

SPOJRZENIA

2013

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

SPOJRZENIA — VIEWS 2013

Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw 2013

SPOJRZENIA 2013 — NAGRODA

TYMEK BO
PIOTR BO
KAROLINA
ŁUKASZ JAG
AGNIESZKA

VIEWS 2013 — DEUTSCHE

FUNDACJI DEUTSCHE BANK

OROWSKI
OSACKI
BREGUŁA
STRUBCZAK
A POLSKA

BANK FOUNDATION AWARD

Ogłoszenie wyników konkursu:
24 października 2013 w siedzibie Zachęty

The announcement of the competition's results
on 24th October 2013 at the Zachęta gallery

WYSTAWA MOŻLIWA DZIĘKI / EXHIBITION POSSIBLE BY

Deutsche Bank Stiftung



Deutsche Bank



KONKURS I WYSTAWA POD HONOROWYM PATRONATEM

Bogdana Zdrojewskiego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego /

COMPETITION AND EXHIBITION UNDER THE HONORARY PATRONAGE OF

Bogdan Zdrojewski, Minister of Culture and National Heritage

KOMITET HONOROWY / HONORARY COMMITTEE

Bogdan Zdrojewski

Minister Kultury i Dziedzictwa
Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Przewodniczący Komitetu /
Minister of Culture and National
Heritage of the Republic of Poland
Chairman of the Committee

Hanna Wróblewska

Dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki /
Director of Zachęta — National Gallery of Art

Adam Myjak

Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie /
President of Academy of Fine Arts, Warsaw

Rüdiger Freiherr von Fritsch

Ambasador Republiki Federalnej Niemiec
w Polsce / Ambassador of the Federal
Republic of Germany in Poland

Jerzy Margański

Ambasador Rzeczypospolitej Polskiej
w Niemczech / Ambassador of the Republic
of Poland in Germany

Tessen von Heydebreck

Przewodniczący Rady Fundacji Deutsche Bank /
Chairman of the Board of Trustees Deutsche
Bank Foundation

Krzysztof Kalicki

Prezes Zarządu Deutsche Bank Polska S.A. /
President of the Management Board
of the Deutsche Bank Polska S.A.

SKŁAD KOMITETU NOMINUJĄCEGO / NOMINATING COMMITTEE

Tomasz Fudala
Aleksandra Jach
Marcin Krasny
Agnieszka Pindera
Maria Rubersz
Stanisław Ruksza
Karol Sienkiewicz
Piotr Stasiowski
Monika Szewczyk —
Przewodnicząca komitetu /
Chairman of the Committee

JURY

Fabio Cavallucci
Joanna Mytkowska
Anda Rottenberg
Joanna Sokołowska
Angelika Stepken
Joanna Warsza
Honza Zamojski

Szanowni Państwo,

Z wielką przyjemnością obejmuję po raz szósty patronatem honorowym konkurs *Spojrzenia* — *Nagroda Fundacji Deutsche Bank*, który jest organizowany od 2003 roku przez Fundację Deutsche Bank oraz Deutsche Bank Polska S.A. we współpracy z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki. To, co dziesięć lat temu rozpoczęło się jako eksperyment, dziś stanowi jedno z najważniejszych przedsięwzięć wspierających rozwój i promujących osiągnięcia najbardziej interesujących młodych twórców polskiej sceny artystycznej. *Spojrzenia* umożliwiają nie tylko prezentację ich dokonań szerszej publiczności, ale także promują je za granicą.

Na tegorocznej 55 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji miałem przyjemność oglądać zarówno pracę uczestnika pierwszej edycji konkursu *Spojrzenia 2003* — Pawła Althamera, którego *Wenecjanie* prezentowani byli na wystawie głównej *Il Palazzo Enciclopédico* w Arsenale, jak i wystawę w Pawilonie Polskim *Everything Was Forever, Until It Was No More* — laureata *Spojrzeń 2011* Konrada Smoleńskiego. To nie pierwszy raz, kiedy finaliści tego konkursu biorą udział w biennale weneckim (uczestniczka *Spojrzeń 2003* Monika Sosnowska miała wystawę w Pawilonie Polskim w 2007 roku), ale to precedens, że laureat ostatniej edycji *Spojrzeń* dwa lata później reprezentuje Polskę w Wenecji. Potwierdza to siłę i znaczenie organizowanego od 10 lat konkursu, w który angażuje się coraz większe grono kuratorów, krytyków sztuki i artystów. Warto wspomnieć, że po raz pierwszy w historii konkursu współkuratorką wystawy jest artystka — Jadwiga Sawicka.

Jestem przekonany, że dzięki takim działaniom sztuka współczesna zajęła należne jej miejsce i powszechnie uważana jest za nieodłączny element kultury, istotny w modernizacji i edukowaniu społeczeństwa.

Mam nadzieję, że dla wszystkich wyróżnionych twórców, a szczególnie dla tegorocznego laureata udział w *Spojrzeniach* stanie się przełomowym momentem kariery artystycznej, otwierającym nowe możliwości w kraju i na arenie międzynarodowej.

Państwu i sobie życzę natomiast wielu emocji, radości i pomysłów związanych z wystawą.

Z poważaniem

Bogdan Zdrojewski
MINISTER KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ladies and Gentlemen,

it is my great pleasure to extend my honorary patronage for the sixth time to the *Views — Deutsche Bank Foundation Award* competition which has been organised since 2003 by the Deutsche Bank Foundation and Deutsche Bank Polska S.A. in collaboration with the Zachęta — National Gallery of Art. What ten years ago began as an experiment has today become a major event aimed at supporting the development, and promoting the achievements, of the most interesting young artists on the Polish scene. The *Views* competition serves not only to present their work to the larger public but also to promote it internationally.

At this year's 55th International Art Exhibition in Venice I had the pleasure to view a work by one of the finalists of the first edition of *Views 2003*, Paweł Althamer, whose *Venetians* were presented in *Il Palazzo Enciclopedico*, the main show at the Arsenale, as well as a work by the winner of *Views 2011*, Konrad Smoleński's *Everything Was Forever, Until It Was No More* at the Polish Pavilion. While *Views* finalists have been featured in the Biennale before (a finalist in 2003, Monika Sosnowska, had a show at the Polish Pavilion in 2007), it was still a precedent that the winner of the competition's most recent edition should represent Poland two years later in Venice. This clearly demonstrates the influence and significance of *Views* as it enters its second decade, engaging an ever-widening circle of art curators, critics, and artists themselves. It is worth mentioning that for the first time the exhibition is co-curated by an artist — Jadwiga Sawicka.

I am convinced that thanks to initiatives like this contemporary art has taken its rightful place and is widely seen as an inherent element of national culture, vital in the modernisation and education of society.

I hope that for all the shortlisted artists, and in particular for the winner, participation in this year's *Views* becomes a landmark moment in their careers, opening up new vistas at home and abroad.

I wish the exhibition brings us all a great deal of emotions, joy, and reflections.

Sincerely yours,

Bogdan Zdrojewski
MINISTER OF CULTURE AND
NATIONAL HERITAGE

Tegoroczna odsłona konkursu *Spojrzenia* jest już szóstą z kolei. Projekt, który narodził się w 2003 roku jako eksperyment, dzisiaj ma już utrwaloną pozycję na polskim rynku sztuki współczesnej. Nagroda artystyczna, sponsorowana przez Fundację Deutsche Bank i Deutsche Bank Polska S.A., realizowana wspólnie z prestiżową Zachętą — Narodową Galerią Sztuki, daje młodym polskim artystom możliwość prezentacji swoich dokonań w kraju i za granicą. Dzięki tej inicjatywie Deutsche Bank Polska S.A. został uhonorowany nagrodą Mecenasa Kultury 2006 w uznaniu zaangażowania na rzecz kultury w Polsce.

Do tegorocznej edycji konkursu zostało nominowanych pięcioro artystów urodzonych między 1977 a 1985 rokiem, przedstawicieli młodej generacji. Ich prace zarysowują panoramę współczesnej sztuki polskiej w pełni jej różnorodności. Powstały przy zastosowaniu całego wachlarza mediów i technik, takich jak wideo, instalacje, performans czy grafika. Zostaną zaprezentowane podczas wystawy w Zachęcie, której kuratorkami są Ewa Łaczyńska-Widz i Jadwiga Sawicka. Zwycięzcę konkursu wybierze międzynarodowe jury w siedmioosobowym składzie, które przyzna dwie nagrody. Cieszymy się, że oprócz nagrody głównej w wysokości 15 tysięcy euro będziemy mogli dodatkowo przyznać trzymiesięczne stypendium na pobyt artysty w Villa Romana we Florencji.

Pobyt w Villa Romana jest jedną z najstarszych nagród artystycznych przyznawanych przez Deutsche Bank, a jej przyznanie wyrazem zaangażowania banku w sprawę kultury i sztuki. Od tej właśnie nagrody wywodzi się wiele innych wyróżnień artystycznych, które kontynuują tradycję wspierania i promowania młodych artystów przez bank i jego fundację. Celem tych wysiłków, w szczególności realizowanych przez Fundację Deutsche Bank, jest

zachęcenie młodych artystów, aby pokonywali własne ograniczenia, przekuwali swój talent w umiejętności i przekształcali twórczy entuzjazm w trwały wkład w życie społeczeństwa.

Konkurs *Spojrzenia* i cała działalność kulturalna Deutsche Bank wpisują się w tę misję, o czym świadczy między innymi fakt, że na listach kandydatów do nagrody *Spojrzenia* znaleźć można nazwiska tak uznanych obecnie artystów jak Paweł Althamer, Wojciech Bąkowski, czy Monika Sosnowska.

Z niecierpliwością oczekujemy tegorocznego werdyktu. Wszystkim uczestnikom konkursu życzymy, aby udział w *Spojrzeniach* i ich obecność w galerii Zachęta dały początek wielce obiecującej przyszłości.

dr Tessen von Heydebreck
PRZEWODNICZĄCY RADY
FUNDACJI DEUTSCHE BANK

This year's edition is the sixth unveiling of *Views*. A project that started in 2003 as an experiment, *Views* has by now established itself as a permanent feature of the arts in Poland. This art award, sponsored by the Deutsche Bank Foundation and Deutsche Bank Polska S.A., in collaboration with the internationally renowned Zachęta — National Gallery of Art, provides young Polish artists with the opportunity to exhibit their works and promote their names abroad. It is thanks to this initiative that Deutsche Bank Polska S.A. received the title Patron of Culture in 2006 in recognition of its commitment to culture in Poland.

Five Polish artists born between 1977 and 1985 have been selected to represent the new generation. Their works reveal the panorama of today's Polish art scene in its full vitality, encompassing a wide range of different media, techniques and disciplines, such as video installations, performances, photography, paintings and graphic design. These works will be presented during an exhibition at the Zachęta, curated by Ewa Łaczyńska-Widz and Jadwiga Sawicka. The winner of the award will be selected by an international jury composed of seven members which has two prizes at its disposal. We are pleased to announce that, apart from including 15,000 EUR prize money, *Views* also comprises a three-month scholarship for the winning artist at Villa Romana in Florence.

This stay at Villa Romana is one of the oldest artistic prizes and one of Deutsche Bank's longest-standing forms of engagement in cultural matters. It was the starting-point for a whole array of other arts awards. These awards bear witness to the bank's and its foundation's tradition of promoting young artists. The aim of all these endeavors, in particular those undertaken by the Deutsche Bank Foundation, is to encourage young artists to

overcome their own limitations, enable them to forge skill from talent and turn individual enthusiasm into a lasting contribution to the whole of society.

The overall relevance of *Views* and Deutsche Bank's cultural commitment are also confirmed by the fact that the list of past candidates for the award includes currently renowned artists, like Paweł Althamer, Wojciech Bąkowski and Monika Sosnowska.

We eagerly await this year's verdict and wish that every candidate participating here at the Zachęta gallery is taking his or her first step on a journey to a future of great promise.

Dr. Tessen von Heydebreck
CHAIRMAN OF THE BOARD
OF TRUSTEES DEUTSCHE
BANK FOUNDATION

To już szósta edycja konkursu *Spojrzenia* — *Nagroda Fundacji Deutsche Bank*. Od dziesięciu lat Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Deutsche Bank Polska S.A. i Fundacja Deutsche Bank wspólnie organizują jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych w polskiej sztuce współczesnej — konkurs dający możliwość rozwinięcia skrzydeł najciekawszym młodym artystom w kraju.

W czasie niemal dwudziestoletniej obecności Deutsche Bank na polskim rynku staraliśmy się koncentrować nie tylko na osiągnięciu dobrych wyników finansowych, ale angażowaliśmy się także w życie społeczne i kulturalne kraju. Konkurs *Spojrzenia* to niezwykle istotny element naszej misji w obszarze Corporate Social Responsibility. Cieszymy się, że nasza nagroda przyczynia się do promocji najwybitniejszych polskich artystów młodego pokolenia, stając się impulsem do ich dalszego rozwoju.

Z radością obserwujemy, jak uczestnicy poprzednich edycji konkursu, między innymi Paweł Althamer, Monika Sosnowska, Janek Simon, Wojciech Bąkowski czy Konrad Smoleński odnoszą spektakularne sukcesy na arenie międzynarodowej, a ich nazwiska zaliczane są do czołówki najzdolniejszych artystów młodego pokolenia. Polscy twórcy przyciągają też uwagę kolekcjonerów na całym świecie, co potwierdza, że nasz kraj jest jednym z najbardziej dynamicznie rozwijających się artystycznych rynków w Europie. I choć promocja sztuki jest trudna i kosztowna, polska sztuka współczesna coraz silniej wpisuje się w historię światowej twórczości.

inspirację, nowe perspektywy i innowacyjne rozwiązania sztuka pozwala kształtować wizję naszej przyszłości.

Jesteśmy dumni, że po raz kolejny Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego zgodził się objąć patronat nad *Spojrzeniami*. To dla nas ogromne wyróżnienie, które motywuje nas do dalszej pracy w zakresie wspierania kultury i sztuki w Polsce.

Podsumowując sześć edycji *Spojrzeń*, chcielibyśmy serdecznie podziękować dyrekcji i pracownikom Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki, których wizja i doświadczenie zadecydowały o wyjątkowej jakości merytorycznej tego programu.

Z niecierpliwością czekamy na werdykt i liczymy na to, że finaliści konkursu — Tymek Borowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Łukasz Jastrubczak i Agnieszka Polska — będą odnosić kolejne sukcesy artystyczne, a ich prace wpiszą się w poczet najwyższej cenionych dzieł polskiej sztuki najnowszej. Mamy też nadzieję, że po raz kolejny prace młodych twórców zaprezentowane w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki podczas wystawy konkursowej dostarczą państwu niezwykle ciekawych wrażeń i inspiracji, bo przecież, jak mawiał Picasso, „sztuka oczyszcza duszę z codziennej warstwy kurzu”.

dr hab. Krzysztof Kalicki
PREZES ZARZĄDU DEUTSCHE BANK
POLSKA S.A.

„Art works” — zgodnie z tą dewizą Grupa Deutsche Bank od ponad 30 lat angażuje się w promocję sztuki współczesnej, oferując publiczności dostęp do najciekawszych dzieł powstałych w ostatnich latach. Wierzymy, że poprzez

This is the sixth edition of *Views — Deutsche Bank Foundation Award*. For ten years now the Zachęta — National Gallery of Art, Deutsche Bank Polska S.A., and Deutsche Bank Foundation have organised together one of the most important events in Polish contemporary art, a competition allowing the most interesting young artists in the country to fully spread their wings.

