

wystawa czynna do 17.03.2019

ZACHĘTA **KOŁO**
RECHOWICZ/SMAGA

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

patroni medialni:
STOLICA
WARSZAWA

artinfo.pl

kontakt dla mediów | [press](#): Olga Gawerska
rzecznik@zacheta.art.pl
+48 22 556 96 55, +48 603 510 112

patroni medialni | [media patronage](#): Stolica, artinfo.pl

Rechowicz/Smaga. Koło

Rechowicz/Smaga. Circle

kuratorka | curator: Katarzyna Kołodziej-Podsiadło

współpraca | collaboration: Julia Leopold, Krystyna Sielska

Wystawa *Rechowicz/Smaga. Koło* to zbiór ponad stu obiektów fotograficznych wykonanych wspólnie przez Hannę Rechowicz i Jana Smagę. Przywołuje historię domu przy ulicy Lekarskiej w Warszawie, gdzie do dzisiaj mieszka artystka. Dom — dzieło w procesie — kształtowane od początku lat pięćdziesiątych przez małżeństwo artystów Gabriela i Hannę Rechowiczów, po śmierci Rechowicza pielęgnowane i rozwijane przez jego żonę. Miejsce z bogatą przeszłością — przez kilka dziesięcioleci centrum spotkań środowiska artystycznego Warszawy: architektów, plastyków i filmowców. To również przestrzeń malarskich i rzeźbiarskich interwencji w substancję architektoniczną i stopniowego nawarstwiania różnorodnych materiałów, przedmiotów łączonych przez Rechowiczów w poetyckie asambláže.

Jan Smaga zmierza do podtrzymania integralności tego procesu. Artysta znany jako autor prac o charakterze „dokumentacji totalnej” — maksymalnie adekwatnej i obiektywnej prezentacji dokumentowanego przedmiotu — dostarcza wielowymiarowego wglądu w tę przestrzeń za pośrednictwem fotografii zamkniętych w perfekcyjny kształt tonda. Nie interesuje go iluzyjne i „płaskie” ujęcie o charakterze przypadkowego kadru. Opowiada się za modelem obrazu fotograficznego uwzględniającego głębię kojarzoną z zakodowaną w niej informacją. Taki sposób myślenia o obrazie motywował również jego projekt całościowej dokumentacji domu Rechowiczów.

Respektując specyfikę miejsca — płynność zachodzących w nim procesów, tendencję do różnicowania form i ekspansji przestrzennej — Jan Smaga poprosił Hannę Rechowicz o dopełnienie ramami stworzonych przez siebie obrazów fotograficznych. Powstałe formy wyprowadzają tę ruchliwą i nieodmknietą substancję

domu z głębi przedstawień fotograficznych na zewnątrz. Sposób ukształtowania ram i wykorzystane materiały (blacha miedziana, stalowa, ołowiana, aluminiowa czy wyprawiona skóra), poddawane różnego rodzaju modyfikacjom kolorystycznym i fakturowym, korespondują z elementami widocznymi na fotografiach. Ramy rozwijają narracje wizualne, wzmacniają kolory zdjęć, wchodzą w rezonans z utrwalonymi na nich motywami. Składowe — rama i obraz — stają się komplementarne i równorzędne wobec siebie. Rama udziela realności przedstawieniom fotograficznym, jednocześnie neutralizując swoją izolującą funkcję. A umieszczenie tych obiektów w galerii otwiera możliwość ich dalszej ekspansji — przeniesienia procesu artystycznego w wielość innych kontekstów wizualnych i przestrzennych. Wyeksponowane w salach Zachęty, stają się reprezentantami miejsca niedostępnego, niemożliwego do zobaczenia z zewnątrz i w jednym akcie spojrzenia. ●●●

Rechowicz/Smaga. Circle is an exhibition of over one hundred photographic objects created together by Hanna Rechowicz and Jan Smaga that evoke the history of a house at Leksarska Street in Warsaw where she has lived for many years. A work in process, the house was shaped from the 1950s by the artist couple of Gabriel and Hanna Rechowicz; following Gabriel's death, Hanna has been taking care of and working on it herself. It is a place with a rich past — for decades a meeting point for Warsaw's art community: architects, fine artists, filmmakers. It is also a space marked by painterly and sculptural interventions in its architectural substance and by a gradual accumulation of materials and objects, combined by the Rechowicz into accruing layers of poetic assemblages.

