250 × 734 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Little Alice, 2001
installation, painted MDF,
275 × 250 × 734 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Aleksandar Stankoski

U źródeł jednego z nurtów poszukiwań artystycznych Aleksandra Stankoskiego leży analiza zjawisk społecznych, politycznych, historycznych oraz kulturowych warunkujących życie we współczesnej Macedonii. Artysta znany jest z zaangażowanych wypowiedzi krytycznych na temat realiów dawnej Jugosławii, jak też bieżącej polityki Macedonii, zwłaszcza starań o wstąpienie do NATO i Unii Europejskiej. Stankoski rozwija swoje rozważania m.in. w czterech cyklach rysunkowych: *Labris* (1989–1992), *Unidentified*, *Minorities of Reality* oraz *Fun* (2000–2012). Na każdą z narracji składa się kilkadziesiąt rysunków. Artysta wykonuje je długopisem na papierze, perfekcyjnie panując nad techniką: precyzyjnie operuje światłocieniem, wydobywa bryłowatość form i detale, uzyskując efekt bliski brutalnemu realizmowi dystopijnych komiksów i gier SF.

W *Kolekcji II* znajdują prace z dwóch serii: *Unidentified* i *Minorities of Reality*. W pierwszej artysta przygląda się komunizmowi i nazizmowi. Stalin i Hitler, pokazani jako personifikacje totalitaryzmów, rozgrywają mecz bokserski, a w ich surrealistycznym starciu zderzają się ideologie, które zaważyły tak na historii świata, jak i na losach macedońskiej społeczności Bałkanów. *Minorities of Reality* jako całość dotyka z kolei problemu mass mediów, pozornej wolności wypowiedzi oraz obecnego w medialnym przekazie pierwiastka manipulacji.

Yane Calovski interpretuje rysunki Stankoskiego w kategoriach satyrycznych refleksji na temat bolesnych doświadczeń transformacji ustrojowej, pracowności gospodarczych i politycznych konsekwencji komunizmu, a także piętna, jakie system odciśnięty na tożsamości Macedończyków. Artysta łączy różnego rodzaju odniesienia kulturowe: przywołuje tradycję antyczną (wśród bohaterów narracji odnaleźć można postaci herosów), nawiązuje do historii politycznej i filozofii (w dialogach padają nazwiska Christo Tatarczewa, jednego z twórców wolnościowego ruchu macedońskiego, i Immanuela Kanta), sięga po wulgarną erotykę oraz po schematyczne postaci i obrazy z obszaru popkultury.

For Aleksandar Stankoski, one current of the artistic quest has been embedded in an analysis of social, political, historical, and cultural phenomena conditioning life in contemporary Macedonia. The artist is known for his involved and highly critical comments on the realities of the former Yugoslavia and the current politics of Macedonia, specifically with regard to its efforts to join NATO and the European Union. Stankoski develops his artistic commentary in, i.a., four series of drawings: *Labris* (1989–1992), *Unidentified*, *Minorities of Reality*, and *Fun* (2000–2012). Each narrative includes several hundred drawings. The artist uses a ballpoint pen on paper, managing the technique masterfully: precise in chiaroscuro images, he highlights the solidity of forms and all details, achieving an effect in the semblance of the brutal realism typical of dystopic comic books and science fiction games.

Kolekcja II includes works from two series: *Unidentified*, and *Minorities of Reality*. In the former, the artist contemplates communism and Nazism. Stalin and Hitler, personifying their respective totalitarian systems, spar in a boxing match. Their surrealist fracas juxtaposes ideologies which had impacted the history of the world as well as that of the Balkan community of Macedonians. All works forming part of the latter series, *Minorities of Reality*, focus on issues of the mass media, illusionary freedom of speech, and of manipulation present in media communication.

Yane Calovski interprets Stankoski's drawings in the context of satirical reflections on the painful experience of system change, economic and political consequences of communism, and the scarring left by the system on Macedonian identity. The artist blends in a variety of cultural references, quoting from ancient tradition (heroes of antiquity can be found among narrative protagonists), political history and philosophy (Hristo Tatarchev, co-founder of the Macedonian freedom movement, is mentioned in dialogue, as is Immanuel Kant), vulgar eroticism as well as schematic characters and images of popular culture.



15 rysunków z cyklu **Unidentified**, 1993–1997
15 rysunków z cyklu **Minorities of Reality**, 1998–2000
długopis, papier, 21 × 29,7 cm
—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo Zachęty
Sztuk Pięknych

15 drawings from the series **Unidentified**, 1993–1997
15 drawings from the series **Minorities of Reality**, 1998–2000
ballpoint pen on paper, 21 × 29.7 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.

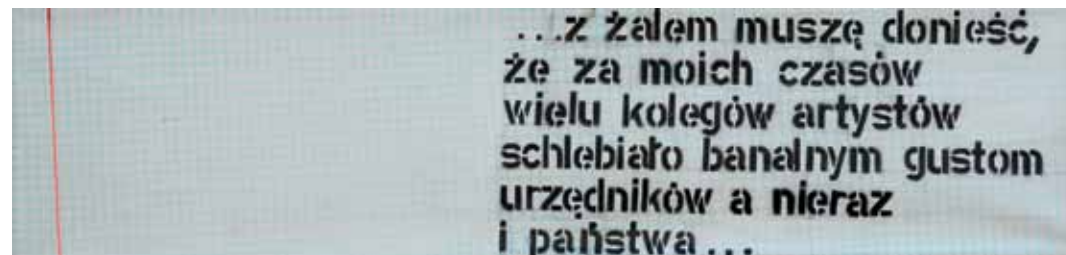
Wiele z jego prac to komentarz na temat świata sztuki. W obrazie *Z żalem muszę donieść...*, którego warstwa ikoniczna ograniczona została w zasadzie do tekstu, Susid dobitnie mówi o politycznym uwikłaniu artystów. Jego refleksją z jednej strony dotyczy dwuznacznej postawy moralnej, zależności między 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 wyłania 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

Andrzej Szewczyk

Andrzej Szewczyk określał swoje prace malarskie mianem „malowideł”, uznając, iż termin ten lepiej oddaje ich istotę. Wiele z nich wykonał na niestandardowych podłożach: ścianach, lustrach, mapach i zeszytach szkolnych, podważając tym samym powszechne uznanie płótna naciągniętego na blejtram za właściwy nośnik obrazu. Eksperymenty te wynikały z jego postawy, a zwłaszcza sprzeciwu wobec utożsamiania artysty z twórcą. Szewczyka fascynowało malarstwo anonimowe i mechaniczne. Poszukując własnego języka – uwzględniającego dokonania w dziedzinie malarstwa i zawierającego wątki kluczowe dla jego życia – pokazał, iż między malarstwem bezosobowym a próbą odnalezienia własnej formy wyrazu nie ma sprzeczności.

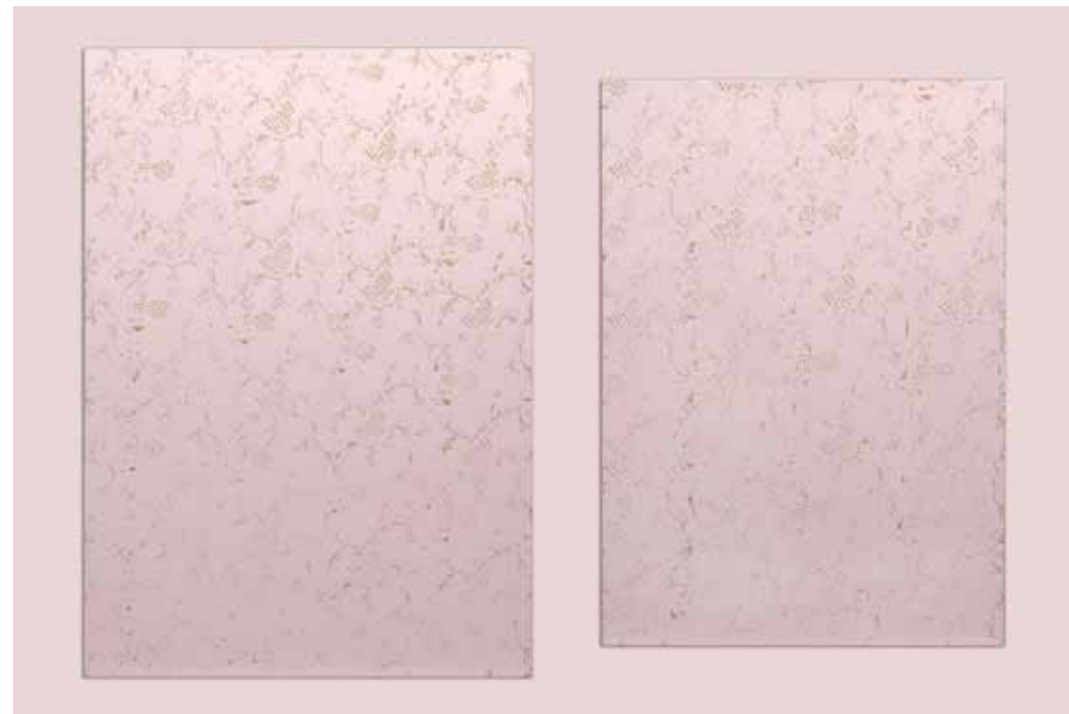
Dla babci Gertrudy i *Dla babci Jadwigi* to kontynuacja dyskusji na temat pojęcia obrazu, artysty i malarstwa. Akrylowe płótna stanowią zaledwie fragment każdej z prac – całość powstaje dopiero po umieszczeniu ich na ścianie pomalowanej tym samym kolorem co tło „obrazów”, na których artysta odcisnął złote wzorki. Malowidła nawiązują do koncepcji „malarstwa obrazu ujednoliconego z malarstwem ścian”, którą Szewczyk sformułował wraz z Tomaszem Wawakiem w latach 70. XX wieku. Powstawały wówczas obrazy malowane za pomocą wałków używanych przez malarzy pokojowych, bezosobowe i kojarzone z machinalnym zamalowywaniem. Taki ich odbiór spotęgowany jest przez obecność szablonowych ornamentów. Mimo to prace Szewczyka są bardzo osobiste. Ściany malowane wałkiem, ozdobione tandetnym wzorkiem, przywołują dom, nieco archaiczny i babciny. Autobiograficzny trop sugerują też tytuły obrazów.