During its nearly twenty years' presence on the Polish market, Deutsche Bank has tried to focus not only on business performance but also to be actively involved in the country's social and cultural life. The *Views* competition is one of the key elements of our Corporate Social Responsibility strategy in this regard. We are glad that our award contributes to promoting the most outstanding young Polish artists and helps to stimulate their further artistic development.

It has been a great joy for us to watch how the participants of the past editions of *Views* — e.g. Paweł Althamer, Monika Sosnowska, Janek Simon, Wojciech Bąkowski, or Konrad Smoleński — have scored spectacular international successes and been mentioned as some of the most talented young artists in the world. Polish artists have also attracted the interest of international collectors, confirming that Poland is one the most rapidly emerging contemporary art markets in Europe. And although art promotion is difficult and costly, Polish contemporary art has increasingly been written into global art history.

'Art works' — guided by this motto, Deutsche Bank Group has for over thirty years now been involved in the promotion of contemporary art, offering the public access to most interesting recent artistic production. We believe that through inspiration, new perspectives, and innovative solutions, art shapes a vision of our future.

We are proud that the Minister of Culture and National Heritage has again agreed to extend his patronage over *Views*. This is a great distinction which motivates us to continue our art- and culture-supporting work in Poland.

Looking back at the past editions of *Views*, we would like to thank the management and staff of the Zachęta — National Gallery of Art; the programme's outstanding quality is a result of their vision and experience.

We are impatiently awaiting the jury's verdict, hoping that the finalists — Tymek Borowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Łukasz Jastrubczak, Agnieszka Polska — see further artistic success and their productions become some of the most sought-after works of Polish contemporary art. We also hope that the young artists' works, again presented at the Zachęta — National Gallery of Art, provide you with unique experiences and inspiration, for, as Picasso famously said, 'Art washes away from the soul the dust of everyday life'.

Dr. Krzysztof Kalicki
PRESIDENT OF THE MANAGEMENT
BOARD OF THE DEUTSCHE
BANK POLSKA S.A.

Spojrzenia mają 10 lat...

Tym osobom, które przyczyniły się do ich powstania: dr Agnieszce Morawińskiej — byłej dyrektorce Zachęty, dr. hab. Krzysztofowi Kalickiemu — prezesowi Zarządu Deutsche Bank Polska S.A., dr. Tessenowi von Heydebreckowi — Przewodniczącemu Rady Fundacji Deutsche Bank oraz inicjatorce idei konkursu Annie Rybałtowskiej;

tym instytucjom, które zapewniły im trwanie: Fundacji Deutsche Bank, Deutsche Bank Polska S.A. i Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego;

tym, którzy od lat nas wspierają i nam doradzają (członkom komitetu honorowego, jurorom i nominującym wszystkich edycji);

kuratorom i współpracownikom poprzednich edycji: Marii Morzuch, Magdzie Kardasz, Monice Szewczyk, Marii Brewińskiej, Danielowi Muzyczukowi, Julii Leopold, Emilii Szok, Annie Danilewicz-Wójcik;

wszystkim tym, którzy nadawali i nadają kształt katalogom i wystawom oraz czuwają nad promocją konkursu;

tym, którzy pracują nad obecną edycją: Ewie Łączyńskiej-Widz, Jadwidze Sawickiej, Katarzynie Kołodziej, Aleksandrze Rozhin

i przede wszystkim tym, dla których są *Spojrzenia* i którzy do tej pory wzięli w nich udział — artystom: Pawłowi Althamerowi, Cezaremu Bodzianowskiemu, Oskarowi Dawickiemu, Elżbiecie Jabłońskiej, Paulinie Ołowskiej, Monice Sosnowskiej, Julicie Wójcik, Piotrowi Wyrzykowskiemu, Maciejowi Kurakowi, Grupie Azorro (Oskarowi Dawickiemu, Igorowi Krenzowi, Wojciechowi Niedzielko, Łukaszowi Skąpskiemu), Michałowi Budnemu, Rafałowi Bujnowskiemu,

Robertowi Kuśmirowskiemu, Annie Orlikowskiej, Janowi Smadze i Anecie Grzeszykowskiej, Galerii Rusz (Joannie Górskiej, Rafałowi Góralskiemu), Rafałowi Jakubowiczowi, Oldze Lewickiej, Karolowi Radziszewskiemu, Sędzi Głównemu (Aleksandrze Kubiak, Karolinie Wiktor), Jankowi Simonowi, Michałowi Stachyrze, Wojciechowi Bąkowskiemu, Olafowi Brzeskiemu, Bognie Burskiej, Wojtkowi Doroszukowi, Annie Konik, Annie Molskiej, Zorze Wollny, Arturowi Malewskiemu, Annie Okrasko, Konradowi Smoleńskiemu, Ani i Adamowi Witkowskiemu, Piotrowi Wysockiemu, Honzie Zamojskiemu, Annie Zaradny

oraz

tegorocznym bohaterom: Tymkowi Borowskiemu, Piotrowi Bosackiemu, Karolinie Bregule, Łukaszowi Jastrubczakowi, Agnieszce Polskiej

DZIEKUJEMY

Hanna Wróblewska
DYREKTORKA ZACHĘTY —
NARODOWEJ GALERII SZTUKI

The *Views* competition enters its second decade.

WE THANK

those who made it happen in the first place: Dr. Agnieszka Morawińska, the former Zachęta director, Dr. Krzysztof Kalicki, President of the Management Board of the Deutsche Bank Polska S.A., Dr. Tessen von Heydebreck, Chairman of the Board of Trustees Deutsche Bank Foundation, and the idea's originator, Anna Rybałtowska;

the institutions that made it last: the Deutsche Bank Foundation, Deutsche Bank Polska S.A., the Ministry of Culture and National Heritage;

those who have supported and advised us throughout the years: members of the Honorary Committee, jurors, nominators;

curators and co-curators of the past editions: Maria Morzuch, Magda Kardasz, Monika Szewczyk, Maria Brewińska, Daniel Muzyczuk, Julia Leopold, Emilia Szok, Anna Danilewicz-Wójcik;

all those who have made the catalogues and exhibitions happen and who oversee the competition's publicity;

those working on this year's edition: Ewa Łączyńska-Widz, Jadwiga Sawicka, Katarzyna Kołodziej, Aleksandra Rozhin;

above all, those whom *Views* are meant for and who have participated so far — artists: Paweł Althamer, Cezary Bodzianowski, Oskar Dawicki, Elżbieta Jabłońska, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Julita Wójcik, Piotr Wyrzykowski, Maciej Kurak, Grupa Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko, Łukasz

Skąpski), Michał Budny, Rafał Bujnowski, Robert Kuśmirowski, Anna Orlikowska, Jan Smaga and Aneta Grzeszykowska, Galeria Rusz (Joanna Górską, Rafał Góralski), Rafał Jakubowicz, Olga Lewicka, Karol Radziszewski, Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor), Janek Simon, Michał Stachyra, Wojciech Bąkowski, Olaf Brzeski, Bogna Burska, Wojtek Doroszuk, Anna Konik, Anna Molska, Zorka Wollny, Artur Malewski, Anna Okrasko, Konrad Smoleński, Anna and Adam Witkowski, Piotr Wysocki, Honza Zamojski, Anna Zaradny;

and, last but not least,

this year's finalists: Tymek Borowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Łukasz Jastrubczak, Agnieszka Polska.

Hanna Wróblewska
DIRECTOR, ZACHĘTA —
NATIONAL GALLERY OF ART

Razem czy osobno?

Dwugłos kuratorski o wystawie *Spojrzenia*

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ Zastanawiam się, czy wybrani artyści — oprócz tego, że zostali uznani przez komitet nominujący za najlepszych — nie stanowią przy tym jakiejś pokoleniowej reprezentacji. Nie tylko ze względu na wiek; czy coś ich łączy, czy jest jakiś wspólny element w tym, co robią, w ich postawie, podejściu do sztuki? Czy możemy sobie wyobrazić, że ta piątka artystów znalazłaby się razem na innej wystawie, że za pomocą ich prac jakiś kurator chciałby coś udowodnić, zilustrować?

JADWIGA SAWICKA W rozmowie z Jerzym Pilchem o jego ostatniej powieści Justyna Sobolewska mówi, że *Wiele demonów* to „kompletny powieściowy świat”. Autor potwierdza, że nie pisze linearnych historii, od urodzin do śmierci — „u mnie wszystko jest w języku i w obrazie, i to jest zupełnie inny rodzaj układanki”¹.

¹ O czym myśli Jerzy Pilch.
Rozmowa z Jerzym Pilchem
o *Bogu, demonach i nowej
powieści*, „Polityka”, 23.04.2013.

Together or Apart?

A Curatorial Dialogue

on the *Views* Exhibition

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ I wonder whether the selected artists — besides having been found the best by the nominating committee — are not perhaps some sort of a generational representation. Not only in terms of age; do they share something, a common element in what they do, how they do it, *why* they do it? Can we imagine those five being featured together in another exhibition, where a curator would be trying to prove or illustrate something through their works?

JADWIGA SAWICKA In her conversation with writer Jerzy Pilch, Justyna Sobolewska calls his latest novel, *Many Demons*, ‘a complete narrated world’. The author confirms he doesn’t write linear stories, birth-to-death plots: ‘in my case, everything’s in language, in image, and that’s a completely different kind of puzzle’.¹

¹ ‘O czym myśli Jerzy Pilch. Rozmowa z Jerzym Pilchem o Bogu, demonach i nowej powieści’, *Polityka*, 23 April 2013.

Finalistów tegorocznych *Spojrzeń* nic nie łączy z poetyką i obrazowaniem Pilcha, ale uważam, że ich prace mają coś z tych odrębnych światów, układanek z elementów czerpanych z języka i obrazów (często znalezionych) sztuki. Wszyscy oni jak Raymond Roussel przedkładają „dziedzinę Zmyślenia ponad sferę Rzeczywistości”².

² Raymond Roussel w liście do Michela Leirisa, w: Michel Leiris, *Zmyślenie i rzeczywistość według Raymonda Roussela*, przeł. Tomasz Swoboda, „Literatura na Świecie” 2007, nr 9/10.

Być może — do pewnego momentu przynajmniej — Karolina Breguła wyróżniała się zaangażowaniem w rzeczywistość społeczną (fotografie *Niech nas zobaczą* — billboardowa kampania społeczna, zdjęcia przedstawiające homoseksualne pary z 2003 roku, działania w ramach projektu *Dobrzy sąsiedzi*, 2007–2009, będące próbą przeniesienia drobnych przyjaznych gestów na teren stosunków międzynarodowych). Ostatnio jednak, jak deklaruje sama artystka na swojej stronie, to: „Budowanie znaczeń i autoanaliza kultury stały się sensem jej ostatniej działalności artystycznej”³.

³ <http://www.karolinabregula.com/> (dostęp 29.05.2013).

O ile w *66 rozmowach o współczesnej sztuce* i internetowym projekcie *Biuro tłumaczeń sztuki* (2010) miał miejsce bezpośredni kontakt z odbiorcą, to film *Fire-Followers* (2012) jest kompletną fikcją, sztucznym, absurdalnym światem w pełni kontrolowanym przez reżyserkę, która zwodniczo posługuje się językiem dokumentu.



The finalists of this year's edition of *Views* have nothing in common with Pilch's poetics or imagery, yet I believe their works have something of those discrete worlds, those puzzles created with elements borrowed from — or found in — the language and imagery of art. Like Raymond Roussel, they prefer the realm of the imagination over reality.²

² Cf. Raymond Roussel's letter to Michel Leiris, in Michel Leiris, 'Zmyślenie i rzeczywistość według Raymonda Roussela', trans. Tomasz Swoboda, *Literatura na Świecie*, no. 9/10, 2007.

Perhaps, for some time at least, Karolina Breguła stood out among them with her social involvement (e.g. *Let Them See Us*, a series of billboards showing same-sex couples holding hands, 2003; or *Good Neighbours*, where she took the kind of prosaic friendly gestures usually associated with communal living to the international level), but recently, as she declares on her website, 'meaning construction and cultural self-analysis'³ have become her main preoccupation.

³ <http://www.karolinabregula.com> (accessed 29 May 2013).

Whereas in *66 Conversations on Contemporary Art* and the online project *Art Translation Agency* (2010) the artist communicated directly with the viewer, *Fire-Followers* (2012) is an utter fiction, an artificial, absurd world, fully controlled by the author who deceptively uses documentary poetics.

KAROLINA BREGUŁA
Dobrzy sąsiedzi /
Good Neighbours,
2007–2009, happening

4 Karolina Jabłońska, *Co mówią „Fire-Followers” Karoliny Breguły?*, <http://www.obieg.pl/prezentacje//28481> (dostęp 29.05.2013).

„Dezorientacja oglądających film *Fire-Followers* narasta, gdy widzą, że w pokazywanym miasteczku obrazy stoją przy śmietnikach, porzucone i zapomniane. Widzimy także manifestację, której uczestnicy skandują hasło »Precz ze sztuką!«. Breguła pokazuje nam świat *à rebours*, w którym sztuka nie stanowi szczególnej wartości, a niektórzy ludzie odnoszą się do niej z niechęcią”⁴.

EL-W Taką samą fikcją, sztucznym światem są wczesne prace Agnieszki Polskiej: artystka ingeruje w znalezione zdjęcia (np. w książce *Chwyty samoobrony* z 1956 roku), w wyniku czego otrzymujemy zmanipulowany materiał, który mógłby być dokumentacją działań artystycznych. „Budowanie znaczeń i autoanaliza kultury” — to określenie również bardzo pasuje do prac Agnieszki, szczególnie autoanaliza w kontekście dokumentacji działań artystycznych.

Z kolei najnowszą książkę Karoliny Breguły — *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, w której do analizy rzeźb w przestrzeni Elbląga autorka zaprosiła m.in. matematyka, fizyka, neurologa czy filozofa — można odczytać jako ciekawe odwrócenie działań Agnieszki Polskiej.

JS Wracając do filmu Karoliny — nie wydaje mi się, żeby *Fire-Followers* był zdecydowanym odejściem od jej poprzednich zainteresowań. To raczej przesunięcie albo ewolucja — całkiem konsekwentna, jeśli popatrzy się na jej wcześniejsze prace. W wideo *Nie rozumiem* (2009) Karolina wygłasza cudze poglądy na sztukę (używa do tego zgromadzonego wcześniej materiału: są to rozmowy z „nieprofesjonalnymi odbiorcami sztuki” z 66 rozmów...). A intencje *Biura tłumaczeń sztuki* wcale nie są takie przyjazne: „*Biuro tłumaczeń* ma ujawniać, że sztuka współczesna w istocie bywa trudna i każdy człowiek, nawet ten zajmujący się nią zawodowo, musi włożyć w nią sporo wysiłku interpretacyjnego. [...] *Biuro tłumaczeń* sztuki zamierza stworzyć zamęt na rynku informacji o znaczeniach prac współczesnych artystów”⁵. Wypowiedzi rozmówców podlegają więc manipulacji, a wyjaśnianie ma na celu wprowadzenie zamętu... hm... Podobna mi się to przejście od bezpośredniego, szczerzego zaangażowania, przez subwersję, do pełnego absurdu. Jest to także odejście od rzeczywistości i przejście/wejście we własny świat.

5 <http://www.karolinabregula.com/> (dostęp 29.05.2013).

EL-W W pracach Agnieszki Polskiej też wyraźne jest przejście od subwersji — pisania alternatywnej historii sztuki — do zdystansowanych, żartobliwych produkcji, jak najnowszy film o niebie, w którym spotykają się twórcy z różnych epok. Dla obu artystek pole historii sztuki jest ważnym odwołaniem. Tutaj najbliższe mamy Tymka Borowskiego, który stwarza fikcyjnych artystów, wymyśla ich prace.