Jan Smaga seeks to preserve the integrity of this process. Known for his 'total documentation' projects, focused on the idea of the possibly most adequate and objective representation of a documented object, he provides a multifaceted insight into the Leksarska Street space through tondo-style, perfectly round photographs. Uninterested in illusive or 'flat' snapshot-like photography, Smaga embraces instead a philosophy of the image that takes depth into consideration, and the information associated with or coded in it. This was also the way of thinking that motivated his project of producing a complete documentation of the Rechowicz house.

Respecting the specificity of the place — the fluidity of its processes, its tendency towards formal diversification and spatial expansion — Jan Smaga asked Hanna Rechowicz to create frames for his photographs. The resulting forms cause the active and evolving substance of the house to be brought out of the depths of the image. The shapes of the frames and their materials (copper, steel, lead, aluminium, or tanned leather), subjected to various colouristic and textural modifications, correspond with the themes of the pictures. The frames enlarge on the visual narratives, enhancing the colours, resonating with the motifs depicted. The frame lends reality to photographic representations, while at the same time neutralizing its own isolating function. Showing these objects in an art gallery creates the possibility of their further expansion, as the artistic process gets transposed into a multiplicity of visual and spatial contexts. Displayed in the rooms of the Zachęta Gallery, they become representatives of an inaccessible place, one impossible to behold from outside and in a single act of looking. ●●●



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

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

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

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

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

KOŁO CIRCLE

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

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

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

Dom

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

Jan Smaga: Pierwszym etapem jest oczywiście dom przy Lekarńskiej, który choć zawiera sztukę, nie jest pracownią ani galerią. Galeria czy muzeum przypominają trochę zoo — sztuka jest w klatce. Pracownia to miejsce, gdzie sztukę się robi, dom zaś — to miejsce życia, gdzie przeplata się ono i przenika ze sztuką, gdzie stają się jednym i tym samym. Miejsce o tyle szczególne, że nie ma tu wyraźnego podziału, granicy między sztuką a życiem. Można je porównać do jabłka urodzonego na drzewie, które spadło i gnije pod jabłonką, a równie dobrze może kiełkować. To jak rozbijanie kamieni, żeby znaleźć w nich skamienieliny albo drogocenne przedmioty, które tam kiedyś utknęły, wiele lat temu. I to jest takie miejsce, gdzie to się znalazło, jak w muzeum naturalnym.

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

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

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

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

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

Dokumentacja domu

HR: To było 12 lat temu albo więcej.

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

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

JS: Ona się nie skończyła.

HR: Nie skończy się nigdy! Póki ja żyję.

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

Ramy

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

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

HR: Dalszym ciągiem fotografii.

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

HR: ...Nieskończona, nie ma jej.

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

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

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

Dokumentacja procesu powstawania ram

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

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

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

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

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

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

HR: Buduje przedmiot.

JS: Tak dokładnie. Więc to jest coś takiego.

Przygoda?

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

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

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

Wystawa

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

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

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



HR: Jednak to galeria.

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

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

JS: Nie wiem.

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

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

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

The House

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

Jan Smaga: The first stage is of course the house and home at Lekarska Street, which is neither a studio nor a gallery even though it contains art. Galleries and museums are a bit like zoos — art is caged there. A studio is where you make art, whereas a home is a place of living, where life mingles and merges with art, where they become one and the same thing. A special place insofar that there is no sharp boundary here between art and life. You can compare it to an apple that grew on the tree and has now fallen on the ground and is rotting or may sprout into a new tree. It's like breaking stones to

find fossils or precious objects that got stuck inside a long time ago. And this is a place where it's all here, like in a natural museum.