Demitologizacja malarstwa odbywa się u Szewczyka na kilku poziomach. Artysta odrzuca tradycyjną relację twórca – dzieło. W powszechnym mniemaniu to „dotknięcie ręki” – rysunek i pociągnięcia pędzla – bądź też wyraźne elementy autobiograficzne wiążą malarza z obrazem. Wątki osobiste Szewczyk wprowadza w sposób subtelny, odwracając przy tym hierarchię tematów malarskich. W jego pracach ważna jest codzienność i retrospekcja docierająca do rzeczy na pozór błahych. To one sprawiają, że zunifikowane malarstwo ma indywidualne rysy.

Andrzej Szewczyk avoided describing his compositions as “paintings” since he believed this term to be inaccurate in conveying their essence. Many of his works are painted on non-standard surfaces, such as walls, mirrors, maps and school notebooks, a fact which undermines the universal acceptance of canvas on a stretcher as the default substrate for a picture. Such experiments were conditioned by Szewczyk’s attitudes to art, especially his opposition to the habit of identifying the artist with creator. He was fascinated with anonymous and mechanical painting. Searching for his own voice – one that would incorporate his achievements in the field of painting and express ideas that were pertinent to his life – he demonstrated that impersonal painting isn’t necessarily at odds with an artist’s attempts to find his own form of expression.

For Grandma Gertruda and *For Grandma Jadwiga* continue the discussion on the idea of a representation, an artist and painting as an art form. The acrylic on canvas panels make up just a fragment of each work – the whole picture emerges only when the panels are placed on a wall painted the same colour as the background of the canvas, imprinted with golden patterns by the artist. The murals are a nod to the concept of “picture painting unified with wall painting,” which Szewczyk formulated along with Tomasz Wawak in the 1970’s. In those days the artist produced pieces painted with rollers; impersonal and seemingly done mechanically. Such a feeling is only compounded by the inclusion of ornamentation applied with a template. But despite all this, Szewczyk’s works remain very personal. Walls painted with a roller and decorated with tacky patterns invoke the spirit of home, one that is somewhat outdated or “grandmother-esque.” The autobiographical vein is also suggested by the works’ titles.

In Szewczyk’s output, the demystification of painting takes place on several levels. He rejects the traditional artist-artwork relationship. Popular belief has it that a “touch of the hand” – a drawing or a stroke of the brush – or elements that are clearly autobiographical link the artist with the picture. However, Szewczyk introduces personal aspects in a very subtle manner, at the same time reversing the hierarchy of subject matter in painting. What is important in his work is their commonplace nature and their retrospection on issues that seem trivial at first glance. It is exactly these qualities that lend individuality to unified painting.



Dla babci Jadwigi, 2000
akryl, płótno, 83 × 59 cm

Dla babci Gertrudy, 2000
akryl, płótno, 70 × 50 cm

—
Prace подарowane Galerii
Arsenał przez artystę

For Grandma Jadwiga, 2000
acrylic, canvas, 83 × 59 cm

For Grandma Gertruda, 2000
acrylic, canvas, 70 × 50 cm

—
Works donated to Galeria
Arsenał by the artist

Radek Szlaga

Jednym ze źródeł *Złych rysunków* Radka Szlaga jest przewrotna fascynacja porażką. Gramatykę jego języka malarskiego tworzą błędy i niedociągnięcia. O brzydkie rysunki łatwiej, gdy marker i kredkę trzyma się w ręce, która nie jest dominująca – stąd właśnie lewą ręką artysta wykonuje swoje złe prace. Luźne skojarzenia dotyczące uprzedzeń i ironicznie potraktowanego motywu kary – na który naprowadzają płomienie i napis „piekło” – przelane na papier gwałtownym gestem pokazują, że wyobraźnią artysty rządzi anarchia. Szlaga ignoruje zasady kompozycji, poprawnej pisowni, a wyłaniający się z jego prac obraz rzeczywistości zbudowany jest z niespójnych fragmentów.

W pozornie pozbawionym logiki i chaotycznym zapisie dostrzec można elementy krytyki społecznej, wątki popkulturowe oraz potraktowane pastiszowo motywy graficzne i przedmioty, by wymienić czaszkę ze skrzyżowanymi piszczelami czy opakowanie popularnej marki papierosów. Szlaga sprawnie komentuje rzeczywistość, żywo reagując na otaczającą go ikonosferę, przemiany kultury i stereotypy kształtujące życie społeczne. Spontaniczność, odwrót od kanonów i dominującego nurtu poszukiwań formalnych sprawiają, że jego prace bliskie są neoekspresjonizmowi – stojącemu w opozycji do estetyki minimalizmu i założeń konceptualizmu trendowi w sztuce lat 70. i 80. ubiegłego wieku. Artysta odniósł się nawet w jednym z rysunków do związanego z tym ruchem amerykańskiego grafficiarza Jeana-Michela Basquiata.

U Szlaga, tak jak i u wybranych neoekspresjonistów, za niedbałymi z pozoru bazgrołami kryją się rozważne gesty: naniesienie kreski, plamy bądź naklejenie fragmentu wyrwanego z gazety jest rezultatem przemyślanej decyzji. *Złe rysunki* nabierają tym samym wymiaru nowego manieryzmu, są próbą stworzenia takiej formuły języka, która będzie właściwym narzędziem opisu świata, zdolnym do ujawnienia niepokojów swego czasu, operującym rozpoznawalnymi kategoriami oraz znakami. Wbrew pozorom zachowuje on pewne zasady *decorum*: tylko złe rysunki mogą mówić o chorej rzeczywistości i tylko fragmenty mogą oddać zagubienie w ponowoczesnym chaosie słów i obrazów.

One of the origins of Radek Szlaga's *Bad Drawings* is his perverse fascination with failure. The grammar of his painting vocabulary is made up of errors and shortcomings. It is easier to come up with ugly drawings if one is right-handed and holds the marker or the pencil in the left hand – and that is exactly what the artist does. The loose associations related to and about prejudices, and the ironic treatment of the motif of punishment – to which we are led by flames and the inscription “hell” splashed on the paper in a violent gesture – prove that the artist's imagination is governed by anarchy. Szlaga ignores the principles of composition or correct spelling. The image of reality as revealed in his works is constructed of incohesive fragments.

In the seemingly chaotic drawings devoid of logic, one can also notice elements of social criticism, pop culture motifs, as well as graphic themes and objects presented in a pastiche manner, if only to mention the skull with the crossed bones, or the packaging of a popular cigarette brand. Szlaga is a skillful commentator on reality, lively reacting to the surrounding iconosphere, cultural changes, and the stereotypes that shape social life. The spontaneity, rejection of canons, and dominating currents in formal explorations place his works close to neo-expressionism, a trend of the 1970's and 1980's which opposed the esthetics of minimalism and the assumptions of conceptualism. In one of his works, the artist even referred to the American graffiti artist associated with that movement, Jean-Michel Basquiat.

As in the case of other selected neo-expressionists, the seemingly careless doodles by Szlaga conceal careful gestures: a line, a spot, or a glued on piece of a newspaper is the result of a well thought out decision. *Bad Drawings* thus acquire traits of new mannerism. They are an attempt at creating a formula of the language which would be the most appropriate tool for describing the world, able to reveal the anxieties of the times, and applying recognizable categories and signs. Contrary to what it may seem, the artist does observe certain principles of *decorum*: only bad drawings can speak about an unhealthy reality, and only fragments can illustrate the state of being lost in the post-modern chaos of words and images.