AGNIESZKA POLSKA

Obiekty / Objects, 2008, druk czarno-biały / black-and-white print, wymiary różne / dimensions variable

KAROLINA BREGUŁA

Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego / Spatial Forms as the Centre of Everything, 2013, wyd. / published by Fundacja Bęc Zmiana



EE-W

As Karolina Jabłońska put in her review of the film, 'Our confusion grows when we see paintings propped against garbage cans, abandoned and forgotten. We also see workers marching down the street and chanting "Down with art!". So Breguła shows us an upside-down world where art is not particularly valued, even disliked by some.'⁴

Agnieszka Polska's early works are likewise a fiction, an artificial world; she intervenes in found imagery (e.g. the illustrations for a 1956 book on personal self-defence) to produce manipulated material that could be taken for a documentation of an artistic project. The idea of 'meaning construction and cultural self-analysis' fits in Polska's case too, especially in the context of the documentation of artistic practices.

Breguła's recent book, in turn, *Spatial Forms as the Centre of Everything*, where she has asked a mathematician, a physicist, a neurologist or a philosopher to analyse public artworks created during the Elbląg Biennale of Spatial Forms (1965–1973), can be viewed as an interesting reversal of what Polska does.

Returning to *Fire-Followers*, I wouldn't really say that it marks a departure from Breguła's earlier preoccupations. Rather, it is a shift, or an evolution, which appears quite logical when you look at her earlier works. In the video *I Don't Understand* (2009) Breguła repeats other people's views on art (using material collected in conversations with 'non-professional recipients' for the purposes of *66 Conversations* . . .). And the intentions of *Art Translation Agency* are quite ambiguous too: it 'intends to reveal that contemporary art happens to be difficult and everyone, even professionals in the field, must put a lot of effort into interpretation . . . By interpreting in a non-traditional way *Art Translation Agency* is planning to create a commotion on the art information market'.⁵ Other people's statements are thus manipulated here and explanations are meant to create confusion . . . so you see.

I like this transition from direct, sincere commitment, through subversion, to full-scale absurdity. It is also a move away from reality and towards one's own world.

In Agnieszka Polska's works, too, there is a clear transition from subversion — the writing of an alternative art history — towards distanced, tongue-in-cheek productions, like the most recent video about a heaven in which artists from various historical periods meet after death. For both Breguła and Polska, art history is an important point of reference. From there, it is close to Tymek Borowski who invents fictional artists and their works.

⁴ Karolina Jabłońska, 'Co mówią *Fire-Followers* Karoliny Breguły?', <http://www.obieg.pl.prezentacje/28481> (accessed 29 May 2013).

⁵ <http://karolinabregula.com> (accessed 29 May 2013).



EL-W

JS

Tymek Borowski pozostaje też jedyną osobą, której wydaje się szczególnie za-
leżeć na kontakcie z widzem. Zwraca się bezpośrednio do odbiorcy: wyjaśnia
(*How Art Works*), tłumaczy (np. *Przyszłość outdooru* wytłumaczona jest *prościej,
niż to możliwe*); ilustruje przykładami (np. *Dobro i zło* — po stronie dobra: Beuys,
IKEA i tanie dobre wino, po stronie zła: Putin, papierosy i wielkie banki), zapew-
nia urozmaiconą rozrywkę (zapraszając wspólnie z Pawłem Śliwińskim m.in.
wróżkę i osobę biegle mówiącą wspaniale na spotkanie Koła Miłośników Sztuki
towarzyszące wystawie Jakuba Juliana Ziółkowskiego *Hokaina*).

EL-W

Wspominał o performansach z udziałem wróżki, wspól-
nych działaniach Tymka Borowskiego z Pawłem Śliwińskim. Skłonności do działań kolektywnych i performansów są
równie silne u Piotra Bosackiego, Łukasza Jastrubczaka
czy Agnieszki Polskiej. Działają w zespołach: Agnieszka
Polska — Anna Dymna Ensemble (z Tomaszem Kowalskim
i Janem Platerem-Zyberkiem), Piotr Bosacki — KOT (z Woj-
ciechem Bąkowskim i Przemysławem Saneckim). Szczególnie
aktywny w tej sferze jest Łukasz Jastrubczak grający
chętnie w licznych i ciągle nowych grupach — Masters of
the Universe (z Tomaszem Kowalskim), Ślina (z Romanem
Dziadkiewiczem), Stefan Batory i Kazimierz Odnowiciel (z Da-
widem Radziszewskim), a ostatnio Boring Drug (z Igorem
Kłaczyńskim i Tomaszem Kowalskim).

JS

Ciekawe, że Tymek Borowski zaczął od malarstwa „nowego
surrealizmu”, rozpasanych eksperymentów z kolorem, fak-
turą i ekspresją malarską (te szalone portrety...).

Ewa Gorządek tak pisze o tym okresie: „Jego autonomiczny
świat powstaje w dyskursywnym procesie eksperymento-
wania z konwencjami i stylistykami, ujawniając dużą bie-
głość warsztatową młodego artysty i radość z fizycznego
gestu malarskiego”. A w cytowanej w tym samym tekście
rozmowie z Aleksandrą Urbańską Tymek mówi po prostu:

„Chodzi mi o samo malowanie. Podo-
ba mi się malowanie, lubię to, co się
dzieje”. I dalej: „Dla mnie malarstwo to nie jest dobre
medium do opowiadania historii. Ja się nie zastana-
wiam nad tym, co chcę powiedzieć przez obraz”⁶. Ale
było to w roku 2009. Później treść staje się ważna

i artysta wydaje się poszukiwać medium odpowiedniego dla „opowiadania
historii” — robi to z takim samym zapałem, z jakim używał gestu malarskie-
go i z podobną biegłością warsztatową.

6 http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tymoteusz-borowski. (dostęp 29.05.2013).

TYMEK BOROWSKI

Spotkanie Koła Miłośników
Sztuki towarzyszące wysta-
wie Jakuba Juliana Ziółkow-
skiego *Hokaina* prowadzone
przez Tymka Borowskiego
i Pawła Śliwińskiego, Zachęta,
Warszawa, 2010. Stanowisko
wróżebne: wróżka Kamakura;
Wojciech „Mulan” Mussor pre-
zentuje umiejętność mówienia
od tyłu / Meeting of the Art
Lovers' Club accompanying
Jakub Julian Ziolkowski's ex-
hibition, *Hokaina*, moderated
by Tymek Borowski and Paweł
Śliwiński, Zachęta, Warsaw,
2010. Fortune-telling by
psychic Kamakura; Wojciech
„Mulan” Mussor presenting the
ability to speak backwards

TYMEK BOROWSKI

**Bez tytułu (Portret
Kazimierza Szczuki) /
Untitled (Portrait of
Kazimiera Szczuka),**
2007, olej i akryl na płótnie /
oil and acrylic on canvas,
60 x 80 cm



JS

Borowski also seems the only artist among the five who remains particularly interested in communication with the viewer and speaks directly to them: elucidating (*How Art Works*), explaining (e.g. *Future of Outdoor, Explained Simpler than Possible*), illustrating with examples (e.g. *Good and Evil*: good is Beuys, IKEA, and fine inexpensive wines, evil is Putin, cigarettes, and big banks), entertaining (e.g. by inviting a fortune-teller and a person who speaks fluently backwards to the Art Lovers Club meeting accompanying Julian Jakub Ziółkowski's exhibition *Hokaina*, with Paweł Śliwiński).

EL-W

Elements of performance art and collectivism are also evident in the practices of Piotr Bosacki, Łukasz Jastrubczak, or Agnieszka Polska. Polska works as Anna Dymna Ensemble with Tomasz Kowalski and Jan Plater-Zyberk; Bosacki teams up with Wojciech Bąkowski and Przemysław Sanecki as the band kor. Jastrubczak has been particularly active in this regard, appearing in a number of musical projects such as Masters of the Universe (with Tomasz Kowalski), Ślina (with Roman Dziadkiewicz), Stefan Batory and Kazimierz Odnowiciel (with Dawid Radziszewski), or, most recently, Boring Drug (with Igor Kłaczyński and Tomasz Kowalski).

JS

It is interesting to note that Borowski's early works were in the vein of 'new surrealism' painting: unbridled experiments with colour, texture, and expression (those crazy portraits . . .). Ewa Gorządek so writes on his work of the period: 'His autonomous world is born in a discursive process of experimenting with conventions and styles, revealing the young artist's technical proficiency and his enjoyment of the physical gesture of painting.' In a conversation with Aleksandra Urbańska, quoted in the same text, Borowski says simply, 'For me it's about painting as such. I like painting, I enjoy what happens. . . . For me painting is not a good medium for telling stories. I don't reflect on what I want to say through a picture.'⁶ But that was back in 2009. Since then, contents have become important and the artist seems to be searching for a medium suitable for 'telling stories'; he does so with the same kind of enthusiasm that filled his expressive paintings and with similar technical skill.

Adam Mazur calls Karolina Breguła an 'author of meta-commentaries on the functioning of the art world'⁷ — don't these words apply to Borowski's texts and infographics as well? And don't the authors, respectively, of *Herostratus Gallery* and *Fire-Followers* share the fact that (notwithstanding the projects' different scales and media) these are stories created for pleasure only, in pursuit of the special thrill offered by fiction, as Georges Perec writes in

6 http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo.event_asset_publisher/eAN5//content/tymoteusz-borowski (accessed 29 May 2013).

7 Adam Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Kraków: Karakter, 2012, p. 46.

7 Adam Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Karakter, Kraków 2012, s. 46

„Tworzy metakomentarze do funkcjonowania świata sztuki”⁷. Czy to, co pisze Adam Mazur o projektach Breguły, nie odnosi się też do infografik i tekstów Borowskiego? I czy poza tym *Galerii Herostatesa* i *Fire-Followers* nie łączy fakt, że (pomijając skalę tych

przedsięwzięć i inne media) są to także „opowieści [...] powstałe wyłącznie dla przyjemności, w pogoni za szczególnym dreszczykiem, jaki daje stwarzanie pozorów” — takim stwierdzeniem Georges Perec kończy *Gabinet kolekcjonera*, minipowieść, a właściwie szczegółowy opis dzieł fikcyjnych dzieł malarstwa, które okazały się falsyfikatami...

Jeżeli Breguła i Borowski analizują funkcjonowanie świata sztuki, to Agnieszka Polska zajmuje to (w pracach *Uczulanie na kolor*, *Ogród*, *How the Work Is Done*), bez czego świat sztuki nie istniałby w ogóle, tzn. artyści i dzieła sztuki.

EL-W Można by powiedzieć, że *Uczulanie na kolor* i *Ogród* wzięły się z fascynacji twórczością starszych o kilka pokoleń artystów, ale i z chłodnej obserwacji sytuacji, w jakiej obecnie ci artyści i ich prace znajdują się teraz.

There are many threats: fun

JS Obserwacja nie wyklucza fascynacji, to od niej się zaczyna, ale na czas obserwacji należy zawiesić emocje i sentymenty. Agnieszki Polskiej nostalgia w ogóle nie interesuje. Jak sama mówi (o *How the Work Is Done* z 2011 roku — pracy o strajku studentów ASP w 1956 roku): „Moje prace opieram na grze z historią, a nie na sentymentach. W mojej twórczości co prawda wykorzystuję stare zdjęcia

AGNIESZKA POLSKA
Ogród / The Garden, 2010,
wideo HD / HD video, 11'07"

8 Wywiad Olgi Świącieckiej z Agnieszka Polską, <http://natemat.pl/30521.polscy-hipisi-rozwijali-sie-w-izolacji-od-swiate-ale-to-nie-czyni-ich-mniej-interesujacy-mi-wywiad> (dostęp 29.05.2013).

9 Raymond Roussel, *Locus solus*, przeł. Anna Wolicka, wstęp Cezary Rowiński, PIW, Warszawa 1979, s. 14.

czy archiwa, ale tylko po to, żeby zbadać, jak proces dokumentacji wpływa na odbiór dzieła lub wydarzenia historycznego. Interesują mnie zniekształcenia, jakie powoduje niedokładna relacja”⁸. Pasuje mi tutaj cytāt (Michel Butor o Raymondzie Roussel) z przedmowy do książki, którą właśnie przeglądam: „Cała twórczość literacka Roussela jest więc, jak i u Prousta, poszukiwaniem straconego czasu [...], ale nie jest wcale powrotem wstecz. Jest ona, że pozwolę sobie na takie wyrażenie, powrotem naprzód, ponieważ odnalezione wydarzenia zmieniają swój poziom i znaczenie”⁹.

EL-W Agnieszka pracuje w materiale, jakim jest przeszłość; docenia i w pełni wykorzystuje wyrafinowaną w swoim ubóstwie estetykę starych zdjęć, szarości niedoskonałych reprodukcji, wypłowiakich kolorowych fotografii, ale przecież nie dlatego te prace są interesujące — surrealistyczne kolaże byłyby „powrotem wstecz”. Manipulacja tym materiałem, interwencje wynikające z uważnej obserwacji — to już jest „powrót naprzód”.

A Gallery Portrait, a novella, or, rather, a detailed description of fictional paintings that turn out to be forgeries.

If Breguła and Borowski analyse the way the art world functions, Agnieszka Polska is preoccupied (in works such as *Sensitisation to Colour*, *The Garden*, or *How the Work Is Done*) with things that the art world wouldn't exist without, that is, artists and artworks.



EL-W

One could say that *Sensitisation to Colour* and *The Garden* originated from a fascination with the work of artists older by several generations than Polska, but also from a detached observation of where these artists and their works are today.

JS

Observation doesn't rule out fascination — it actually starts with it — but it requires switching off your emotions and affections. Polska isn't interested in nostalgia at all. As she said herself (in the context of *How the Work Is Done*, a video about an art student strike in Kraków in 1956), 'My works are based on playing with history, not on sentiments. I do use old photographs or other archival materials but only in order to study how the process of documentation affects the perception of an historical artwork or event. I'm interested in the distortions caused by imprecise relating.'⁸ I'm reminded at this point of Michel Butor's introduction to Roussel's *Locus Solus*, where he says that all of Roussel's writing, like Proust's, is a search for lost time, but this recovery of childhood is in no sense a retrogressive movement; rather it is 'a return into the future, for the event rediscovered changes its level and meaning'.⁹

8 Olga Świąciecka's interview with Agnieszka Polska, <http://natemat.pl/30521,polscy-hipisi-rozwijali-sie-w-izolacji-od-swiatea-ale-to-nie-czyni-ich-mniej-interesu-jacymi-wywiad> (accessed 29 May 2013).

EL-W

Polska works in a material that is the past; she appreciates and fully utilises the low-key sophistication of old photographs, the greyness of imperfect reproductions or faded colour pictures, but this is not what makes these works interesting: surreal collages would be an unwelcome return to the past. Polska manipulates the material, performing interventions based on careful observation — that is a 'return into the future'.