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

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

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

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

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

Documenting the House

HR: That was 12 years ago or more.

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

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

JS: It hadn't been completed.

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

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

The Frames

JS: And here's the spark: I arrived at Lekarska Street with a small mirror bound in a wrought-iron flat-bar. I thought the frame would serve as a master for the whole



documentation. But then it turned that it wasn't so controllable, that it was a seed that was only sprouting. The resulting objects are . . .

HR: A continuation of the pictures.

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

HR: Infinite, nonexistent.

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

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

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

The Frame-Making Process and Its Documentation

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

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

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

Lekarska Street is a certain form, which is easiest to receive, but the meeting is actually between two people. It may be Lekarska Street or many other things, the ad-

dress doesn't matter so much as the meeting itself. We've had many situations where just the conversation was so interesting and valuable that we didn't need anything else, and no physical object was created on those occasions.

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

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

HR: It builds the object.

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

An adventure?

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

When Jan suggested you make frames for the photographs, your reaction was enthusiastic. A joint adventure began — a quest for the complementary.

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

The Exhibition

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

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

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

HR: A gallery, after all.

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

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

JS: I don't know.

HR: It occurred to me today. ●●●



Dom bez adresu

A House with No Address

Paweł Polit

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

Współdziałanie z zastaną przestrzenią, a nawet z materią budynku, stymulowanie jej spontanicznej tendencji do zmiany, wydaje się określać specyfikę twórczego zamieszkiwania domu przez Rechowiczów. Jan Smaga zmierza do podtrzymania integralności tego procesu, dostarczając jego wielostronnego oglądu w postaci obrazów fotograficznych zamkniętych w perfekcyjny kształt tonda. Artysta znany jest jako autor prac — część z nich zrealizował wspólnie z Anetą Grzeszykowską — o charakterze „dokumentacji totalnej”, czyli takiej, która zmierza do maksymalnie

adekwatnej i obiektywnej prezentacji dokumentowanego przedmiotu. Projekty te realizowane były często drogą metodycznego „skanowania” obiektów — wykonywania ich wielokrotnych ujęć fotograficznych — a następnie cyfrowego montowania cząstkowych i perspektywicznych widoków w celu uzyskania całościowego ekwiwalentu wizualnego. W dokumentacjach wnętrz budynków metoda ta prowadziła do powstania trójwymiarowych lightboxów, których ściany pokrywały pomniejszone w odpowiedniej skali frontalne odwzorowania powierzchni architektonicznych.

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

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



składających się na projekt *Koło* jest współbieżny z procesem artystycznym tocącym dom Rechowiczów, a to z kolei przekłada się na procesualność ich odbioru.

Rechowiczowie znani są przede wszystkim jako autorzy kilkudziesięciu murali realizowanych od lat pięćdziesiątych na ścianach budynków użyteczności publicznej; byli wśród nich wykonane na początku następnej dekady mozaiki w warszawskim Domu Chłopa i malowidła w barze Frykas w warszawskim Supersamie. Realizacje te czerpały z doświadczeń surrealizmu i malarstwa materii; w mozaikach nawarstwienia zaprawy cementowej, z zatopionymi w niej kamykami rzeczными, odłamkami ceramicznymi i elementami gotowymi, tworzą kształty zwierząt i roślin. Podobne zjawisko samorodności kształtów manifestuje się w ilustracjach książkowych Gabriela Rechowicza; figury wylaniają się w nich spontanicznie z plam barwnych. Interwencje Rechowiczów w domu przy ulicy Lekarskiej mają podobny charakter — polegają na ujawnianiu inherentnych właściwości materii. Bywa, że malowidło ścienne jest rozwinięciem kształtu zacieku, innym razem zaś naścienna forma rzeźbiarska wygląda jak wybrzuszenie tynku. Elementy te wydają się powstawać niejako w sposób naturalny; podobnie fasada domu od strony ulicy Lekarskiej obrosła kamieniami wtopionymi w ubytki w tynku po kulach z okresu II wojny światowej.