8 rysunków z cyklu
Złe rysunki, 2007
marker i kredka na papierze,
29,5 × 21,7 cm

—
Prace zakupione przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

8 drawings from the series
Bad Drawings, 2007
magic marker and coloured
pencil on paper, 29.5 × 21.7 cm

—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Iza Tarasewicz

Materia, w najbardziej organicznym wymiarze, w wielu propozycjach artystycznych jest odczuwalna tak silnie jak w pracach Izy Tarasewicz. Jej obecność często zapowiadają tytuły, jakie artystka nadaje swoim projektom. Przywołać tu można choćby wystawę *Głowizna* w białostockim Arsenale (2008). Tytuł prezentacji – oznaczający „mięso otrzymywane ze świńskiej głowy po oddzieleniu mózgu, uszu, języka, oczu, traktowane jako potrawa drugiej kategorii” – narzucał sposób rozumienia prac.

Rany, owalne obiekty z podłużnym otworem i dziurą z boku, ułożone w szarym kartonowym pudle, powstały z wypreparowanych wieprzowych pęcherzy moczowych, należących do zestawu materiałów wykorzystywanych przez artystkę, takich jak tłuszcz, skóra, jelita, wosk czy ciasto drożdżowe. W pracach Tarasewicz materia, aczkolwiek pokazana dosłownie, wychodzi poza siebie samą, stając się wyrazem kondycji duchowej. Fragmenty szczątków – odcięte od całości i odpowiednio spreparowane – odnoszą do ran, blizn i ułomności psychiki. Wykorzystując mechanizmy właściwe sztuce wstrętu (*abject art*), unaoczniając to, co w kontekście refleksji nad ciałem i materią zostało odrzucone, artystka sięga do podobnych wykluczeń w sferze psychicznej. Relacje między duchem a ciałem pokazuje nie jako dualizm, a jako ścisłą zależność. *Rany* to *vulnera aperta* (rany otwarte), przywołujące wszystko to, co krąży wokół rozpadu: poniewieranie ciała, destrukcyjne autoanalizy, rozbitą psychikę.

Zwracano już uwagę na obecne w realizacjach Tarasewicz relacje między człowiekiem a zwierzęciem, problem przemocy, kata i ofiary. To zagadnienie łączy się z inną istotną kwestią – doświadczeniami z dzieciństwa spędzonego w podbiałostockiej wsi. W licznych rzeźbach i instalacjach Tarasewicz pobrzmiewa właściwa pragmatycznej kulturze ludowej bezpośredniość spojrzenia na to, co nieestetyczne i wzbudzające wstręt, oraz wewnętrznie sprzeczne podejście człowieka do zwierząt – bliski, emocjonalny kontakt z nimi przy jednoczesnym eksploatowaniu ich siły i ciała. Artystka nie rozwiązuje tych konfliktów, rany pozostawiając otwarte.

Rarely is matter in its most organic form felt as strongly as in the works of Iza Tarasewicz. Its presence is often announced in the titles that the artist gives to her works – as in the exhibition *Brawn* put on at the Galeria Arsenał in Białystok. The title, meaning “meat from a pig’s head which is obtained once the brain, ears, tongue, and eyes are separated; treated as second class food”, has already imposed a certain interpretation of her works.

One such work is *Wounds*, including oblong objects with a long orifice and a hole on the side, placed in a grey cardboard box. The piece was made from pig bladders, which are very much in line with the repertory of the artist, which also includes fat, skin, bowels, wax, or yeast dough. However, the matter in the works of Tarasewicz, though shown very explicitly, goes beyond itself and becomes an expression of the spiritual condition. The organic remains, cut off and prepared, are a reference to wounds, scars, and the impairments of the psyche. By using the mechanisms of abject art, and by visualizing what had been rejected from the reflection on the body and matter, the artist seems to be resorting to similar exclusions in the psychological sphere. The relations between the body and soul have again been shown not as a dualism but as a close interdependence. The *Wounds* are indeed open wounds – *vulnera aperta* – and refer to all that is related to destruction: the maltreatment of the body, the self-destruction of self-analysis, the shattered psyche.

One other element that has been noticed in the works of Tarasewicz, is the question of the relations between the human and the animal – the issue of violence, the torturer and the victim. It is linked with another motif which is just as important – the experience of her childhood spent in a village near the town of Białystok. Many of Tarasewicz’s sculptures and installations reverberate both with the directness of the perspective of what is disgusting and repulsive, as well as with a contradictory attitude towards animals – exploiting their bodies and strength on the one hand, and benefiting from very close contact with them on the other. The artist does not try to resolve these conflicts, leaving the wounds open.



Rany, 2008
preparowane wieprzowe
pęcherze moczowe, jelita,
mięso, krew, karton,
papier, 18 × 31 × 31 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Wounds, 2008
prepared pig bladders,
bowels, meat and blood,
cardboard, paper,
18 × 31 × 31 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Leon Tarasewicz

Leon Tarasewicz pozostawia odbiorcę z samym obrazem, jego warstwą malarską, znaczeniową i ikonizującą. Formuła „bez tytułu”, którą na wystawach opatrzone bywają jego dzieła, jest narzucona i pełni rolę sugestii informującej o braku odautorskiego komentarza.

Trudno pisać o pojedynczych obrazach artysty, bowiem to, co wydaje się istotą jego twórczości, ujawnia się w procesie pracy nad koncepcją malarską. Znacznie uogólniając, poszukiwania Tarasewicza określić można jako przejście od fascynacji przyrodą i prób przełożenia na wartości plastyczne doświadczenia natury – do skupienia uwagi na malarstwie jako takim, które stało się wyłącznym przedmiotem dociekań artysty. Odszedł on od reprezentacji, odrzucił ikonizujące aspekty dzieła, a płaszczyzną zapisu jego pracy stała się, obok tradycyjnych płócien i tablic, przestrzeń (np. wnętrze galerii).

Wczesne prace artysty, z lat 80. XX wieku, w tym obraz znajdujący się w *Kolekcji II*, oscylują między poszukiwaniem indywidualnej formuły pejzażu a zgłębianiem własności malarstwa – barwy, światła i materialności farby. Pejzaż, który na tym etapie twórczości Tarasewicza można jeszcze uznać za temat jego obrazów, umyka prostym klasyfikacjom. Pojemne określenie abstrakcji, jakkolwiek adekwatne, wydaje się niedoskonałym narzędziem jego opisu. Na skojarzenia z formami spotykanymi w przyrodzie automatycznie nakładają się rytmiczne podziały, budujące klarowną kompozycję, które konsekwentnie zwodzą poznanie i zawieszają je między wizją krajobrazu a odczuciem pulsującej malarskiej tkanki. Natura przekształcona została na język prostych form będących swoistym refleksem pni drzew i gęstwiny lasu przefiltrowanego przez „malarskie” widzenie rzeczywistości. Często podkreślany jest symboliczny wymiar tych prostych i czystych znaków, składających się na archetypiczny niemal wzorzec obrazu natury. Nie da się przy tym oprzeć wrażeniu, że próba zgłębiania istoty malarstwa, rzetelnego poznania barwy, światła i cienia, towarzysząca Tarasewiczowi od początku jego drogi, jest warunkiem *sine qua non* sublimacji natury, wyczuwalnej w jego wczesnych pracach.

Leon Tarasewicz leaves the viewer with only the painting and its painterly, symbolic and iconic layers. The designation “untitled” which often adorns his works at exhibitions is deliberate and plays the role of a suggestion informing us about the absence of a commentary from the artist.

It is difficult to write about a single one of the artist's paintings because what seems to be the essence of his output is revealed through the process of his work on the conceptual aspect of painting. Generally speaking, Tarasewicz's explorations can be described as a transition from a fascination with nature and attempts to translate experiences with nature into artistic qualities to a focus on painting in and of itself, which has become the sole object of the artist's pursuits. He has moved away from representation and rejected iconic aspects in his works while the plane on which his work is recorded has become, aside from the traditional canvases and boards, the space itself (e.g. the interior of a gallery).

The artist's early works from the 1980s, including the painting from *Kolekcja II*, oscillate between a search for an individual landscape formula and an aim to deepen the purely painterly quality of the works – the colours, light and texture of the paint. Landscape, which at that point in Tarasewicz's career can be considered his field of interest, eludes simple classification. The recognition of forms from nature is automatically augmented with a rhythmic division that forms a clear composition, consequently deceiving the eye and suspending the subject somewhere between an image of a landscape and a sense of a pulsating painterly fabric. Nature has been transformed into a language of simple forms being a peculiar reflection of tree trunks and forest undergrowth filtered through a painterly perception of reality. Often emphasised is the symbolic dimension of these simple and pure characters that comprise an almost archetypal pattern for an image of nature. But it is impossible to resist the impression that the attempt to deepen the essence of painting, the diligent examination of colour and light and shadow that has characterised Tarasewicz's work from the beginning, is a condition of a *sine qua non* sublimation of nature, as noticed in his earlier works.



bez tytułu, 1987
olej na płótnie, 190 × 260 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

untitled, 1987
oil on canvas, 190 × 260 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Slaven Tolj

Praca z obiektem jest drugim, obok spektakularnych performance'ów osadzonych w rzeczywistości Bałkanów, obszarem działań chorwackiego artysty Slavena Tolja. Przepracowywanie tradycji przedmiotu gotowego ma w jego twórczości silny rys społeczny. Wiele prac artysty, bazujących na reinterpretacji rzeczy, staje się zrozumiałych dopiero w kontekście politycznym, religijnym i społecznym miejsca, w którym powstały. Większość jego działań oraz większość przedmiotów wykorzystywanych w instalacjach związana jest z Dubrownikiem, miastem artysty.