9 Raymond Roussel, *Locus Solus*, trans. Rupert Copeland Cunningham, London: Calder and Boyar, 1970.

JS

One might conclude that *Sensitisation to Colour*, an attempt to reconstruct Włodzimierz Borowski's 1968 performance piece, is an example of melancholic reflection of the impossibility of such reconstruction, a rather convincing proof that the avant-garde essence of the *8th Syncretic Show* has evaporated. The off-screen commentary, 'The character of the piece

JS Można by np. dojść do wniosku, że próba rekonstrukcji performansu Włodzimierza Borowskiego (*Uczulanie na kolor*) to melancholijna refleksja o niemożliwości takiej rekonstrukcji, przekonujący raczej dowód, że wywierało to, co było istotą awangardowego charakteru *VIII Pokazu synkretycznego*. Słyszając komentarz z offu: „Całość miała bardzo malarski, organiczny charakter”, czytany neutralnym tonem i odnoszący się do czarno-białej (a raczej szaro-szarej) dokumentacji/rekonstrukcji, można też podejrzewać ironię. Ale to nie jest ani elegia na przemijanie awangardy, ani pastisz. Animacja Agnieszki Polskiej ma własną estetykę, będącą efektem wykorzystania wszystkich subtelności wynikających z zestawienia niedoskonałej dokumentacji/rekonstrukcji i komentarza.

EL-W Widz zostaje rzeczywiście „uczulony na kolor”, nawet jeśli tego koloru nie ma. Tym samym jest także ocalona wartość pracy Borowskiego, która przechodzi próbę ironii i w rezultacie zyskuje na aktualności.

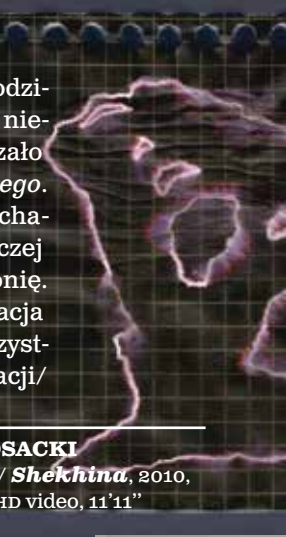
JS Interwencje Agnieszki sprawiają, że zmienia się „poziom i znaczenie odnalezionych wydarzeń”...

Przyszło mi też na myśl, że z prac finalistów można by skomponować wystawę egzystencjalno-eschatologiczną. Wspomniany już najnowszy film Agnieszki, jak sama przybliża: „opisuje w żartobliwy sposób wyobrażoną sytuację nieba dla artystów, gdzie artyści z różnych okresów w sztuce spotykają się po śmierci”.

Nie wiemy, do jakiego stopnia harmonijnie będą przebiegać te spotkania, bo np. w „kolegiach niebieskich”, o których śni Piotr Bosacki (*Szechina*, 2010), ziemskie znajomości (zmarli z ulicy Langiewicza) czy nikczemności (hitlerowcy) trwają nadal i przybierają wysoce ekscentryczne w swoim uproszczeniu formy.

To sen religijny czytany bezbożnika, który śni jednocześnie erudyjnie i groteskowo, sen perwersyjnie ubogi w formie, a barokowo bogaty w treści. Ten „podręcznikowy sen religijny” (to cytāt z filmu) opowiedziany jest za pomocą akcesoriów z niepokojąco ponadczasowej pracowni zajęć technicznych. Słabo wyposażony jest ten warsztat, a zadania do rozwiązania są przecież o karkołomnym stopniu trudności. Sytuacja przypomina groteskowe piekło, ale takiego rodzaju, jak wyobraża sobie (a raczej — jakiego istnienie podejrzewa) Swidrygajłow: pusta izba z pajakami. Wizualnie bardzo blisko takiego piekła są *Kompletne bzdury* — z pozoru humorystyczna opowieść.

EL-W Pozostałe elementy takiej wystawy: funkcjonowanie świata sztuki — Karolina Breguła, Tymek Borowski jako doczesność i Łukasz Jastrubczak — gdzieś pomiędzy, rodzaj maligny,



PIOTR BOSACKI
Szechina / Shekhina, 2010,
video HD / HD video, 11'11"



PIOTR BOSACKI
Kompletne bzdury / Utter Rubbish, 2011,
video HD / HD video, 7'



ŁUKASZ JASTRUBCZAK
Martwe portrety / Still Portraits, 2007-2009,
fotografia / photograph



was very painterly, organic', read out in a neutral tone and referring to the black-and-white (or rather grey-and-grey) documentation/reconstruction, suggests irony. But this is neither an elegy on the avant-garde's transience, nor a pastiche. Polska's animation has its own aesthetics, an effect of highlighting the subtleties resulting from the combination of the imperfect documentation/reconstruction and the commentary.

EL-W

The spectator is indeed made sensitive to colour even if colour itself is missing here. This saves the value of Borowski's work: put to a test of irony, the piece becomes topical again.

JS

Polska's interventions mean that rediscovered events change their 'level and meaning'. I also thought the finalists' works could be arranged into an existential-eschatological exhibition. Polska's most recent video is a tongue-in-cheek portrait of a heaven for artists, where artists from various historical periods meet after death.



How harmonious those encounters will be is hard to say; in the 'celestial colleges' that Piotr Bosacki envisages (*Shekhinah*, 2010), mundane acquaintances (dead people from Langiewiczza Street) or evildoings (the Nazis) still exist and assume highly eccentric forms in their simplification.

This is a religious dream of a well-read atheist: erudite and grotesque, perversely poor in form, baroquely rich in content. This 'textbook religious dream' (a quotation from the film) is told using accessories from a disturbingly timeless handicrafts classroom. The classroom is poorly equipped, the tasks at hand — daunting. The situation resembles a grotesque hell but of the kind imagined (or rather suspected) by Svidrigailov: an empty room with spiders. Very close visually to such a hell is Bosacki's seemingly humorous *Utter Rubbish*.

EL-W

The exhibition's other features: Karolina Breguła and Tymek Borowski as the here-and-now, and Łukasz Jastrubczak as an in-between, a kind of delusion, a delirium (*Mirage*). In Jastrubczak, delusion often assumes the form of a dream, a filmic personality split. He is interested in schizophrenics; he used to be obsessed with human faces, saw them everywhere, photographed them, and collected such images. This filmic aspect, drawing on film history, is characteristic for his work. It's interesting to see how his practice has developed: from simple, though surreal, photographic scenes, like freeze frames from David Lynch movies (*Trying to Escape*, 2007); through a slideshow, *Sleepwalk*, of images taken at night in the woods (2008); to full-scale films, like the one featured in this year's *Views*. Jastrubczak is also interested in holes and cracks; he likes for his works to be viewed through quasi-periscopes.



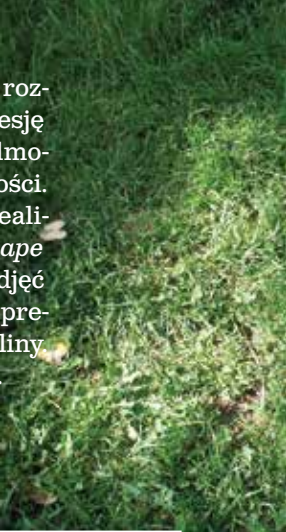
ułud (Miraż). Ułuda u Łukasza często przybiera formę snu, filmowego rozdwojenia jaźni. Fascynują go postacie schizofreniczne. Miał kiedyś obsesję widzenia wszędzie ludzkich twarzy, fotografował i zbierał takie ujęcia. Filmowość, czerpanie z historii kina jest systematyczną pożywką jego twórczości. Ciekawe jest to, jak ona się rozwija — od fotografii prostych, choć surrealistycznych scen, niczym stopklatki z filmów Davida Lyncha (*Trying to Escape* Łukasza Jastrubczaka, 2007), przez slideshow *Sleepwalk* złożony z serii zdjęć zrobionych nocą w lesie (2008), aż po filmy w pełnym wymiarze — jak ten prezentowany na wystawie *Spojrzenia*. Łukasza też fascynują dziury i szczeliny. Lubi aranżować sposób patrzenia na swoje prace przez quasi-peryskopy.

JS Można też zastanowić się nad formalnymi pokrewieństwami.

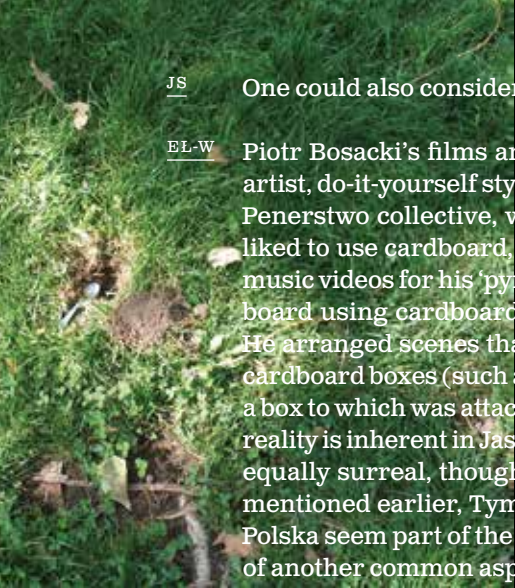
EL-W Filmy i obiekty Piotra Bosackiego są zgrzebne, wykonuje je sam artysta. Jest to bliskie wszystkim artystom poznańskiego Penerstwa, z którego Piotr się wywodzi. We wcześniejszych pracach Łukasz Jastrubczak często posługiwał się tekturą, balonami, plasteliną. Bardzo proste i „ręcznie robione” były jego teledyski do piosenek na trójkąty (artysta wykonywał improwizowane utwory muzyczne, grając na keyboardzie zrobionymi z tektury przestrzennymi trójkątami). Aranżował bardzo filmowe, dramatyczne i absurdałne zarazem sceny za pomocą kartonowych pudełek (np. leżąc w pustym basenie w Ankarze, w pudełku, do którego przyczepiony był balonik z helem). Ucieczka od rzeczywistości jest bardzo bliska sztuce Łukasza. Z kolei sztuka Piotra Bosackiego według mnie jest równie surrealistyczna, choć z zupełnie innych powodów. Jeśli mowa o „nowych surrealistach”, to — jak wspominałaś wcześniej — Tymek Borowski w swoim wczesnym okresie twórczości i Agnieszka Polska wpisują się w ten nurt. Nasuwa mi się jeszcze jeszcze jeden element łączący tych artystów. Karolina Breguła jest bardzo mobilna. Podróżuje tam, gdzie powstają jej projekty — Korea, Norwegia, teraz Węgry. Podobnie celem podróży Łukasza Jastrubczaka są miejsca, w których powstają jego nowe filmy: Stany Zjednoczone, Islandia, teraz Florencja. Ale korzystają z kamery w zupełnie innych celach.

JS Agnieszka Polska pojechała do Indii, żeby nakręcić część swojego filmu *Włosy*. A Piotr Bosacki podróżuje w głąb siebie albo do układu trawiennego głównego bohatera (*Kompletne bzduury*) — to innego rodzaju mobilność.

EL-W Agnieszkę Polską i Piotra Bosackiego łączy animacja, której oboje używają, choć powstające prace są odmienne formalnie i treściowo. Tymek Borowski korzysta z wielu mediów, ale ostatnio wiodącym dla niego wydaje się być internet.



ŁUKASZ JASTRUBCZAK
Próba ucieczki / Trying to Escape, 2007, fotografia / photograph



JS One could also consider formal affinities.

EL-W Piotr Bosacki's films and objects are crude, created personally by the artist, do-it-yourself style. This is a common trait for all members of the PENERSTWO collective, which Bosacki co-founded. Łukasz Jastrubczak liked to use cardboard, balloons, and plasticine in his early works. His music videos for his 'pyramid' songs (improvised pieces played on a keyboard using cardboard pyramids) were very simple and 'handmade'. He arranged scenes that were both filmic, dramatic, and absurd using cardboard boxes (such as lying in an empty swimming pool in Ankara in a box to which was attached a helium-filled balloon. The idea of escaping reality is inherent in Jastrubczak's art. What Piotr Bosacki does is, I think, equally surreal, though for completely different reasons. And, as you mentioned earlier, Tymek Borowski in his early period and Agnieszka Polska seem part of the broader 'new surrealism' trend. I can also think of another common aspect: mobility. Karolina Breguła is highly mobile, travelling to places where her projects take place: Korea, Norway, now Hungary. The same applies to Łukasz Jastrubczak who has shot his recent films in the United States, Iceland, and now Florence. But the two use the camera for quite different purposes.

JS Agnieszka Polska went to India to shoot footage for her film *Hair*. And Piotr Bosacki travels inside himself or into his protagonist's digestive system (*Utter Rubbish*), which is a kind of mobility too.

EL-W Polska and Bosacki share the use of animation technique, though the films they make are different in terms of both form and content. Borowski uses various media, though recently he seems to have focused on the internet.

JS So it's both together and apart. When we have established a seemingly coherent network of connections, there's always someone who doesn't fit. But that's good, isn't it?

What the five artists share is the medium: almost all of the works featured in this year's *Views* exhibition are film projections, though Piotr Bosacki will also show the objects that played in his film, and Tymek Borowski an installation with texts and infographics — so that's a difference after all.

I'd also say that the viewer is expected to meet certain conditions here, or rather assumed to possess certain knowledge (such as what is a *shekkinah*), to be knowledgeable (about Polish art of the 1970s, Hitchcock's films and so on), and if they're not, then at least to be open-minded, curious, willing to learn. (I'm reminded again of *Locus Solus*

Tak więc i razem, i osobno. Kiedy już utworzymy pozornie zwartą sieć połączeń, to ciągle nam ktoś wypada, odstaje. Ale to chyba dobrze?

Łączy ich medium: prawie wszystkie prace, które zobaczymy na wystawie tegorocznych *Spojrzeń* będą projekcjami filmowymi, z tym że Piotr Bosacki pokaże także obiekty, które grały w filmie, a Tymek Borowski instalację z tekstami i infografiką — więc jednak różnica.

Powiedziałabym też, że widzowi stawia się tutaj pewne warunki, albo może raczej zakłada, że ma on pewną wiedzę (np. co to jest „Szechina”), orientuje się (np. w polskiej sztuce lat siedemdziesiątych XX wieku, w filmografii Hitchcocka), a jeśli nie wie, to z chęcią się dowie, jest otwarty, ciekawy. (Znowu przypomina mi się *Locus solus* i oprowadzanie gości po ogrodzie pełnym osobliwych wynalazków — to właśnie byłaby publiczność idealna naszej wystawy!). Bardziej przyziemnie: na obejrzenie każdej z prac trzeba przeznaczyć konkretną ilość czasu. Trzeba obejrzeć, przeczytać. Ale przecież warto! To są światy, w które warto się zagłębić, a ponieważ są to światy nowe, rządzące się własnymi prawami, warto poświęcić trochę czasu, żeby posłuchać przewodnika. Ale właśnie: własne światy, własne prawa — więc jednak osobno? Każdy w swojej autonomicznej, przez siebie zbudowanej rzeczywistości.

Zakończę, przywołując zdanie z początku: jak Raymond Roussel przedkłada „dziedzinę Zmyślenia ponad sferę Rzeczywistości”.

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

One Man's Race, 2007,

fotografia / photograph



and the scene where guests are shown around a garden full of curious inventions — that would be the perfect audience of our show!). Speaking more mundanely, each of the works requires a certain amount of time and effort from the viewer if it is to be viewed and read properly. But it's worth it! These are worlds that are worth delving into and since they are new worlds, governed by their own laws, it's worth sparing a moment to listen to the guide. But again: discrete worlds, specific laws — so apart after all? Each of the artists in their own, autonomous, self-created reality.