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

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

Respektując specyfikę miejsca — płynność zachodzącego w nim procesu, tendencję do ekspansji przestrzennej i różnicowania form, Smaga poprosił Hannę Rechowicz o dopełnienie stworzonych przez siebie obrazów fotograficznych ramami. Powstałe formy zdają się wyprowadzać ruchliwą i nieco amorficzną substancję domu z głębi przedstawień fotograficznych na zewnątrz. Sposób ukształtowania ram i wykorzystane materiały — blacha miedziana, stalowa, ołowiana, aluminiowa czy wyprawiona skóra, poddawane różnego rodzaju modyfikacjom kolorystycznym i fakturowym — korespondują z elementami widocznymi na fotografiach. Ramy rozwijają narracje wizualne inicjowane przez konstrukcje przestrzenne, malowidła czy rysunki rozrastające się we wnętrzach domu. Wzmacniają kolory zdjęć, wchodzą w rezonans z utrwalonymi na nich motywami. Przywołują na myśl mozaiki Rechowiczów, niekiedy również ilustracje książkowe Gabriela Rechowicza.

Te formy quasi-rzeźbiarskie okalające fotografie trudno jest skojarzyć z tradycyjną funkcją ramy. Nie tyle oddzielają one tona Smagi od zewnątrz, co wizualnie je rozszerzają, przyczyniając się zarazem do nadania im statusu przedmiotowego. Jacques Derrida pisał o manifestującym się w dziedzinie refleksji estetycznej rodza-



ju hierarchii między właściwym dziełem, określanym jako *ergon*, a jego ograniczeniem, nazwanym *parergon* — elementem zewnętrznym wobec dzieła, jak rama obrazu, ale gwarantującym jego autonomię estetyczną. Zgodnie z tym modelem rama stanowić ma mniej istotny, ale za to niezbędny składnik dzieła — umożliwić ma jego zaistnienie. Derrida zmierzał do podważenia tej opozycji, eksponując nieoczywisty status *parergonu* — nie należąc ani do wnętrza, ani do zewnątrz dzieła, stawia on pod znakiem zapytania założenie jego autonomii.

W zgodzie z kierunkiem tej krytyki obiekty fotograficzne Rechowicz i Smagi wydają się zastępować dyskurs autonomii dzieła sztuki rozpoznaniem autonomii procesu artystycznego. Neutralizują one izolującą funkcję ramy; ich składniki — rama i obraz — są komplementarne i równorzędne. Ramy użyczają swojej rzeczywistości przedstawieniom fotograficznym, nadając im obiektywny status. Umieszczenie tych obiektów w galerii otwiera możliwość ich dalszej ekspansji — przeniesienia procesu artystycznego w wielość innych warunkujących się wzajemnie kontekstów — wizualnych, przestrzennych i dyskursywnych. Tam stają się one znakami miejsca niedostępnego codziennemu oglądowi — niemożliwego do zobaczenia z zewnątrz i w jednym akcie spojrzenia. ●●●

A collection of several dozen photographic objects made in a collaborative project by Hanna Rechowicz and Jan Smaga evokes the history of the house Rechowicz has lived in at 9 Leksarska Street in Warsaw. This house can be considered a work-in-process — it has been compared to Kurt Schwitters's *Merzbau* — de-

veloped from the early 1950s by Hanna and her husband, Gabriel Rechowicz, and after his death in 2010 cultivated and continued by Hanna Rechowicz herself. This is a house with a rich past — for decades a meeting point for artists, architects, and filmmakers — but also a space where Gabriel and Hanna gradually accumulated diverse materials and objects, combining them into poetic assemblages, and introduced subtle painterly and sculptural modifications to its architectural substance.