Kontekst miejsca jest też ważny w przypadku obiektu *Bubo-Bubo Maximus*. Tytuł pracy to także tytuł wystaw indywidualnych Tolja w Dubrowniku (1994) i w Zagrzebiu (1995). *Bubo bubo* to łacińska nazwa puchacza zwyczajnego, największej sowy na świecie. Wypchany ptak pokazany został na wystawie w Dubrowniku, sowa górowała nad jedną z sal tak samo, jak w czasie świąt króluje nad Stradunem, główną ulicą miasta. W drugim pomieszczeniu, na podkładzie z desek służących do zabezpieczania zabytków w trakcie remontów i wojen (ich wykorzystanie może stanowić odniesienie do oblężenia miasta przez wojska jugosłowiańskie w latach 1991–1992), Tolj umieścił dziesięć par zdjęć rodziców i ich dzieci. Podobieństwo fizyczne było metaforą powielania schematów funkcjonowania w społeczeństwie, długiego mieszkania pod jednym dachem i przejmowania rodzinnych interesów. Całości dopełniał istotny dla nas, pracujący wentylator zamknięty w szklanej gablocie. Jego działanie pozbawione było sensu, a moc obracających się śmigieł nie miała wpływu na duszną atmosferę, którą artyście udało się stworzyć. Niwelowało ją tylko otwarte okno wychodzące na Morze Adriatyckie i wyspę Lokrum.

Wentylator zamknięty w gablocie, w kontekście Dubrownika, może odnosić się do izolacji miasta, zarówno geograficznej (Dubrownik połączony jest z kontynentalną Chorwacją przesmykiem), jak i politycznej, na początku lat 90. ubiegłego wieku. Istotne znaczenie dla kondycji miejsca ma też prowincjonalna kultura mieszczańska, warunkująca losy całych pokoleń wychowanych w patriarchalnej tradycji. W sensie bardziej uniwersalnym zamknięty wiatrak może być odczytywany jako figura zniewolenia.

In addition to spectacular performance pieces steeped in the realities of the Balkans, Croatia's Slaven Tolj favours working with objects. His reworking of the traditions of ready-made objects conveys a strong social thread in his work. Many of the artist's pieces based on the interpretation of an object become understandable only in the political, religious or social context associated with the place of their origin. The majority of his activities and most of the objects used in his installations are connected with the artist's home city of Dubrovnik.

Locational context is likewise relevant in the case of *Bubo-Bubo Maximus*. The work shares its title with two of Tolj's solo exhibitions in Dubrovnik (1994) and Zagreb (1995); *Bubo bubo* being the Latin name for the Eurasian eagle owl, the largest owl species in the world. The Dubrovnik exhibition featured a stuffed owl perched above one of the rooms like the owl watching over the city's main street of Stradun during the holidays. In another room, on a platform of boards used to secure relics during renovations or wars (their use here serves as a reference to the city's siege by Yugoslavian army in the years 1991–1992), Tolj placed ten sets of photos of parents and their children. The physical resemblances are a metaphor for how young generations tend to repeat the societal functions of their parents, live with them for long periods under the same roof and take over the family business. The installation is further informed by a working fan closed inside a glass case. The object is deprived of any sense, its spinning blades having no impact on the humid atmosphere created by the artist. The only factor is a open window looking out over the Adriatic Sea and Lokrum island.

In the context of Dubrovnik, the fan enclosed in a glass case can point to the city's isolation, both geographical (Dubrovnik is connected to mainland Croatia by an isthmus) and political, in the early 1990's. Also of significance to the city's condition is the provincial bourgeois culture which determined the fate of entire generations raised in the patriarchal tradition. In a more universal sense, the enclosed fan can be read as a symbol of captivity.



Bubo-Bubo Maximus, 1994
instalacja, 198 × 98 × 98 cm

—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Bubo-Bubo Maximus, 1994
installation, 198 × 98 × 98 cm

—
Work purchased by Galeria
Arsenał

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 Twożywa 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 Twożywa. 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 zwięzłych, 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

Stas Volyazlovsky

Stas Volyazlovsky traktuje swoje prace i działania jako autoterapię przez sztukę. To reakcja na zmęczenie realiami peryferii, rozczarowanie polityką i życiem ograniczonym do płytkiej rozrywki oferowanej przez telewizję. Polem jego obserwacji jest rodzinny Chersoń, miasto na południu Ukrainy, nie tylko geograficznie, ale i mentalnie oddalone od centrum. Frustracje artysty, przełożone na język absurdu, znajdują upust w dynamicznym wideo utrzymanym w konwencji teledysku. *Koty kontra chińska pederastia* to dyktowany poczuciem beznadziei komentarz na temat kondycji i warunków pracy twórców z prowincji: braku rynku i instytucji sztuki, jak też miejsca na refleksję intelektualną.

Wideo ukazuje serię performance'ów wykonanych w mieszkaniu artysty. Ich formuła wywodzi się z niedorzecznego działania, które znudzony wykonał niegdyś w domu: ubrany w damskie spodnie i futrzaną czapkę wskakiwał na krzesło, z którego za chwilę spadał. Przyłapany przez matkę, zdziwioną nie tyle jego wyglądem, co zachowaniem, które określił mianem sztuki współczesnej, usłyszał, że [matka] „pluje na sztukę, przez którą trzeba ponownie skręcać meble”. Operowanie nielogicznym wizualnym bełkotem jawi się jako akt desperacji. Wobec braku szans na konstruktywny dialog artysta realizuje pracę powielającą obiegowe sądy na temat sztuki najnowszej, lekceważonej i utożsamianej ze skandalem.

W pracy *Koty kontra chińska pederastia* sceny wulgarnego traktowania ciała przeplatają się z pojawiającymi się figurkami bohaterów popkultury i ludowymi haftowanymi makatkami. Rzeczy dobrze oddają przaśną, nieprzystającą do nowoczesności estetykę życia codziennego. Istotnym motywem obecnym w wideo jest penis, a w zasadzie vibrator, przedzierający się przez zagracone mieszkanie, wyłaniający z piecyka gazowego czy igrający z figurkami Teletubisiów. Penis pojawiał się już we wcześniejszych pracach Volyazlovsky'ego, by wspomnieć o dekoracjach jego obiektów ceramicznych. Poświęcenie się motywami fallicznymi Volyazlovsky traktuje jako zabieg dywersyjny, zawstydzający i szokujący, a przez to wybudzający z gnuśnego życia prowincji.

Stas Volyazlovsky treats his works as self-therapy through art. It is his reaction to the weariness of the peripheral reality, disenchantment with politics and a life limited to the banal entertainment offered by television. The area of his studies is his hometown of Kherson in the south of Ukraine, which is both geographically, and mentally remote from the centre. The artist's frustrations, translated into the language of the absurd, are directly vented in the dynamic video made in the convention of a music clip. *Cats vs China Queering* is a hopelessness-driven commentary on the condition and work circumstances of artists from provincial parts of the country: no art market or institutions, no place for intellectual reflection.

The video shows a series of performances held in the artist's flat. Their formula stems from the irrational activity the artist once performed at home in a moment of boredom: dressed in a woman's clothes and a fur hat, he kept jumping on a chair from which he would immediately fall. Caught by his mother, who was slightly taken aback by the way he looked and behaved, he tried to explain that he was making contemporary art. In response, he heard his mother say, "I spit on art due to which the furniture has to be screwed back together." The use of the illogical visual gabble seems to be an act of desperation. In light of no chance for a constructive dialogue, the artist creates a work which copies the popular opinion about the newest art – neglected, treated with disdain, and associated with scandal.

In the work *Cats vs China Queering*, scenes of the vulgar treatment of the body are intertwined with shots of figurines of pop culture heroes and embroidered folk wall rugs. These objects are very reflective of the coarse esthetics of daily life, incompatible with modernity. The important motif present in the video is the penis, or actually a vibrator, fighting its way through the cluttered flat, popping out of a gas stove or playing around with the figurines of the Teletubbies. The penis had already appeared in Volyazlovsky's earlier works, if only to mention the ornaments of his pottery objects. For Volyazlovsky, the use of phallic motifs is a trick which is misleading, embarrassing and shocking, hence awakening in the sluggish life of a provincial town.



Koty kontra chińska pederastia, 2010
video, 6 min 36 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Cats vs China Queering,
2010
video, 6 min 36 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Marek Wasilewski

Czy *Polski las* Marka Wasilewskiego to faktycznie przedstawienie polskiego lasu, czy też perfekcyjnie zmontowana fantazja? Wideo, tak jak i towarzyszące mu fotografie, rejestruje skaczące po brzozech południowoamerykańskie małpy z gatunku czepiaka czarńorękiego. O ile brzoza stereotypowo kojarzona jest z polskim pejzażem, niosąc ze sobą literackie i symboliczne odniesienia do toposu polskiej wsi i romantycznej w genezie martyrologii, której najwymowniejszym obrazem jest powstańcza mogiła pod brzozą – to futrzaste czepiaki o długich ogonach przynależą do odmiennego porządku. Niemal automatycznie pojawia się zgrzyt między swojskością a egzotyką, a zestawienie nieprzystających obrazów świata swojego (*orbis interior*) i obcego (*orbis exterior*) powoduje, iż nagle zdajemy sobie sprawę z bezrefleksyjnego odbioru rzeczywistości.