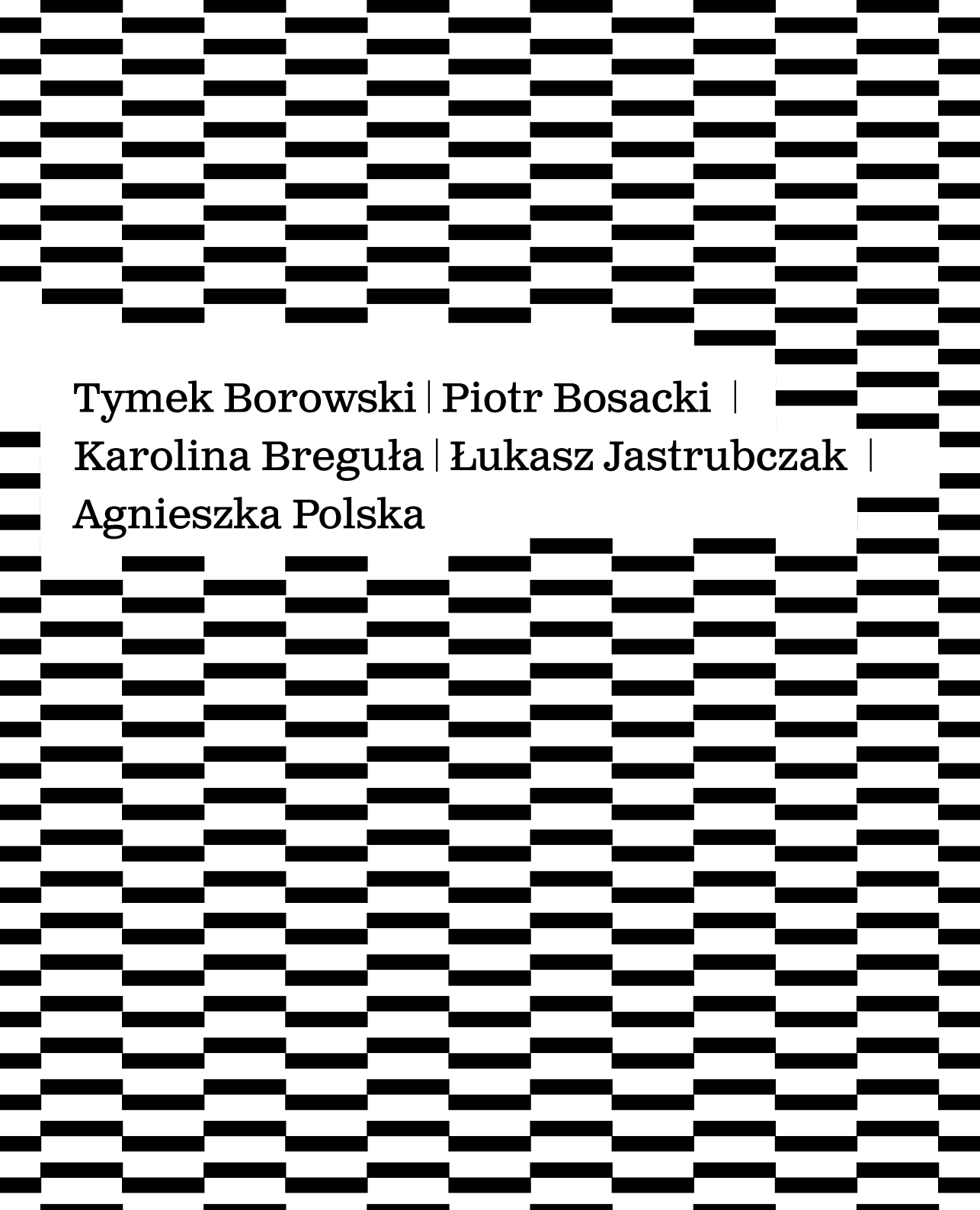
EL-W

As you said in the beginning: preferring the realm of the imagination over reality.

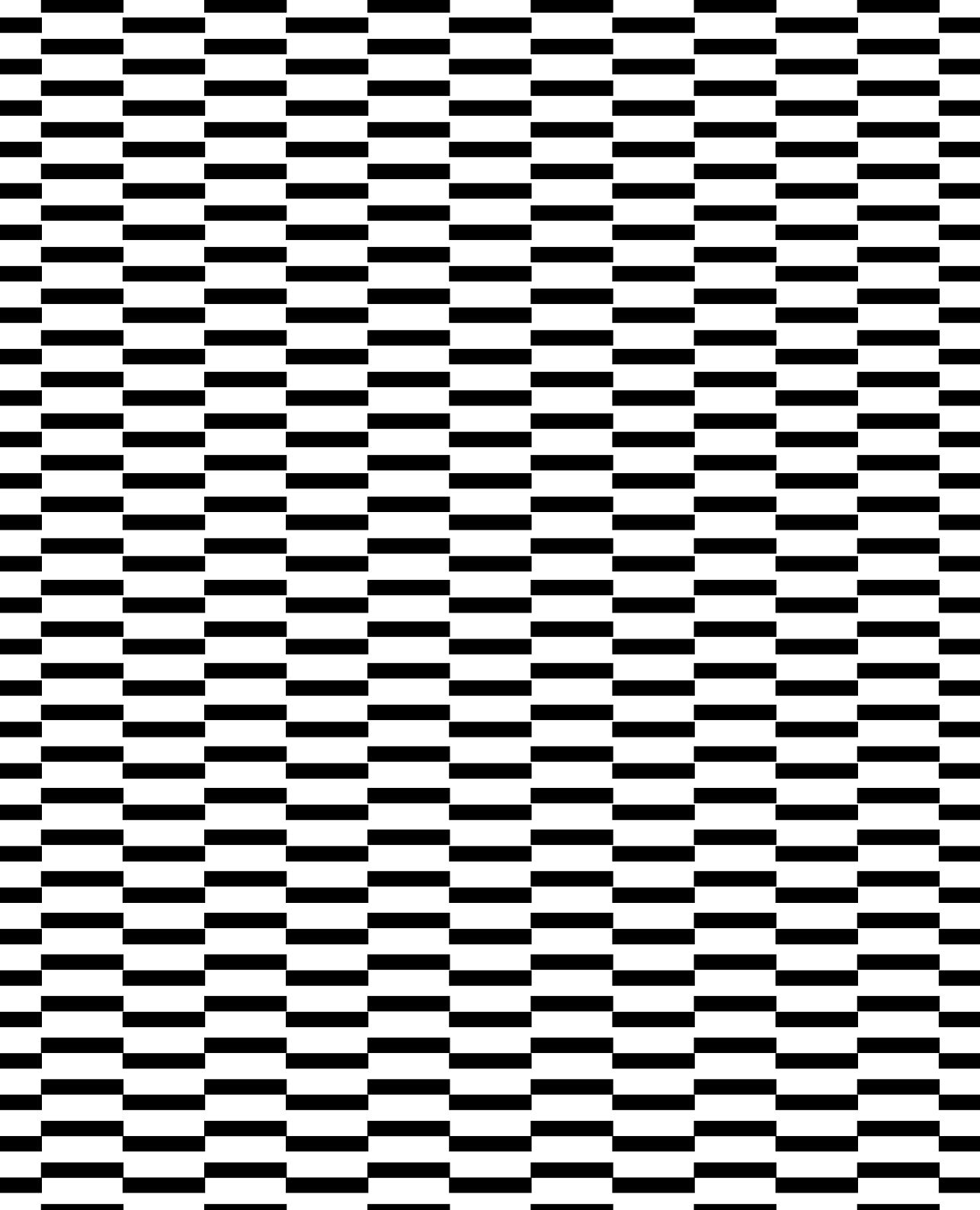




NOMINOWANI / NOMINEES



Tymek Borowski | Piotr Bosacki |
Karolina Breguła | Łukasz Jastrubczak |
Agnieszka Polska



TYMEK BOROWSKI

ur. w 1984 w Warszawie, gdzie mieszka i pracuje.
W latach 2005–2009 studiował na Wydziale Malarstwa
warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Leona
Tarasewicza (dyplom 2009). Używa mediów cyfrowych
i tradycyjnych, zajmuje się sztuką i projektowaniem.
Tworzy wspólne projekty z Pawłem Śliwińskim
oraz Pawłem Sysiakiem.

born in 1984 in Warsaw, where he lives and works.
2005–2009, Borowski studied painting at the Academy
of Fine Arts in Warsaw in the studio of Leon Tarasewicz
(graduated in 2009). He uses both digital and traditional
media, works in the fields of art and graphic design.
Frequently collaborates with Paweł Śliwiński
and Paweł Sysiak.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ I JADWIGA SAWICKA

Która z dotychczasowych prac/realizacji jest dla ciebie najważniejsza?

TYMEK BOROWSKI

Autoportret (www.tymekborowski.com/self-portrait). Umieściłem w nim masę rzeczy, które się we mnie gromadziły, to bardzo swobodna i dla mnie osobiście wyzwalająca praca. No i od tego obrazu zaczął się kierunek, w jakim idę obecnie ze swoimi rzeczami.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ AND JADWIGA SAWICKA

Which of your works/projects to date has been most important to you?

TYMEK BOROWSKI

Self-Portrait (www.tymekborowski.com/self-portrait). I had put in it a whole lot of things that had been accumulating in me for some time. It was a very free and liberating work for me personally, and it started me in the direction in which I am currently proceeding with my paintings.



KAROL SIENKIEWICZ

Sztuka ma tendencję do zastygania. Operujemy formami niby danymi nam z góry, raz na zawsze. Od artystów oczekujemy konsekwencji *à la* Roman Opałka. Tymczasem po udanym początku swej malarskiej kariery Tymek Borowski podsumował ją jednym obrazem. Dzisiaj trudno artystę sklasyfikować – tworzy sztukę użytkową jako autor stron internetowych, ilustracji, animacji i projektów interaktywnych. Szuka dla twórczości form, które nie musiałyby podlegać artystyczno-instytucjonalno-rynkowym regułom dystrybucji. Jego prace równie dobrze sprawdzają się jako plik komputerowy, wydruk z domowej drukarki czy duży wydruk na ścianie galerii. Borowski tropi logikę i szuka odpowiedzi na proste egzystencjalne pytania. Nie zawsze urzeka mnie jego internetowa estetyka, bliska prezentacjom w Power Poincie. Przekonuje mnie za to przekonanie o służebnej roli artysty i tworzenie alternatywnych obiegów sztuki. A może to już nie-sztuka. Może to internetowy gag, którego skuteczność mierzyć będzie liczba lajków i szerów. *Who cares?* Na tym może coś wyrosnąć.

KAROL SIENKIEWICZ

Art tends to solidify. We use forms seemingly pre-existing, given once and forever, expecting artists to demonstrate Opałka-style consistency. Tymek Borowski, in turn, following a successful launch of his career as a painter, went on to sum it up in a single picture. Today, his art is hard to classify; he creates and designs web pages, illustrations, animations, and interactive projects, seeking formats that would not have to follow the artistic-institutional-commercial rules of distribution. His works deliver as a computer file or a printout from a simple bubble jet as well as a gallery dibond-mounted archival pigment print. Borowski follows logic and seeks answers to simple existential questions. One is not always taken by the aesthetics of his internet projects, with their Power Point-like feel, but one is convinced by the idea of the artist as someone who serves and by the practice of establishing alternative art circuits. Or perhaps this is already non-art. Perhaps it's an online gimmick, its success measured by the number of 'likes' and 'shares' Who cares? Something can grow from this anyway.

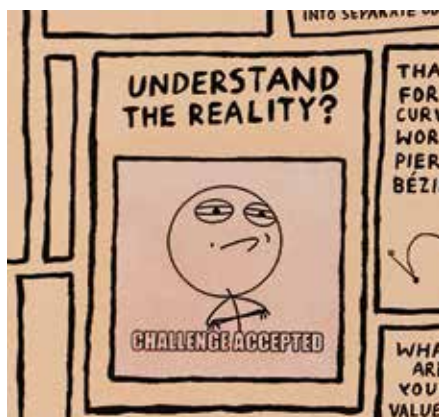
Wybrane wystawy indywidualne / Selected solo exhibitions

- 2013** › *Na razie / See You* (z / with Paweł Śliwiński), Galeria Kolonie, Warszawa / Warsaw
› *Teoria i praktyka / Theory and Practice*, csW Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
- 2010** › *Koniec żartów / Cut the Jokes*, Galeria Kolonie, Warszawa / Warsaw
- 2009** › *Problemy / Problems* (z / with Paweł Śliwiński), Bielański Ośrodek Kultury, Warszawa / Bielany Cultural Center, Warsaw
› *Nowe dobre czasy / Good New Days*, galeria A, Warszawa / Warsaw
- 2008** › *Wspólne obrazy z ukrytym przekazem / Collaborative Paintings with Hidden Messages* (z / with Paweł Śliwiński), galeria A, Warszawa / Warsaw
› Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa / Faculty of Painting, Academy of Fine Arts, Warsaw
- 2007** › mural przed wejściem do Metra Centrum, Warszawa / mural painting by entrance of the metro Centrum station, Warsaw
- 2005** › *Kartofel*, akcja malarska / *Potato*, painting action (z / with Paweł Śliwiński), Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa / Faculty of Painting, Academy of Fine Arts, Warsaw

Wybrane wystawy zbiorowe / Selected group exhibitions

- 2013** › *Mum, I just really need to focus on my art right now* (z / with Paweł Śliwiński), Galeria Miejska Arsenał, Poznań
› *Rzeczy i ludzie / Things and People*, Galeria Arsenał, Białystok
› *The Polish Poster, Hereafter*, Centro Hispanoamericano de Cultura, Hawana / Havana
- 2012** › *Warszawa w budowie 4: Miasto na sprzedaż / Warsaw Under Construction 4: City for Sale* (z / with Paweł Sysiak), Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa / Museum of Modern Art, Warsaw
› *AAAkupunktura*, Galeria Kordegarda, Warszawa / Warsaw
› *Obecność malarstwa / The Presence of Painting*, Galeria Spokojna, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa / Academy of Fine Arts, Warsaw
- 2011** › *Jestem na prawie każdej wystawie / No, No, I Hardly Ever Miss a Show* (z / with Paweł Sysiak), Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa / Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw
› *Pejzaż, portret, martwa natura / Landscape, Portrait, Still-Life*, Galeria Kolonie, Warszawa / Warsaw
› *Kolekcja MOCAK-u / MOCAK Collection*, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej / MOCAK Museum of Contemporary Art, Kraków
› *Cześć / Hi*, Galeria Stereo, Poznań

- 2010** › *The Dictionary of Received Ideas, Q*, Londyn / London
 › *Nie śpiemy / No sleep!* (z / with Paweł Śliwiński), BWA Zielona Góra
- 2009** › *Niebieski prawie biały / Blue Almost White*, Galeria Leto, Warszawa / Warsaw
 › *Fancy Success. Positions in Young Polish Painting*, Prague Biennale 4, Karlin Hall, Praga / Prague
- 2008** › *Porażka w sztuce / Failure in Art* (z / with Paweł Śliwiński), Galeria EMDÉS, Wrocław
 › *Tribute to Wróblewski*, Galeria Program, Warszawa / Warsaw; Galeria Pies, Poznań
 › *Prace z kolekcji ING / Works from the Collection of ING*, cykl wystaw w różnych miastach / series of exhibitions in various cities
 › *Pracownia Tarasewicza w Andaluzji / Tarasewicz's Studio in Andalusia*, galeria aTak, Warszawa / Warsaw
- 2007** › *16 rzeczy, które mogłyby się nie znaleźć / 16 Things which May Have Not Been Found* (z / with Paweł Śliwiński), Artpol, Kraków



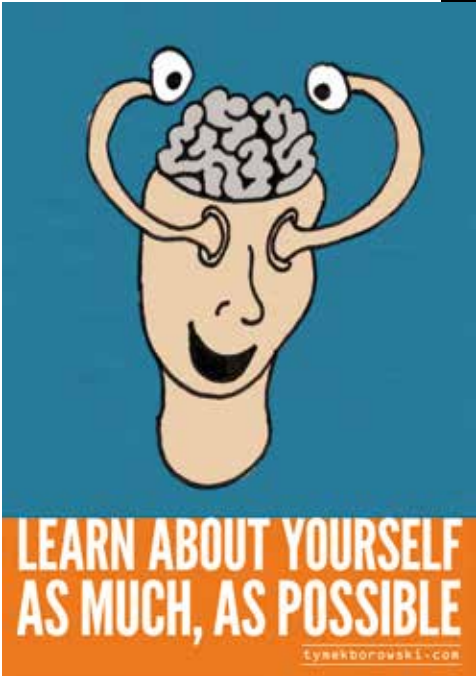
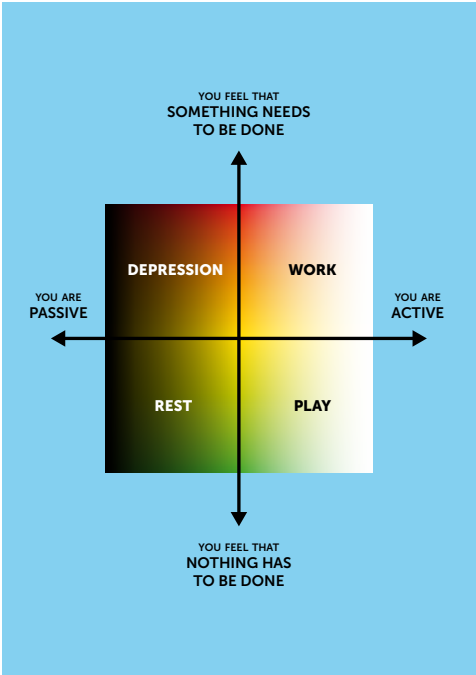
Wszystkie prace dostępne
na stronie **tymekborowski.com** /
All works available at
tymekborowski.com

Autoportret / Self-Portrait, 2011,
akryl i wydruki cyfrowe na płótnie /
acrylic and digital prints on canvas,
190 × 150 cm

Bez tytułu / *Untitled*, 2010,
akryl i olej na płótnie /
acrylic and oil on canvas,
165 × 130 cm







In probability theory, the **normal** distribution is known as the Gaussian function or informally as the bell curve. [...] the normal distribution is **commonly encountered in practice**.