The practice of interacting with extant space, even the building's actual flesh, stimulating its spontaneous tendency to change, seems to define the specificity of Gabriel and Hanna's creative inhabitation. Jan Smaga seeks to maintain the integrity of this process, providing its multifaceted view by means of photographic images enclosed in the perfect shape of the tondo. The artist is known as an author — including in collaboration with Aneta Grzeszykowska — of 'total documentation' projects seeking to produce as adequate and objective a presentation of the given object as possible. Those works were often realised by methodically 'scanning' the objects photographically and then digitally montaging the fragmentary and perspective views into a comprehensive visual equivalent. In the documentation of building interiors, this method was employed to create three-dimensional light-boxes, their sides covered with scaled-down frontal images of architectural surfaces.

Smaga's projects are characterised by a striving to create a kind of existential equivalent of the object; it is not an accident that his artwork documentations take as their subject objects that bear the markings of

existential autonomy. Among them are photographs, produced with Grzeszykowska, of Henryk Stażewski's former home/studio, filled over the years with interventions by Edward Krasiński; there is also a systemic project documenting Włodzimierz Borowski's *Artons*, which the artist considered as quasi-organisms. Smaga performed a detailed photographic analysis of six pieces by Borowski, taking them apart into visual atoms, reconsolidating them as large-format collages, and then producing their black-and-white photographic reproductions the size of a film negative.

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

Gabriel and Hanna Rechowicz are known first and foremost as the authors of several dozen murals realised from the 1950s onwards on the walls of public buildings, such as the mosaics at the Dom Chłopa hotel or the paintings inside the Frykas diner at the Supersam supermarket in Warsaw in the early 1960s. Informed by surrealism and matter painting, those



mosaics used strata of cement mortar with embedded river pebbles, ceramic fragments, and ready-made elements to create images of animals and plants. A similar phenomenon of the autonomy of shapes is present in Gabriel Rechowicz's book illustrations; in them, figures emerge spontaneously from patches of colour. The couple's interventions in the house at Lekarska Street are of a similar character — they reveal and disclose the inherent properties of matter. Sometimes a painting expands from a damp patch or a plaster swelling is in fact an on-wall sculpture. Those elements seem to arise naturally, as it were; similarly stones were used to fill Second-World-War bullet holes in the front wall, yielding growth-like protuberances.

In *Circle*, Smaga forgoes his earlier method of object scanning. Like in the *Artons* series, he adapts the approach to the specificity of the object — an amorphous building that has been growing *inside* through decades of artistic interventions. He views it, mainly from inside, through a wide-angle lens, this time choosing the points of view intuitively (in what he likened to an improvised dance). The effect of those sessions — a collection of several dozen photographs — suggests the decisions where to position the camera were partly influenced by compositional considerations; the author stresses however that he didn't have full control — due to lighting conditions — over the image obtained in-camera.

The holistic aspect of Smaga's photographic recordings, corresponding with the integrity of the process initiated by Gabriel and Hanna Rechowicz, stems, as he explains, from rendering it independent from the rectangular frame, as entailed by the necessity to

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

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

The quasi-sculptural forms that surround the photographs can hardly be associated with the traditional function of the frame. They not so much sepa-

rate Smaga's tondos from the outside as visually expand them, contributing to their investment with an objective status. Jacques Derrida wrote about a kind of hierarchy, manifesting itself in the field of aesthetic reflection, between the work proper, referred to as the *ergon*, and its limit, the *parergon*, an element external to the work, like the painting frame, but guaranteeing its aesthetic autonomy. Under this model, the frame is a less important but still indispensable component of the work — one that makes it possible. Derrida sought to deconstruct the opposition by highlighting the unobvious status of the *parergon*, which, belonging neither to the inside nor to the outside of the work, calls into question the premise of its autonomy.

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