Praca Wasilewskiego zawieszona jest między rzetelnym reportażem a fantazyjną kreacją. Informacyjny charakter i teoretyczna przynajmniej neutralność przekazu ustępują miejsca feerii barw i doskonałych kompozycyjnie kadrów. Gdyby nie fakt, iż wideo stanowi zapis sytuacji mającej miejsce w polskim zoo, można by zapytać, czy nie mamy tu do czynienia z Baudrillardowskimi symulakrami, zacieraniem granicy między rzeczywistością a jej przedstawieniem.

Wasilewski zmusza do krytycznego spojrzenia na film reportażowy i popularne programy przyrodnicze. Z jednej strony poddaje analizie ich schematy, z drugiej zaś eksponuje nienaturalność uchwyconej przez siebie sytuacji, na tyle silną, że podważającą obiektywizm zarejestrowanego obrazu. Czepiaki mogą skakać po polskich brzozech jedynie w sztucznie stworzonych warunkach, a bez kontekstu, jaki tworzą brzozy, trudno postrzegać je jako szczególnie egzotyczne. Dopiero poza właściwym im środowiskiem nabierają cech osobliwości. Jako takie rozsadzają też romantyczną symbolikę narosłą wokół polskiego lasu. Możliwe, iż absurdalności obrazu małpy na brzozie nie dostrzegliśmy podczas wizyty w zoo. Na wideo i zdjęciach zyskała ona wyjątkowo realny wymiar.

Is Marek Wasilewski's *The Polish Forest* a true presentation of a Polish forest, or is it merely a perfectly edited fantasy? In the video and the photographs, we see South American monkeys (*Ateles geoffroyi yucatanensis*) jumping around birch trees. Whilst the trees here are typical of the Polish landscape, evoking strong literary and symbolic references to the topos of the Polish countryside and the Romantic martyrdom represented by the lone insurgent's grave by the birch tree, the furry simians with their long tails belong to an entirely different order, sparking an immediate clash between the familiar and the exotic. The juxtaposition of the incompatible worlds of *orbis interior* and *orbis exterior* makes us suddenly realize that reality is perceived with no reflection.

Wasilewski's work is suspended somewhere between a well done reportage and an imaginary creation. The informative and neutral (theoretically, at least) form of the communication gives way to an abundance of colours and perfectly composed frames. If it wasn't for the fact that the situation recorded took place in the nearby zoo, one could actually ask whether we were not exposed to Baudrillard's simulacra, the blurring of the line dividing reality from its representation.

Wasilewski forces the viewer to adapt a critical view of a documentary film and popular TV shows about nature. On the one hand, he analyses their patterns, on the other, he exposes the unnatural aspect of the situation he has recorded. It is so strong that it actually undermines the objectivism of the image. These monkeys can only jump around birch trees in artificially created circumstances, and when devoid of the context created by the trees, they do not seem all that exotic. It is when they are placed outside of their natural environment that they become strange and peculiar. As such, they also demolish the Romantic symbolism attached to the notion of the Polish forest. It is quite possible that we would not notice the absurdity of seeing a monkey on a birch tree when visiting the zoo. In the video and in the photographs, however, the image has gained an extraordinarily real dimension.



Polski las, 2006
video, 10 min 7 s,
12 fotografii, 50 × 60 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Polish Forest, 2006
video, 10 min 7 sec,
12 photographs, 50 × 60 cm
—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Krzysztof Wodiczko

Autoportret podwójny Krzysztofa Wodiczki wykracza poza schemat konwencjonalnego gatunku, jakim jest autoportret twórcy. Artysta nie nawiązuje symbolicznego kontaktu z widzem, co często czynili malarze, uwieczniając swoje podobizny ze wzrokiem skierowanym w stronę domniemanego odbiorcy. Z drugiej strony nie przekracza tradycji obrazowania w takim stopniu, w jakim robili to, przy pomocy trików optycznych, twórcy fotograficznych portretów wielokrotnych. Wodiczko na jednym z ujęć pokazany jest z głową odchyloną do tyłu, na drugim patrzy w dół – unika pokazania twarzy i spojrzenia na wprost, tworząc jednocześnie portret wewnętrzny noszący znamiona analizy psychologicznej i socjologicznej.

Wodiczko wykonał kilka wersji swego wizerunku. W *Autoportrecie narożnym* – przedstawiającym podobiznę artysty zgietą wzdłuż pionowej osi narożnika sali – każde z jego oczu może „dostrzec” wyłącznie drugą połowę twarzy; podobnie w instalacji *Autoportret z lustrem* artysta teoretycznie „widzi” tylko swoje odbicie. Każda z tych realizacji jest rezultatem uważnego skupienia na sobie. Artysta pokazuje więc siebie jako niezauważającego – albo niepotrafiącego zauważyć – niczego poza twórczym „ja” i jego wewnętrznymi rozterkami.

Konceptualna praca Wodiczki to pytanie o rolę artysty oraz społeczny i etyczny wymiar jego działań. Dla autora *Autoportretu podwójnego*, jak pokazuje jego późniejsza twórczość, skoncentrowana na analizie kwestii społecznych i politycznych, zagadnienie to miało charakter przełomowy. Wodiczko wypowiada się przeciw indywidualizmowi, a niedostrzeganie niczego poza sobą samym pokazuje jako stan zawieszenia. Andrzej Turowski interpretuje *Autoportrety* jako akt porzucenia egocentrycznej postawy, opierającej się na autoreferencyjności artysty, stawianiu siebie w centrum swej twórczości. Koncepcja sztuki Wodiczki to realizowana nieustannie wizja odpowiedzialności społecznej, jaką obarcza on artystę. Barthesowska „śmierć autora” to w jego wypadku rezygnacja z analizy twórczego „ja”, mająca źródło w wierze w sprawczą moc sztuki oraz przekonaniu o potrzebie wypowiedzi zaangażowanych.

Krzysztof Wodiczko's *Double Self-Portrait* extends beyond the conventional schema of the genre of an artist's self-portrait. Wodiczko makes no symbolic contact with the viewer, in contrast to a solution frequently opted for by artists who, when painting their own likenesses, choose to “look” at their imaginary audience. On the other hand, he does not cross the borderline of imaging traditions to the extent found in works of authors of photographic multiple portraits using optical tricks. In one of the images, Wodiczko is shown with his head thrown back, in another he is looking downwards – he avoids showing his face or looking ahead, thus creating a portrait of his inner self with inklings of psychological and sociological analysis.

Wodiczko painted his self-image in a variety of versions. In his *Autoportret narożny* [Corner Self-Portrait], showing the artist vertically blended into walls in a room corner, each of his eyes can “see” only the other half of his own face. Similarly, in the *Autoportret z lustrem* [Self-Portrait with a Mirror], the only thing the artist theoretically “sees” is his own reflection. Both portraits are a result of conscientious self-focus – the artist has shown himself as not noticing (or incapable of noticing) anything but his own creative self and the self's inner quandaries.

Wodiczko's conceptual work translates into the question of the role of an artist and the social and ethical dimensions of his work. As shown in his later pieces, with their focal point of social and political analysis, that question was a watershed for the author of the *Double Self-Portrait*. Wodiczko speaks out against individualism, showing the incapability to notice anything but the self as a state of suspension. Andrzej Turowski interprets *Self-Portraits* as an act of abandoning egocentrism based solely on artistic self-reference and on placing oneself at the centre of one's creation. Wodiczko's artistic concept involves a continual vision of the social responsibility shouldered by the artist. In his art, Barthes' “death of the author” is a departure from the analysis of the creative self embedded in faith in the causal power of art and belief in the need for involved commentary.



Autoportret podwójny,
1974–2009
lambda, dibond, praca
dwustronna, 100 × 200 cm

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Double Self-Portrait,
1974–2009
lambda, dibond, double-
-sided work, 100 × 200 cm

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Modernistka stanowi kontynuację problematyki podjętej przez Julitę Wójcik w *Falowcu* (2005–2006) i *Osiedlu XXX-lecia PRL* (2007) – wykonanych sztalami miniaturach 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 spójny architektoniczny 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 Zaspas 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 zuniforimizowanym 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 Zaspas, 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

Piotr Wyrzykowski

Realizując *Polowanie na człowieka*, wideoinstalację wpisującą się w popularny w kulturze współczesnej nurt katastroficzo-apokaliptyczny, Piotr Wyrzykowski nie musiał uciekać się do obrazów, jakie podsuwa wyobraźnia. Odpowiednią scenerię odnalazł w sowieckiej architekturze kijowskiego metra. Jego stacje i korytarze sfilmowane zostały w nocy, gdy wyludnione przestrzenie wypełnia tylko sztuczne światło. Wnętrza pozbawione są wtedy swojej podstawowej funkcji komunikacyjnej, a surowość i monumentalizm architektury, idące w parze z zimnym pragmatyzmem infrastruktury, potęgują odczucie pustki i klaustrofobii. Na myśl przychodzi inne przeznaczenie tuneli metra, które w razie kataklizmu czy wojny mają pełnić funkcję schronów.