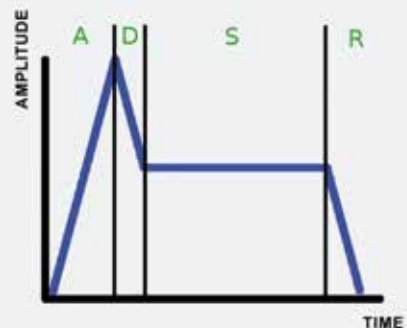


180	-> CHOMICZOWKA
Rozkład jazdy od 2012-11-01	
CZWARTEK	
Godz. Minuty	
5 00 30	
6 00 30 50p	
7 10p 30p 45p 58p	
8 12p 25p 37p 47p 57p	
9 04p 12p 19p 27p 34p 40p 46p 52p 58p	
10 04p 12p 19p 27p 34p 40p 46p 52p 58p	
11 04p 10p 16p 22p 28p 34p 40p 46p 52p 58p	
12 04p 10p 16p 22p 28p 34p 40p 46p 52p 58p	
13 04p 10p 16p 22p 28p 34p 40p 46p 52p 58p	
14 04p 10p 16p 22p 28p 34p 40p 46p 52p 58p	
15 04p 10p 16p 22p 28p 34p 42p 49p 57p	
16 04p 12p 19p 27p 34p 42p 49p 57p	
17 07p 17p 27p 37p 47p 57p	
18 07p 19p 34p 49p	
19 04n 19n 34n 49n	
20 05n 20n 40n	
21 00 20 40	
22 00 30	
23 00 30	

WSZYSTKIE KURSY REALIZOWANE POJAZDAMI
WYKONANymi

tymekborowski.com

ATTACK, DECAY,
SUSTAIN, RELEASE



typical structure of event involving strong emotions

Tymek Borowski, 2011



Prace z bloga / works from
the blog **Theory and
Practice of Reality**,
2011-2013

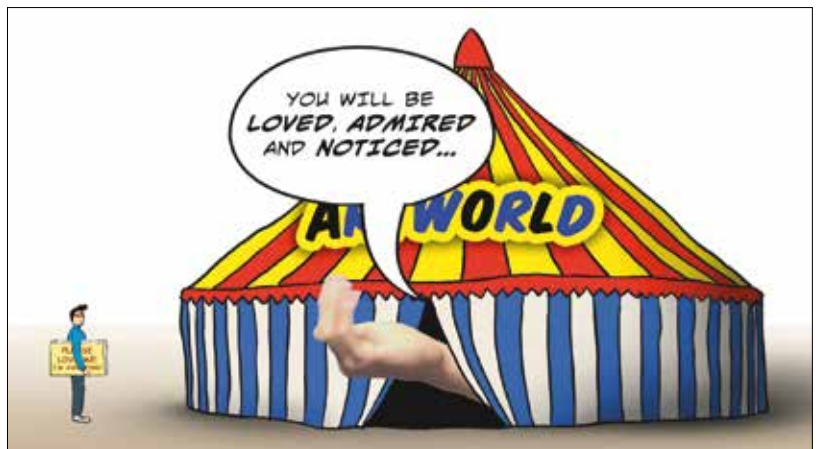
How Art Works?, 2011,
 technika mieszana na płótnie /
 mixed media on canvas,
 190 × 150 cm





First Things First, 2011,
wydruk cyfrowy / digital print,
100 × 180 cm

How Art Works?, 2012,
video HD / HD video,
animacja / animation, 12'38"
(z / with Paweł Sysiak)



LET THE GOLD SHINE

BY TYMEKBOROWSKI.COM

Poradnik dla pogubionych
Guides For the Lost

Odpowiadaj szczerze i uczciwie na pytania. To nie zabawa, tu idzie o twoje życie i przyszłość ludzkości. Wykonanie zaleceń (żółte prostokąty) może zająć sporo czasu, nawet całe lata. Niemniej jednak warto, bo nagroda jest wielka. Powodzenia!

Answer the questions sincerely and honestly. It's not a game, it's about your life and the future of humanity. In order to carry out the recommended tasks (yellow boxes) you may need a lot of time, even years. However, it is worth the effort, because the prize is great. Good luck!

A czy twoim zdaniem istnieją w ogóle jakiegokolwiek aktywności, które są wartościowe i ważne w skali twojego życia / świata / kosmosu?

Do you think that there are any activities at all that would be valuable and important in the scale of your life/ the world/ the universe?

NIE
NO

Eeeee. Błąd. Oczywiście że istnieją. Problem tkwi w braku przyjęcia przez ciebie czytelnego systemu nadrzędnych (metafizycznych) wartości. Przemysł podstawy. Swoją filozofię życia. Z ogólnych zasad można łatwo wyprowadzić szczegółową hierarchię wartości.

Ups. Fail! Of course there are. The problem is that you don't have a clear system of higher (metaphysical) values. Reconsider the basic stuff. Your life philosophy. General rules may be easily translated into a detailed hierarchy of values.

TAK
YES

Zastanów się w jakiej wartościowej i ważnej aktywności mógłbyś UŻYĆ TALENTÓW, które marnotrawisz. Spróbuj spojrzeć na swoje uzdolnienia bardziej abstrakcyjnie, w oderwaniu od ich dotychczasowych, partykularnych zastosowań. Kiedy już wymyślisz swoją nową aktywność, zacznij się nią zajmować.

Now think, for which valuable and important activity you could USE THE TALENTS that you are wasting. Try to perceive your abilities in a more abstract way, forgetting how you've been using them until today. After you have identified your new activity, start doing that!

Czy uznajesz tę konkretną aktywność za wartościową i ważną w skali twojego życia / świata / kosmosu?

Do you consider this particular activity to be valuable and important in the scale of your life/ the world/ the universe?

NIE
NO

TAK
YES

Zajmujesz się tym?

Do you do it?

NIE
NO

TAK
YES

ZAJMIJ SIĘ. Tak jak nie ma sensu wbijać gwoździ bananem, tak nie ma sensu działać wbrew swoim talentom.

START DOING THAT. Just as it makes no sense to try to knock nails with a banana, it makes no sense to act against your talents.

Let the gold shine!

Czy jest jakaś konkretna aktywność, która przychodzi ci dużo łatwiej niż inne rzeczy?

Is there any particular activity that you find much easier than others?

TAK
YES

NIE
NO

Czy próbowałeś zajmować się rzeczami które wydawały ci się bardziej pociągające od innych, do których uważasz że masz predyspozycje?

Did you try to do the things that seem attractive to you, that you feel you have capacities for?

TAK
YES

NIE
NO

Zaufaj swojej intuicji. Wygospodaruj trochę czasu, żeby POPRÓBOWAĆ różnych takich aktywności.

Trust your intuition. Find some time to TRY OUT several activities of this kind.

Opcja nr.1: Uważasz, że jesteś wszechstronnie utalentowany – jest wiele rzeczy, które przychodzą ci łatwo

Option #1: You think that you've got many talents – there are plenty of things that seem easy to you.

Opcja nr.2: Uważasz, że jesteś beztalenciem – nic ci nie wychodzi dobrze i z łatwością

Option #2: You think that you are useless: there is nothing you can do easily and successfully.

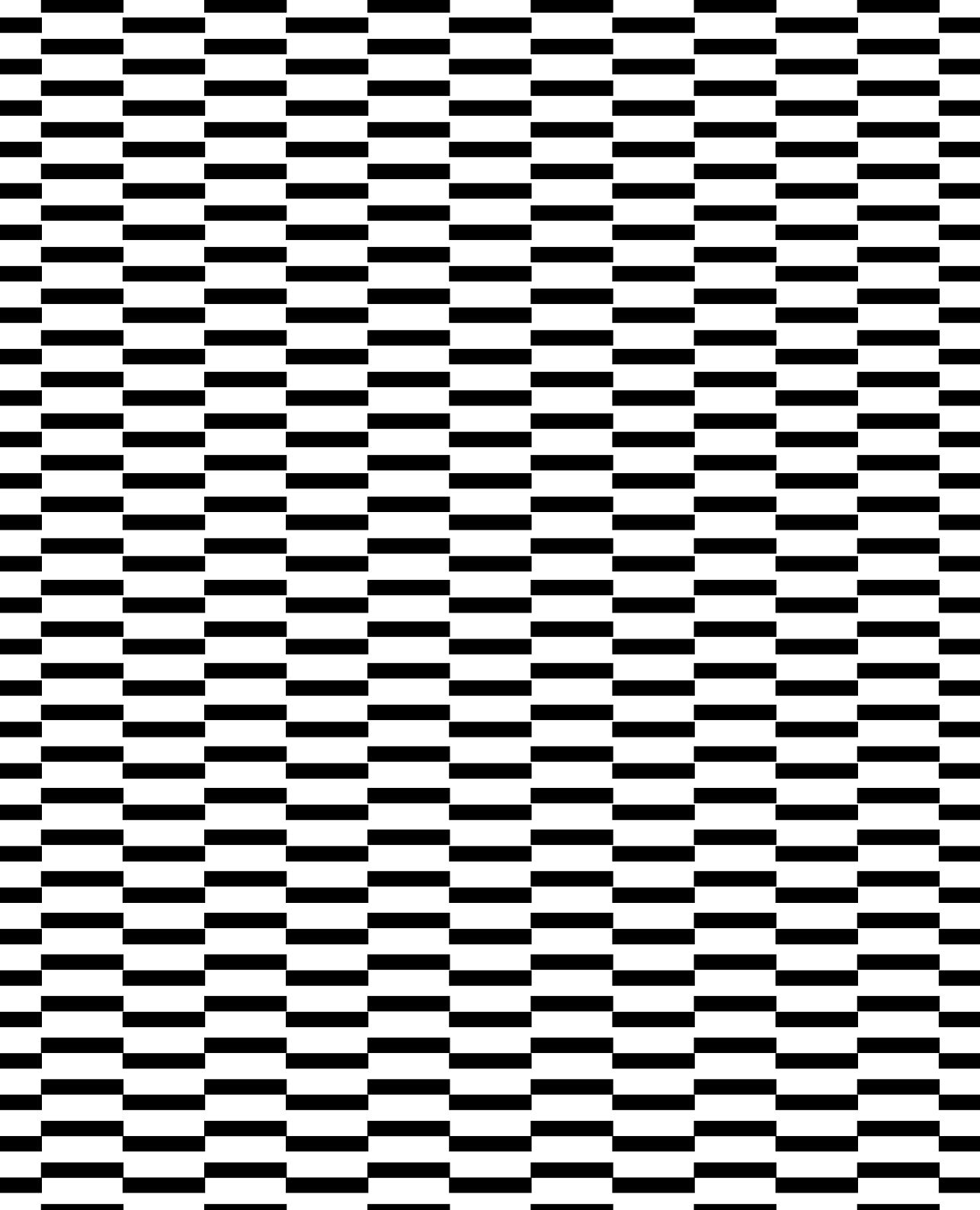
Pieeerdolisz. Masz depresję wynikającą z przestrości ambicji. Domagasz się zbyt spektakularnych rezultatów, dlatego wydaje ci się, że niczego nie robisz dobrze. Przyjmij REALISTYCZNE KRYTERIA zamiast bez przerwy porównywać się z piramidą siedmiu miliardów ludzi.

Fucking kidding me? You're depressed because of excessive ambition. You demand overly spectacular results; therefore, you think that there is nothing you can do well. Assume some REALISTIC CRITERIA instead of comparing yourself with the pyramid of seven billion people all the time.

Lekka megalomania. Określ kilka uzdolnień, którymi NAPRAWDĘ dysponujesz. Następnie wybierz jedną główną aktywność, którą będziesz mógł wspierać różnymi swoimi talentami, albo znajdź (lub wymyśl) czynność będącą syntezą twoich uzdolnień.

Wow, that's slight megalomania. Chose some talents that you REALLY have. Then, select one main activity that can be supported by your various talents, or find (or invent) an activity that would be a synthesis of your abilities.

You're a lucky man!



PIOTR BOSACKI

ur. 1977 w Poznaniu, gdzie mieszka i pracuje. Ukończył Państwową Szkołę Muzyczną II st. im. Fryderyka Chopina w Poznaniu i Akademię Sztuk Pięknych tamże (dyplom 2004). Jest wykładowcą w Katedrze Intermediów na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Członek grup Penerstwo i KOT. Tworzy filmy animowane, obiekty, instalacje, rysunki. Zajmuje się również kompozycją muzyczną i literaturą. Współpracuje z Galerią Stereo.

born in 1977 in Poznań, where he lives and works. Graduate of the Fryderyk Chopin Middle School of Music in Poznań and the Poznań Academy of Fine Arts (diploma 2004). Currently he lectures in the Intermedia Department at the University of Arts in Poznań. Member of the collectives Penerstwo and KOT. Author of animated films, objects, installations, drawings. He is also an author of musical compositions and literary texts. Affiliated with Stereo Gallery.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ I JADWIGA SAWICKA

Która z dotychczasowych prac/realizacji jest dla ciebie najważniejsza?

PIOTR BOSACKI Powiedzmy, że byłaby to

Kołomaszyna z roku 2004, która jest rzeźbą kinetyczną. Składa się z dziewięciu sprzężonych kół zębanych, a między nimi rozpiętych jest dwanaście sprężyn. Podczas ruchu kół sprężyny rozciągają się i kurczą, bezustannie zmieniając swą długość. Kiedy jedna sprężyna się wydłuża, inna odpowiednio się skraca. Zatem zmianę dostrzec możemy tylko lokalnie, natomiast suma parametrów całego układu pozostaje zawsze stała. Na tym polega wewnętrzna harmonia tej pracy.