Lightboxy znajdujące się w *Kolekcji II* były częścią instalacji utrzymanej w konwencji filmów SF i dystopijnych opowieści o świecie, który odrodził się po kataklizmie. Wyrzykowski, budując sugestywną scenerię grozy, sięgnął po różnorodne zapożyczenia z popkultury. Podstawę rozbudowanej struktury instalacji stanowiła ściana pokryta reliefami nawiązującymi do prac Hansa Rudolfa Giger, scenografa filmu *Obcy* (reż. Ridley Scott, 1979), w którą wmontowane zostały kasetony i wideo pokazujące opustoszałe metro. Całości towarzyszyły cytaty z książki Serhija Żadana *Anarchy in the UKR* (wyd. polskie 2007), mówiące o metrze jako przestrzeni uosobionej, mającej zdolność pochłaniania ludzkich myśli, cieni i głosów.

Widz oglądający pracę Wyrzykowskiego zdany jest wyłącznie na własne domysły. Artysta nie dopowiada bowiem, czy zdehumanizowane wnętrza, które widzimy, są schronami, w których można przetrwać katastrofę, czy też należą już do nowej, post-apokaliptycznej rzeczywistości. Ich atmosfera bliska jest licznym literackim wizjom światów zamieszkałych przez tych, którzy ocalili. U podstaw wielu z tych kreacji leżą wydarzenia zimnej wojny i rywalizacji imperiów. W podobnym kontekście widzieć można także pracę Wyrzykowskiego. Realia polityczne w pełni wykorzystał on w innej instalacji: *Przeżyją tylko ci, którzy to zaplanowali* (2009), pokazującej ukryte w schronach życie po ataku nuklearnym.

In creating *Manhunt*, a video installation in line with the catastrophic/apocalyptic trend popular in today's art, Piotr Wyrzykowski did not have to resort to using images arising from his imagination. He found appropriate scenes in the Soviet architecture of Kyiv's subway system. He recorded its stations and corridors at night when only artificial light occupied the unpopulated spaces. The interiors are devoid of their basic transportation function, while the architecture's severity and monumentality, going hand in hand with the cold pragmatism of infrastructure, compound the feeling of emptiness and claustrophobia. Other uses for the subway tunnels come to mind, such as serving as shelters in the event of a cataclysm or war.

The lightboxes found in *Kolekcja II* were part of an installation reflecting the convention of science fiction films and dystopian stories of a post-apocalyptic world. Crafting his highly-suggestive and horrific scenes, Wyrzykowski employed various elements borrowed from pop culture. The complex installation is centred on a wall covered with reliefs evocative of the work of Hans Rudolf Giger – the creator of the memorable graphic identity of the film *Alien* (dir. Ridley Scott, 1979) – and embedded with cases and video projections showing scenes from the deserted subway system. The whole structure is supplemented with quotations from Serhiy Zhadan's book *Anarchy in the UKR* (Ukrainian ed. 2005) on the subway as a living space capable of absorbing people's thoughts, shadows and voices.

Viewers looking at Wyrzykowski's work have only their own best guesses to guide them. The artist leaves no clues as to whether the abandoned interiors we see are shelters to be inhabited during a catastrophe or part of a new post-apocalyptic reality. They exude an atmosphere similar to that of the numerous literary visions of worlds populated by survivors. At the basis of many such tales are the cold war and the clash of empires. The artist makes thorough use of political realities in another of his installations: *Przeżyją tylko ci, którzy to zaplanowali* [Only Those Who Planned It Will Survive] (2009), which depicts life in shelters after a nuclear attack.



Polowanie na człowieka,
2006
4 lightboxy, 75 × 150 × 21,5 cm
—
Praca zakupiona przez Galerię
Arsenał

Manhunt, 2006
4 lightboxes, 75 × 150 × 21.5 cm
—
Work purchased by Galeria
Arsenał

Piotr Wysocki

Rzeźba multimedialna Piotra Wysockiego tak w warstwie narracyjnej, jak i formalnej ma kompozycję szkatułkową – to opowieść w opowieści, wizja filmowca amatora, której Wysocki nadał symboliczny wymiar. Krzyż jest efektem współpracy artysty i Mieczysława Zielińskiego, patrioty i byłego harcerza, który od wielu lat rejestruje kamerą msze i uroczystości państwowe. Wysocki i Zieliński (wówczas 78-letni) spotkali się przypadkowo pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie w 2010 roku, gdy dokumentowali żałobę po ofiarach katastrofy polskiego samolotu z delegacją państwową pod Smoleńskiem. Wspólnie pojechali też do Krakowa na pogrzeb pary prezydenckiej, Marii i Lecha Kaczyńskich.

Konstrukcja pracy, złożona z 15 monitorów wmontowanych w minimalistyczne metalowe moduły, stanowi odniesienie do krzyża spontanicznie ustawionego w czasie żałoby na Krakowskim Przedmieściu. Na każdym z ekranów pokazywany jest inny materiał wideo. Ujęcia podniosłej ciszy tuż po katastrofie, których wizualnym odpowiednikiem jest dywan zniczy, przeplatają się z kadrami z pogrzebu pary prezydenckiej, a także późniejszymi niechlubnymi wydarzeniami, które zyskały miano „bitwy o krzyż”. Wysocki pokazuje doskonale uchwycony przez Zielińskiego przekrój społecznych nastrojów i zachowań. Obok ludzi skupionych na modlitwie i harcerzy ze sztandarami pojawiają się fanatycy ślepo oddani wyznawanej ideologii. Na powagę żałoby i dostojeństwo konduktu pogrzebowego nakłada się retoryka nienawiści: nacjonalizmu i skrajnego katolicyzmu, haseł antyrządowych, antysemickich i antyrosyjskich. Piętnaście równoległych, nawarstwiających się zapisów dobrze oddaje ideologiczne konflikty i rozbięcie społeczeństwa.

Żałobę Wysocki pokazuje z perspektywy zaangażowanego w nią uczestnika. Krzyż, w którego ramy ujęte zostały projekcje, nie niweluje obecnej w wielu przekazach agresji, nie dystansuje odbiorcy wobec zarejestrowanych wydarzeń, ale pozwala nadać oglądanemu materiałowi pewną perspektywę. Wspólny obraz Wysockiego i Zielińskiego to obraz o jednostce i o tłumie, o religijności, uwikłaniu w fanatyzm, politykę i opacznie pojmowany patriotyzm.

The multimedia sculpture by Piotr Wysocki, both in its narrative as well as in terms of its formal aspects, presents a Chinese box-like composition. It is a story within a story, a vision of an amateur filmmaker to which Wysocki assigned a symbolic meaning. *The Cross* is the outcome of the collaboration of the artist with Mieczysław Zieliński, a patriot and a former boy scout, who for many years has been filming masses and state celebrations. Wysocki and Zieliński (who was 78 at the time) met coincidentally by the Presidential Palace in Warsaw in 2010 when they were both documenting the mourning of those who had died in the Smolensk crash of the Polish plane carrying a state delegation. The two men then went together to Krakow to attend the funeral of the presidential couple, Maria and Lech Kaczyński.

The construction of the work, made up of 15 TV screens built in minimalist metal modules, is a reference to the cross which was spontaneously brought and mounted in the street of Krakowskie Przedmieście during the vigil after the disaster. Each of the screens displays different video material. The footage of the solemn silence following the catastrophe, and the visually corresponding masses of candles covering the street, is intertwined with shots showing the funeral of the presidential couple and the disgraceful events which entailed – the so-called “battle for the cross”. Wysocki shows Zieliński’s masterfully captured spectrum of social mood and behavior. Apart from people lost in prayer and scouts with national banners, we also see fanatics blindly devout to the ideologies they follow. The somberness and dignity of the funeral procession is tainted with an overlapping rhetoric of hatred: nationalism and ultra-Catholicism, anti-government, anti-Semitic and anti-Russian slogans and chants. The fifteen parallel and mutually overlapping records are very reflective of the ideological conflicts and break-up of society.

Wysocki shows the mourning from the perspective of an engaged participant. The cross, which encompasses the projections, does not eliminate the so commonly present aggression, nor does it distance the viewer from the events recorded. It does, however, allow for a certain perspective of the viewed footage. The joint work of Wysocki and Zieliński is a picture about an individual, and about a mob, about religiousness, and about the entanglement in fanaticism, politics, and the wrongly understood patriotism.