Praca jest istotna dla mnie dlatego, że układ geometryczny, na którym się opiera, wykorzystałem również w innych realizacjach, np. w *Filmie bez dźwięku* czy w filmie *Sztaby i zegary*.



EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ AND JADWIGA SAWICKA

Which of your works/projects to date has been most important to you?

PIOTR BOSACKI Let's say it would be the 2004 kinetic sculpture, *Wheel Machine*. It consists of nine interlocked gears between which twelve springs are tensioned. When the gears move, the springs stretch and contract, their length constantly changing. When one spring extends, another contracts appropriately. Change, therefore, can only be noticed locally, while the sum total of the system's parameters remains always the same. In this consists the work's inner harmony. The work is also important to me because the geometric arrangement on which it is based appears also in my other works, such as *Movie with No Sound* or *Bars and Clocks*.

KAROL SIENKIEWICZ

Prace Piotra Bosackiego niemal zawsze są oparte na pewnym racjonalnym module, który ogranicza i definiuje ruchy artysty. To ograniczenie jest mobilizujące. Bohaterowie jego filmów nie wychodzą poza jasno określone ramy, a sam Bosacki podobnie „ogranicza się” jako kompozytor i muzyk. Nie ma jednak rozziwów między tą ramą a wyobraźnią czy absurdem. Jak gdyby kierowała nim potrzeba porządkowania chaotycznego otoczenia, ale też — na odwrót — rozsadzania zasad i twórczego ich wykorzystania.

MARIA RUBERSZ

Sztuka Piotra Bosackiego jest wynikiem niezwyklej samodzielności w myśleniu oraz umiejętności konstruowania wypowiedzi artystycznej. Jego prace raz bazują na hermetycznych zasadach kompozycji muzycznej, innym razem są budowane w oparciu o zagęszczenie kratki na papierze. Podążając za koherentną strukturą wyводу własnego autorstwa, Bosacki znajduje szczeliny, którymi ześlizguje się w logikę niedorzeczności, nigdy nie lądując jednak na manowcach infantylizmu.

KAROL SIENKIEWICZ

Piotr Bosacki's works are almost always based on a rational module that limits and defines the artist's movements. This limitation is mobilising. The protagonists of his films never go beyond certain bounds, and Bosacki too 'limits' himself as a composer and musician. Still, there is no gap between those bounds and imagination or absurdity, as if the artist were guided by a desire to turn chaos into order or, conversely, to break rules and put them to creative uses.

MARIA RUBERSZ

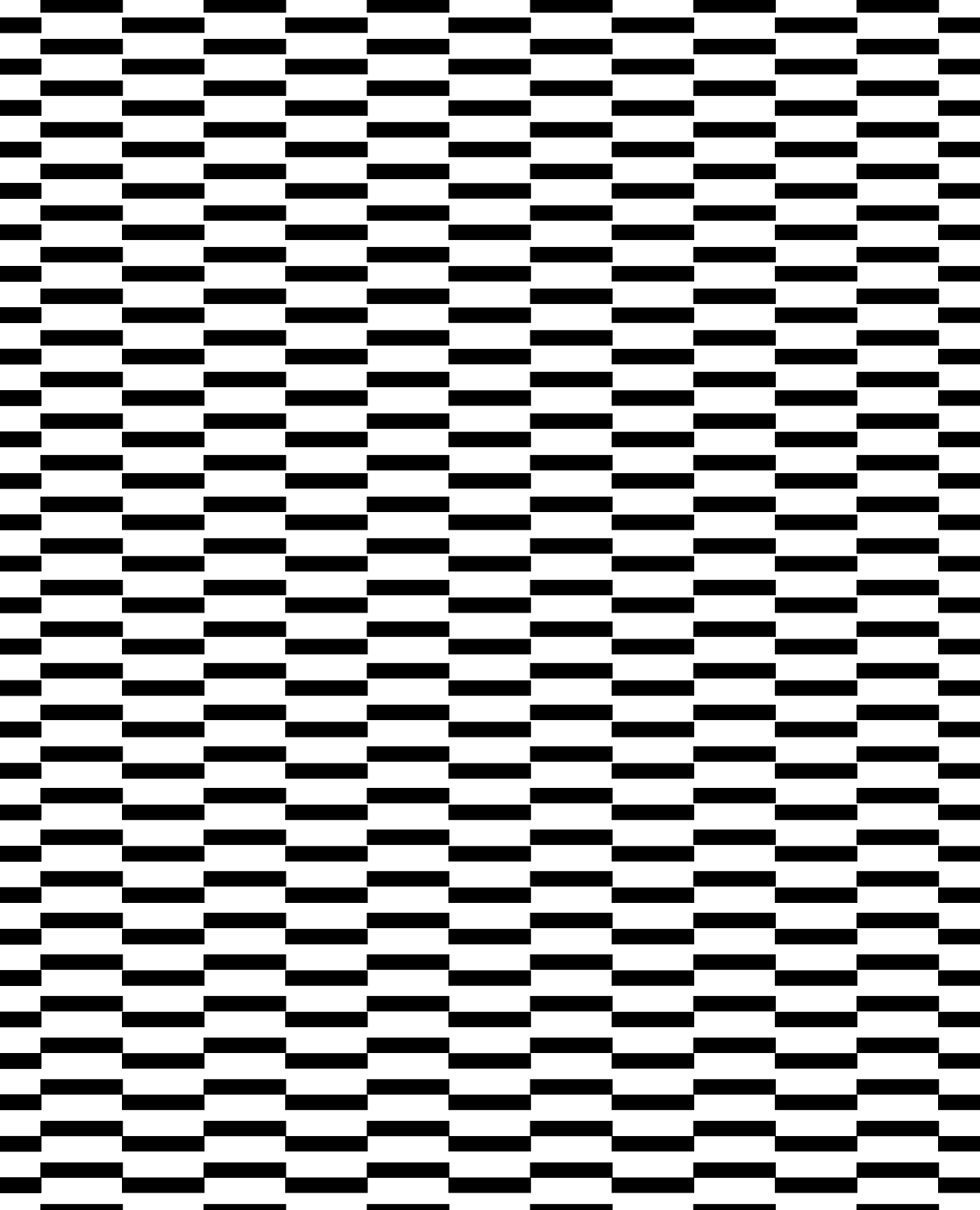
Piotr Bosacki's art is a result of unique independence of thought and an ability to construct the artistic statement. His works may be informed by the hermetic principles of musical composition or by the pattern of squared paper. Following the coherent structure of his own argument, Bosacki finds crevices down which he slips into the logic of preposterousness. Never, however, does he sink into infantilism.

Wybrane wystawy indywidualne / Selected solo exhibitions

- 2013** › Czarny zeszyt / *The Black Workbook*, Galeria Stereo, Poznań
- 2012** › Nie za bardzo / *Not Really*, Galeria Arsenał, Białystok
- 2011** › Kompletne bzdury / *Utter Rubbish*, Villa Tokyo, Tokio / Tokyo
- 2009** › Sztaby i zegary / *Bars and Clocks*, Galeria Foksal, Warszawa / Warsaw

Wybrane wystawy zbiorowe / Selected group exhibitions

- 2013** › Wideo — prezentacje / *Video — Presentations*, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
› Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia / *A Few Practical Ways To Prolong One's Life*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa / Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw
- 2012** › Da się wytrzymać / *It's Bearable*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Schmela Haus, Düsseldorf
› Arbeitsdisziplin. Duch sztuki poznańskiej około 2012 / *Arbeitsdisziplin. The Spirit of the Art of Poznań around 2012*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- 2011** › Transylwania 2, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- 2010** › Luc Tuymans: A Vision of Central Europe, Brugge Centraal, Brugia / Bruges
› Transylwania, BWA Zielona Góra
› Filmy mówione / *Word Pictures: Talking Films*, Platán Gáléria, Budapeszt / Budapest
› Traumtagebuch, Galeria Foksal, Warszawa / Warsaw
- 2008** › Dobrze do domu i na dwór / *Good for Home Use and Outdoor*, przestrzeń miejska / city space, Poznań
› Brzuch / *Stomach*, Stary Browar, Poznań



W tym miejscu miał się znaleźć tekst na temat filmu *Rzeczy oczywiste*, który prezentowany jest na wystawie konkursowej Nagrody Fundacji Deutsche Bank – *Spojrzenia 2013*. Jednak w chwili, kiedy piszę te słowa, prace nad filmem są na tak wczesnym etapie, że nie ma większego sensu opisywać utworu, którego ostateczny kształt nie jest jeszcze znany. Można jednak zaznaczyć, że *Rzeczy oczywiste* będą kontynuacją mojego cyklu animowanych „filmów literackich”. Film literacki to taki, w którym tekst czytany przez lektora jest miniaturą literacką mogącą teoretycznie funkcjonować samodzielnie. Podstawą i punktem wyjścia dla utworu filmowego jest więc słowo. Tekst powstaje w pierwszej kolejności. Obraz realizowany jest później. Nie oznacza to oczywiście, że rola obrazu w filmie jest drugoplanowa. Jeśli zapytamy, jaką rolę pełni tu połączenie słowa i obrazu, to należy powiedzieć o trzech najważniejszych funkcjach tego połączenia. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z prostym ilustrowaniem czy objaśnieniem warstwy słownej przez obraz. Kiedy lektor mówi na przykład o jakiejś złożonej strukturze geometrycznej i czyni to w sposób bardzo (a być może nazbyt) ogólny, wówczas struktura ta pojawia się w obrazie i tam, gdzie słuchacz mógłby mieć jakieś wątpliwości, widz ich już nie posiada. Wiadomo bowiem, że „rysunek to tysiąc słów”. Obraz ma tu najczęściej charakter „rysunku technicznego” albo „schematu ideowego” jakiejś koncepcji. Drugi rodzaj połączenia słowa z obrazem wygląda następująco: lektor opowiada o jednej rzeczy, a w obrazie pojawia się rzecz zupełnie inna. Zawsze jednak temu pozornie przypadkowemu zestawieniu towarzyszy jakiś ukryty sens symboliczny lub alegoryczny. Otwiera się więc tutaj poetyka na nowym poziomie, coś, co moglibyśmy nazwać poetyką filmu literackiego. Trzecia funkcja połączenia słowa z obrazem ma charakter ogólny. Kiedy człowiek patrzy na projekcję filmową (przenośnie i dosłownie) „jak w obrazek”, wówczas łatwiej mu się skupić na słowach „docierających z ekranu”. Podobnie słowa mówcy przemawiają do nas w sposób szczególnie wymowny,

kiedy patrzymy mu w twarz. Przekaz jest tym silniejszy, im więcej zmysłów angażuje.

Jeśli mam tu przedstawić jeden z moich istniejących już filmów literackich, wybór padnie na *Umiłowanie życia*. Film ten bowiem ma wiele wspólnego z *Rzeczami oczywistymi*.

Tekst *Umiłowania* z jednej strony utrzymany jest w poetyce traktatu filozoficznego, a niekiedy nawet fizycznego. Z drugiej strony, jest to jednocześnie tekst operujący poetyką pism mistycznych. Ten podwójny fizyczno-mistyczny charakter tekstu *Umiłowania* jest wymowny sam w sobie na poziomie literackim. Każde zdanie naszej mowy – obojętnie, czy to mowa fizyka, czy mowa poety – jest teorią fizyczną, stanowi bowiem obraz świata i trudno ustalić, kto tutaj w sposób „ścisły”, a kto w sposób „nieścisły” ujmuje rzeczywistość. Prawda jest taka, że „wartość tekstu” (cokolwiek to znaczy) zależy głównie od inteligencji czytelnika. Nie twierdząc oczywiście, że autor nie ma wpływu na wartość swego utworu. Chodzi o to, że mądrość i kunszt językowy autora nie mają żadnego znaczenia, gdy jego tekst jest czytany przez człowieka ślepego na sens słów.

Nawiasem mówiąc, autor tekstu może być nawet głupcem i może napisać głupi tekst. Ale czytelnik, jeśli jest inteligentny, nawet z kształtu głupoty może wywieść wiele prawdy o świecie. Głupota (nieścisłość) w myśleniu jest jak choroba w ciele. Gdy jeden z organów ciała choruje, to na zasadzie naczyń połączonych również inne organy zaczynają zawodzić. Często dopiero wówczas zależność między działaniami organów staje się jawna. Objawiają się mechanizmy fizjologiczne.

Można przyjąć, że tekst o „wysokiej wartości” to tekst tak „głęboki”, że każdy wystarczająco inteligentny czytelnik wywiedzie z niego treści „prawdziwe”, ale takie, o których nawet nie śniło się autorowi. Takie dzieło literackie jest jak byt przyrodniczy – mimo ustalonego kształtu potrafi wciąż odpowiadać na nowe pytania. Jest jak żywa mowa.

Warto wspomnieć na marginesie, że sam autor tekstu również jest jego czytelnikiem. Często bywa, że człowiek zapisze jakieś zdanie, a kiedy przeczyta je po czasie, dostrzeże w nim sens, którego wcześniej w ogóle nie miał na myśli. To jest dopiero zabawa; zwłaszcza w długotrwałym procesie budowania tekstu literackiego. Ukryty sens dzieła potrzebuje niekiedy lat, by objawić się samemu twórcy, a co dopiero innym. Przy okazji widać, że dzieło sztuki może prawdziwie żyć w pamięci samego tylko autora, czyli poza tzw. wymiarem społecznym.

Podwójny fizyczno-mistyczny charakter tekstu *Umiłowania* może oczywiście budzić pewne wątpliwości. Przecież ktoś mógłby powiedzieć: „Autor z jednej strony aspiruje tu do bycia umysłem ścisłym, z drugiej wypowiada się jak poeta. Czy to jest konsekwentne? Czy to nie są jakieś bzdury?”. Ale przyjrzyjmy się samej rzeczywistości. Czy ten sam świat nie prowokuje nas jednocześnie do myślenia ścisłego i poetyckiego? Jeśli tak dzieje się w prawdziwym świecie, to dlaczego nie mogłoby tak być w utworze literackim? Jeśli ktoś uważa, że utwór, w którym przeplatają się wątki ścisłe i poetyckie, jest bzdurny, to musi też przyznać, że świat jest bzdurny. (I być może będzie miał nawet trochę racji).

Należy teraz zaznaczyć rzecz bardzo istotną. Język, w jakim napisane jest *Umiłowanie*, odnosi się głównie do tradycji judaizmu. Odnosi się więc do kabały (tej opisywanej przez Gershoma Scholema i jego następców).

Kabała jest oczywiście mistycyzmem, ale w tej samej mierze jest również teorią fizyczną. Opisuje bowiem budowę i mechanikę świata. Jest teorią fizyczną, szeroką w tym sensie, że nie stawia granicy między „mechaniką materii” a „mechaniką słowa”. W kabbale organizacja elementów materii nie różni się niczym od organizacji elementów zdania. Percepcja świata jest tutaj dosłownie i przenośnie pojmowana jako odczytywanie tekstu (odczytywanie Tory). Zarówno świat, jak i Tora traktowane są jako byty przyrodnicze, a zarazem językowe. Jak powiedziano, „tekst wysokiej wartości” mimo ustalonego kształtu, mimo swej skończoności, potrafi

wciąż odpowiadać na nowe pytania; jest nieskończony w swej informacyjnej pojemności. Liczba liter alfabetu jest skończona, ale liczba zdań, czyli kombinacji liter jest nieskończona. Podobnie ilość materii w świecie jest stała, natomiast możliwe konfiguracje elementów materialnych są niewyczerpane. Elementy materii wzajemnie się rozczytują, podobnie jak człowiek rozczytuje pismo. Krysztal soli „pamięta”, że wrzucony do wody, powinien się rozpuścić. To jest uśpiona informacja, która zostaje odczytana w chwili, kiedy sól rzeczywiście zetknie się z wodą.