Krzyż, 2011
rzeźba multimedialna,
15 monitorów, 250 × 150 cm
—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

The Cross, 2011
multimedia sculpture,
15 screens, 250 × 150 cm
—
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 uczucia. 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 Krasiński* 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 Krasińskiego, 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 Krasińskiego 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 Krasińskiego: 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 Krasiński* 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 Krasiński, in particular direct associations to the blue line, so very much a part of Krasiński'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 Krasiński 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 Krasiński 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 Krasiński, 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 Krasiński, 2006
oil on canvas, 270 × 190 cm,
40 × 40 cm

—
Works purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Martin Zet

Na zdjęciach z cyklu *Saluto Romano* czeski performer Martin Zet wchodzi w relację z rzeczywistością, przyjmując pozy współgrające z architekturą, krajobrazem, przyrodą i przedmiotami codziennego użytku. Niektóre z jego pozycji są wariacjami na temat tytułowego salutu rzymskiego, gestu pozdrowienia wywodzonego z tradycji starożytnego Rzymu. Pozując do zdjęć, które jednocześnie reżyseruje, Zet w możliwie największym stopniu wtapia się w otoczenie: w Dartington, wykonując najpopularniejszą dziś wersję salutu, powiela ułożenie jednej z gałęzi drzewa, zaś w Helsinkach kładzie się na nabrzeżu rzeki Vantaa, naśladując kształt przycumowanej łódki. Każde zdjęcie jest opisane poprzez miejsce, datę dzienną i godzinę zdarzenia.

Wariacje Zeta na temat gestu wolne są od bezpośrednich odniesień ideologicznych, aczkolwiek każdy z komunikatów, jakie artysta wysyła poprzez przybrane pozy, wiąże się z wpisaniem w ten gest posłuszeństwem i zależnościami opartymi na władzy. Kluczowe dla przekazu performerera jest jego ciało: z jednej strony dyscyplina, jakiej jest poddawane, tak by mógł on dostosować się do otoczenia, z drugiej zaś możliwość swobodnego wykonywania określonych gestów i przybierania poz. Działania Zeta często odczytywane są jako metafora funkcjonowania artysty w systemie komunistycznym, doświadczeń aksamitnej rewolucji i poszukiwania tożsamości w rzeczywistości poprzewrotowej.

Zet to uważny obserwator świata, wyczulony na wszystko, co przeszkadza i wobec czego należy zająć stanowisko. Absurdalne z pozoru wkładanie głowy do dziupli, nurkowanie w krzaku róż czy zanurzanie twarzy w błocie jest więc pytaniem o to, jak odnosimy się do rzeczywistości, o codzienne postawy i zachowania, które zawsze mają wymiar etyczny. Artysta podchodzi do tej kwestii z powagą, ale i właściwym mu poczuciem humoru.

The photographs from the *Saluto Romano* series present the Czech performer Martin Zet entering into a relationship with reality, adopting poses which are in tune with the architecture, landscape, nature and objects of daily use. Some of the poses are variations of the Roman salutation mentioned in the title, a gesture of greeting associated with the tradition of ancient Rome. When posing for the photographs, which he also arranges, Zet tries to blend in with the environment: in Dartington, when performing the currently most popular version of the salute, he imitates the position of one of the tree branches; and when in Helsinki, he lies down on the bank of the river Vantaa, imitating the shape of an anchored boat. Each photograph is described with the place, date and the hour of the event.

Zet's variations on the theme of the gesture are free from any ideological references, though each of the statements that the artist sends by way of the poses he adopts is connected with the notion of subservience and dependence on the authority which is inscribed in such a salute. The key element in the performer's message is the body: on the one hand, it is subject to discipline so as to adapt to the surroundings; on the other, it has the capacity of making different gestures and adopting chosen poses. Zet's actions are often interpreted as a metaphor of the artist's functioning in a communist system, as well as his experience of the Velvet Revolution and explorations in search of a post-revolutionary identity.

The artist is a vigilant observer of the world, sensitive to anything which can be disruptive and which calls for a response. The seemingly absurd sticking of one's head into a tree hollow, diving into a rose bush, or submerging one's face in mud is thus a question about how we actually relate to reality, about our ordinary stances and reactions which always carry an ethical element. The artist approaches the issue with seriousness but also with his specific sense of humour.



4 prace z cyklu
Saluto Romano, 2005:
12:10 22 czerwca 2005
Helsinki, Finlandia;
18:16 18 czerwca 2005 Lahti,
Finlandia;
14:01 9 czerwca 2005
Martiněves, Czechy;
13:17 18 lutego 2005
Dartington, Anglia

wydruki cyfrowe, 60 × 80 cm
—
1 praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych,
3 prace подарowane
Podlaskiemu Towarzystwu
Zachęty Sztuk Pięknych przez
artystę

4 works from the series
Saluto Romano, 2005:
12:10 June 22, 2005
Helsinki, Finland;
18:16 June 18, 2005 Lahti,
Finland;
14:01 June 9, 2005
Martiněves, Czech Republic;
13:17 February 18, 2005
Dartington, UK

digital prints, 60 × 80 cm
—
1 work purchased by
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych,
3 works donated to Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych by the artist

Artur Żmijewski

„To jest film o przypominaniu sobie” – tymi słowami Artur Żmijewski skomentował zrealizowane przez siebie w 2003 r. dokumentalne wideo *Nasz śpiewnik*. Jego bohaterowie to starzy Żydzi polskiego pochodzenia, dla których – po traumatycznych przeżyciach II wojny światowej – nową ojczyzną stał się Izrael. Język polski był niegdyś ich pierwszym językiem, z Polską wiąże się ich dzieciństwo i młodość – czas, do którego podchodzą z sentymentem i wzruszeniem, a który nierzadko jest wypierany z emigracyjnej świadomości. Artysta poprosił ich o zaśpiewanie – „przypomnienie sobie” – polskich piosenek z tamtych lat. Niektórzy z oporem, inni z satysfakcją, choć nie bez trudu wydobywali z pamięci melodie, fragmenty zwrotek i pogubione słowa przedwojennych szlagierów, hymnu narodowego, pieśni patriotycznych, a nawet katolickich pieśni religijnych.

W *Naszym śpiewniku*, podobnie jak w wielu innych pracach, Żmijewski uważnie przygląda się człowiekowi, jego sferze duchowej i umysłowej, ściśle powiązanej z ciałem, najczęściej chorym, kalekim, starzejącym się. Wideo rejestrowane było w szpitalu na oddziale geriatrycznym i w klubie seniora. Stałość, siłą rzeczy obecna na pierwszym planie, służy uwypukleniu innej, zasadniczej dla Żmijewskiego kwestii: pamiętania/zapominania języka i kultury. Artysta pokazuje uporczywe trwanie, a jednocześnie powolne zanikanie fragmentu Polski, od kilkudziesięciu lat istniejącego poza granicami kraju. W *Naszym śpiewniku* dokonuje się przededefiniowanie przeszłości – realia, które w Polsce trafiły już do lamusa, w Izraelu są „mentalną” teraźniejszością. We współczesnej świadomości emigrantów wciąż żywa jest ta Polska, którą zapamiętali, a która – wraz z odchodzącymi ludźmi – powoli dobiega końca.

Nasz śpiewnik odnosi się także do problemu relacji polsko-żydowskich, determinowanych wspólnymi doświadczeniami historycznymi. Wideo Żmijewskiego mimowolnie wkracza w siatkę napięć między rozpowszechnionymi stereotypami: antypolonizmem Żydów oraz antysemityzmem Polaków, skłaniając do przemyślenia i przewartościowania utartych sądów.

“It is a film about recollecting,” said Artur Żmijewski when commenting on the documentary video he had made in 2003. The main characters are old Jews of Polish descent for whom Israel has become their new homeland after the traumatic experiences of World War II. Polish used to be their native tongue, and Poland was the place of their childhood and youth – a time to which they return with sentiment and emotion, a time which is often denied from the emigrant consciousness. The artist asked these people to sing – to “recollect” Polish songs from those times. Some with resistance, others with satisfaction, but all with problems, dug out the melodies, verses and lost lyrics of pre-war hits, the national anthem, patriotic songs, or even Catholic hymns.

As in many other works by Żmijewski, the artist again carefully examines the human being, the human spiritual and mental spheres, in close relation to the human body, which, in his works, is most often sick, handicapped or old. The video was recorded at a geriatric ward in a hospital and in a senior citizens’ club. Old age obviously takes centre stage here and is used to emphasize another issue of paramount importance for Żmijewski: that of remembering and forgetting language and culture. The artist shows the persistent existence, and at the same time the gradual disappearance of a fragment of Poland which for the past decades has existed outside of the country. The past is here redefined – the reality which has already become outdated in Poland is still the “mental” present in Israel. In the contemporary awareness of the emigrants, the Poland which is still alive is the one they remember and which is slowly passing away – as are the people.

Our Songbook also refers to the issue of Polish-Jewish relations, which are predominantly determined by historical experiences. Żmijewski’s video thus inadvertently enters the grid of tensions between the common stereotypes: the anti-Polonism of the Jews and the anti-Semitism of the Poles, forcing the viewers to rethink and revalue the enrooted judgments.



Nasz śpiewnik, 2003
video, 13 min 29 s

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Our Songbook, 2003
video, 13 min 29 sec

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

Piotr Żyliński

Problematykę, która interesuje Piotra Żylińskiego, dobrze oddaje tytuł jednej z jego wystaw – *Korzenie**. Większość prac artysty skoncentrowana jest bowiem wokół tożsamości, jej źródeł i kształtujących ją czynników. Żyliński z dużą dozą krytycyzmu przygląda się mitowi romantycznemu, uznawanemu za jeden z fundamentalnych rysów polskiej mentalności. W ascetycznych, intelektualnie wyrafinowanych pracach wideo, fotografiach i obiektach analizuje pompatyczne idee, martyrologię i spetryfikowaną symbolikę narodowo-historyczną.

W *Trans-Atlantyk*u Żyliński skupia te kwestie niczym w soczewce. W obręb swoich rozważań włącza też problem kształtowania tożsamości widziany nie tyle z perspektywy narodu czy społeczeństwa, ale jednostki. Wideo jest zapisem performance'u, w czasie którego artysta, pijąc wódkę, czytał tytułową powieść Witolda Gombrowicza. Opróżniana butelka wyznacza upływ czasu, którego odbiciem jest też ulegający zmianom stan artysty: od homeostazy poprzez podniekowanie dochodzi on do kompletnego upojenia.

Żyliński posłużył się tekstem, którego wydźwięk można uznać za kredo jego poszukiwań. Artysta powtarza prześmiewcze działania Gombrowicza, rozprawiającego się z tradycją krępującą indywidualne wybory, z narzuconymi przez społeczeństwo normami zachowań i specyficznie pojętą polskością. Upojony alkoholem wyzwala się z „formy”, ucieka od wzorców zachowań, traci kontrolę nad językiem. Wyrafinowana literatura staje się w jego wydaniu bełkotem. Czytając *Trans-Atlantyk*, Żyliński wskazuje na aktualność postawionej przez Gombrowicza diagnozy mentalności polskiego społeczeństwa. Sam jednak nie przyjmuje postawy prześmiewcy, granica między bohaterem performance'u a podmiotem jego krytyki ulega zatarciu. Artysta obnaża narodowe mity, wskazuje, że korzenie tożsamości są w istocie zepsute, ale nie dystansuje się wobec nich całkowicie, jest świadom, iż został przez nie ukształtowany. Działanie Żylińskiego, rozpatrywane jako gest artystyczny, jest wyrazem sprzeciwu. Samo czytanie Gombrowicza, któremu towarzyszy upijanie się, ma jednak w sobie coś z wytykanej przez pisarza postawy roszczeniowej: narzekania przy chorobliwym trwaniu w rzeczywistości narodowego mitu.

The issues which interest Piotr Żyliński are encapsulated in the title of one of his exhibitions, *Roots**. Most of Żyliński's works revolve around identity, its roots and conditions. Żyliński takes up a very critical perspective on the Romantic myth, which is considered a fundamental trait of the Polish mentality. In his ascetic, intellectually sophisticated videos, photographs and objects, Żyliński explores bombastic ideas, martyrdom and petrified national and historical symbols.

Żyliński's work *Trans-Atlantyk* zooms in on all these issues. Topics explored here include the formation of identity from the perspective of an individual rather than a nation or society. The video is a recording of a performance in which Żyliński was reading Witold Gombrowicz's novel *Trans-Atlantyk* while drinking vodka. The bottle becoming empty marks the passage of time, which is also evident in the progressing condition of the artist: from homeostasis through excitation to complete drunkenness.

Żyliński used a text whose message can be read as the motto for his own quest. Żyliński repeats Gombrowicz's ironic gesture ridiculing tradition which restrains individual choices, socially imposed norms of behaviour, and a specific understanding of Polishness. Inebriated, he sheds the “form,” eludes normative patterns of behaviour, loses control of speech, turns sophisticated literature into gibberish. By reading *Trans-Atlantyk*, Żyliński suggests that Gombrowicz's diagnosis of the Polish mind-set remains valid. Yet, Żyliński himself does not assume the role of the jester: the border between the protagonist of the performance and the object of his criticism is blurred. Żyliński exposes national myths and implies that the roots of identity are rotten. Yet, he does not completely distance himself from them as he is aware that they have shaped him. Żyliński's action as an artistic gesture is an expression of opposition. However, his reading of Gombrowicz's fiction when getting drunk is not much different from the “I want it all” attitude criticised by the writer: complaining while persistently holding on to national myths.



Trans-Atlantyk, 2008
video, 1 h 21 min

—
Praca zakupiona przez
Podlaskie Towarzystwo
Zachęty Sztuk Pięknych

Trans-Atlantyk, 2008
video, 1 hr 21 min

—
Work purchased by Podlaskie
Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych

* *Korzenie*, Galeria Stereo, Poznań, 19 lutego – 21 marca 2010.

* *Roots*, Galeria Stereo, Poznań, February 19 – March 21, 2010.

Izabela Kopania

ZBIÓR OTWARTY

Prace z *Kolekcji II* Galerii Arsenal w Białymstoku
i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Recenzentki

dr hab. Anna Markowska, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego
dr hab. Joanna M. Sosnowska, profesor Instytutu Sztuki PAN

Redakcja Ewa Borowska

Opracowanie graficzne Full Metal Jacket

Opracowanie i korekta tekstów polskich Ewa Borowska

Tłumaczenie na język angielski Ewa Kanigowska-Gedroyć,
Marcin Łakomski, Aleksandra Sobczak, Marcin Turski, Simon Włoch

Opracowanie i korekta tekstów angielskich Wendell Speer,
Simon Włoch

Zdjęcia Maciej Zaniewski, archiwum Galerii Arsenal
i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

Wybór i opracowanie reprodukcji Katarzyna Kida, Maciej
Zaniewski

Druk Białostockie Zakłady Graficzne SA

Nakład 2000 egz.

Dofinansowano ze środków **Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego**

Zadanie dofinansowane ze środków z budżetu **Miasta
Białegostoku**



© Copyright by

Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych and Authors
Białystok 2012

Wydawca / Published by

Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
ul. A. Mickiewicza 2
15-222 Białystok, Poland
www.zachetapodlaska.org.pl



Współpraca / Cooperation

Galeria Arsenal
ul. A. Mickiewicza 2
15-222 Białystok, Poland
www.galeria-arsenal.pl

G A L E R I A
Arsenal

Białystok 2012

ISBN 978-83-923837-1-0

Izabela Kopania

OPEN SET

Works from *Kolekcja II* of Galeria Arsenal in Białystok
and Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

Reviewers

Anna Markowska, Ph.D., Professor of Art History at the
University of Wrocław
Joanna M. Sosnowska, Ph.D., Professor of Art History at the
Institute of Art of the Polish Academy of Sciences

Editing Ewa Borowska

Layout Full Metal Jacket

Polish language editing and proofreading Ewa Borowska

English translation Ewa Kanigowska-Gedroyć, Marcin
Łakomski, Aleksandra Sobczak, Marcin Turski, Simon Włoch

English language editing and proofreading Wendell Speer,
Simon Włoch

Photos Maciej Zaniewski, Galeria Arsenal's and PTZSP's photo
archive

Selection and editing of reproductions Katarzyna Kida,
Maciej Zaniewski

Printed by Białostockie Zakłady Graficzne SA

Print run 2000 copies

Partially funded from the means of the **Minister of Culture and
National Heritage of the Republic of Poland**

Partially funded from the budget of the **City of Białystok**

Przestrzenne funkcjonowanie kolekcji oraz katalog zbioru to dwa elementy tej samej ramy, która, jak pisze Izabela Kopania we wstępie, musi zaistnieć, żeby można było nawiązać kontakt z odbiorcą. Jeśli kolekcja jest rodzajem lustra odbijającego społeczeństwo, co znaczy, że odbiorcy odnajdują tam swoje problemy, to katalog jest przewodnikiem po tym społeczeństwie.

dr hab. Joanna M. Sosnowska
profesor Instytutu Sztuki PAN

Całość opracowania wyraża szacunek dla widza, który uzbrojony w tekst dr Izabeli Kopani będzie mógł spędzić wiele godzin na wystawie kolekcji, konfrontując intuicyjne odczytania dzieł z tymi, które podnoszone są przez pisaną na naszych oczach historię sztuki. Wiedza i wrażliwość autorki powodują, że *Zbiór otwarty* to znakomite wprowadzenie w kolekcję, pomocne zarówno dla nieprofesjonalistów, jak i fachowców.

dr hab. Anna Markowska
profesor Uniwersytetu Wrocławskiego

The spacial functioning of this collection in a particular venue and the collection catalogue are two elements within the same frame which, as Izabela Kopania records in the introduction, must come into being in order to establish contact with the viewer. If the collection is a kind of mirror reflecting society, then the viewers will see in it their own problems, while the catalogue provides a guidebook to this society.

Joanna M. Sosnowska, Ph.D.
Professor of Art History at the Institute
of Art of the Polish Academy of Sciences

This publication in its entirety shows respect for the viewer who, armed with Dr. Izabela Kopania's text, will be able to spend many hours at the show, confronting his/her intuitive interpretations of the works against those raised by the art history currently being written before our very eyes. The author's knowledge and sensitivity make the *Open Set* an excellent introduction into the collection which is helpful to both non-specialist and expert audiences.

Anna Markowska, Ph.D.
Professor of Art History at the University of Wrocław