W filozofii Zachodu tezę, że informacja jest jednym z podstawowych aspektów procesu fizycznego, postawił dopiero Leibniz w XVIII wieku. Kabaliści natomiast posiadali równoważną wiedzę ponad dwa tysiące lat wcześniej. Wszystko, co możemy powiedzieć o budowie i działaniu języka (wraz z gramatyką, poetyką itd.), możemy też powiedzieć o budowie i działaniu ciała.

Piotr Bosacki
On To Love Life

I was supposed to write here about the film *Obvious Things* which is featured in the Deutsche Bank Foundation Award — *Views 2013* competition exhibition. But as I am writing these words, work on the film is at such an early stage that it hardly makes sense describing an opus whose final shape is not yet known. It can be mentioned, though, that *Obvious Things* will be a continuation of my series of animated 'literary films'. A literary film is one in which the text read by a narrator is a literary miniature that could theoretically function on its own. So text serves here as the basis of, and a starting point for, a filmic work. Text comes first and only then the image, which does not mean, of course, that the latter is of secondary importance. As for the role played here by the combination of text and image, one should mention its three main functions. Firstly, image simply illustrates or elucidates the textual content; when, for instance, the narrator speaks about a complex geometrical structure in a very (or even too) general a manner, the said structure is shown on screen and where the listener might have doubts, they no longer have any. For we know that a 'picture is worth a thousand words'. Image appears here usually as a 'technical drawing' or 'ideological diagram' for an idea or concept. The second kind of combination between visuals and text is that the narrator speaks about one thing and a completely different one appears on screen; however random it may appear, such a juxtaposition always conveys a hidden symbolic or allegorical meaning. This opens up a poetics on a new level, something we could call the poetics of literary film. The third function of the combination of word and image is of general character. When we are (literally and metaphorically) transfixed by a projection, it is easier for us to focus on the soundtrack too. Similarly, looking someone straight in the eye means their words will appear particularly emphatic to us. The more senses a message engages, the stronger its impact.

If I am to choose one of my existing literary films to present here, let it be *To Love Life*. It is a film that has a lot in common with *Obvious Things*.

On the one hand, the text of *To Love Life* observes the poetics of a philosophical, and sometimes even physical, treatise; on the other, it uses the poetics of mystical writings. This double — physical-mystical — character of the text of *To Love Life* is meaningful in itself on the literary level. Each and every sentence of our speech — whether it is the speech of a physicist or poet — constitutes a physical theory because it is an image of the world; this means it is hard to say who describes reality 'scientifically' here and who does not. The truth is that the 'value of a text' (whatever that means) depends primarily on the reader's intelligence. I am not trying to say that the value of a text is completely independent of its author. It is only that his wisdom and literary artistry mean nothing when the text is read by someone who is blind to the meaning of words.

Incidentally, the author can even be a fool and write a foolish text. But if the reader is intelligent, he or she can analyse the shape of this foolishness to deduce a lot of truth about the world. Foolishness (imprecision) in thinking is like disease in the body. When one bodily organ is dysfunctional, the others, like communicating vessels, start ailing too. It is often only at this point that a functional interdependence between the organs becomes clear. Physiological mechanisms become manifest.

It can be assumed that a text of 'high value' is one so 'profound' that every sufficiently intelligent reader will deduce from it a message that will be 'true' but completely unexpected by the author. Such a work of literature is like a natural being: despite having a definite shape, it can answer ever new questions. It is like vibrant speech.

At this point, it is worth mentioning that the author of a text is also its reader. It is often so that you write down a sentence and only upon reading it some time later, you notice in it a meaning you had not thought about before.

This is big fun; especially in the long-term process of composing a literary text. Sometimes the work's latent meaning needs years to manifest itself to its own author, let alone to others. This demonstrates that a work of art can live truly in the memory of the author alone, that is, outside of what is known as the social context.

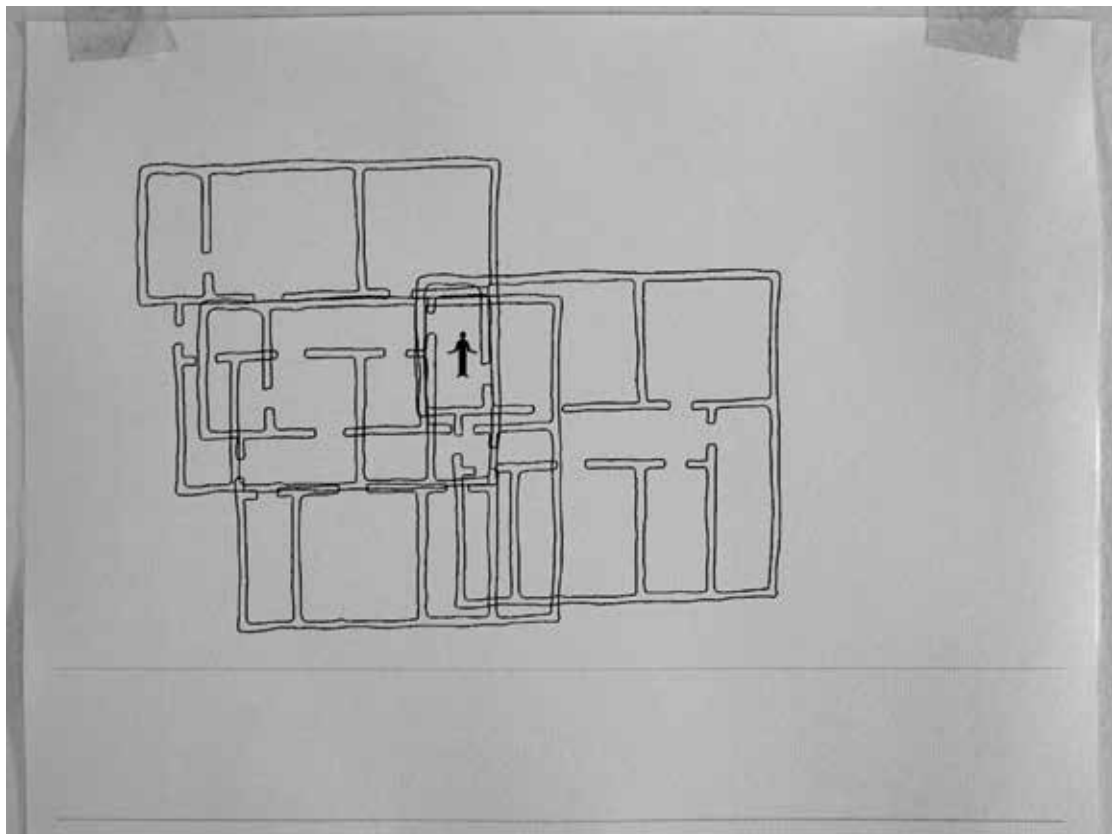
Some, of course, can find the double, physical-mystical, character of the text of *To Love Life* dubious. Someone could say, 'The author aspires here to being a scientific mind but he speaks like a poet. Is this consistent? Isn't this some kind of nonsense?' But let us look at reality itself. Does one and the same world not induce us to think scientifically and poetically at the same time? If this happens in the real world, why should it not in a work of literature? And if someone believes that a literary work in which scientific and poetical themes are intertwined is nonsensical, they must admit that so is the world itself. (And perhaps they will even be partly right).

A very important thing needs to be stressed at this point. The language used to write *To Love Life* refers primarily to the Judaic tradition and the kabbalah (in the version of Gershom Scholem and his successors).

The kabbalah is, of course, a mystical system but it is also very much a physical theory since it describes the structure and mechanics of the world. It is a physical theory, broad in the sense of not differentiating between the 'mechanics of matter' and the 'mechanics of the word'. In kabbalah, the organisation of the elements of matter is no different from the organisation of the elements of a sentence. The perception of the world is literally and metaphorically construed here as the reading of a text (the Torah). Both the world and the Torah are considered to be entities natural and linguistic at the same time. As has been said, despite its definite shape, its finiteness, a 'text of high value' is able to answer ever new questions; it is infinite in its informational capacity. The number of the letters of the alphabet is finite, but the number of sentences, that is, combinations of those

letters, is infinite. Similarly, the quantity of matter in the world is constant, but there exist endless potential configurations of its elements. Elements of matter decipher each other like man deciphers script. A salt crystal 'remembers' that it should dissolve when thrown into water; a dormant information that will kick off when the two substances actually meet.

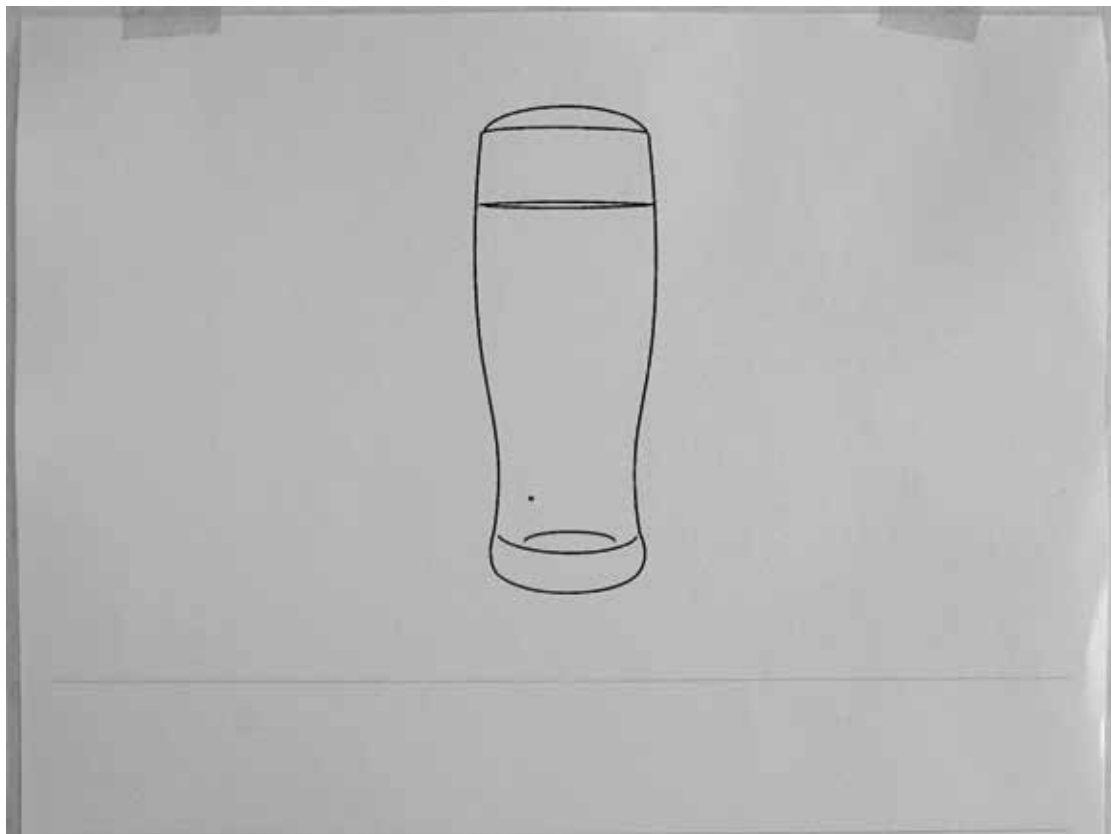
In Western philosophy, the idea that information is a fundamental aspect of the physical process was posited only by Leibniz in the 18th century. The kabbalists had been familiar with this knowledge more than two thousand years earlier. Everything that we can say about the structure and functioning of language (with its grammar, poetics and so on) we can also say about the structure and functioning of bodies.



Jeżeli „rozwiązać problem” równa się „nie mieć problemu”, to „nie mieć problemu” równa się „rozwiązać problem”.

If ‘to solve a problem’ is the same as ‘not to have a problem’, then ‘not to have a problem’ is the same as ‘to solve a problem’.

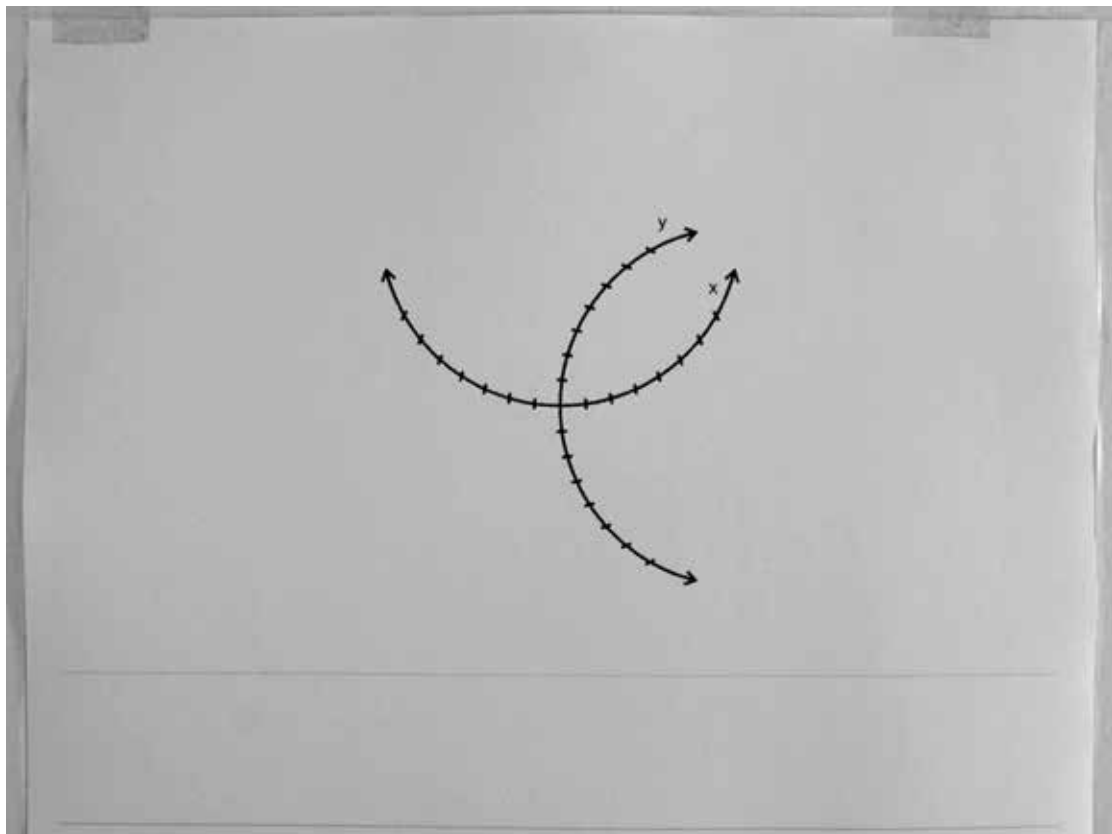
PIOTR BOSACKI,
Umiłowanie życia /
To Love Life,
2011, film animowany /
animated film



I nie ma w twarzy Julki takiej rzeczy, która nie przypominałaby mi jakiegoś innego człowieka. W tym sensie Julka składa się z ludzi, których już kiedyś widziałem.

And everything in Julie's face reminds me of someone else. So in a way, Julie is made up of people I've seen before.

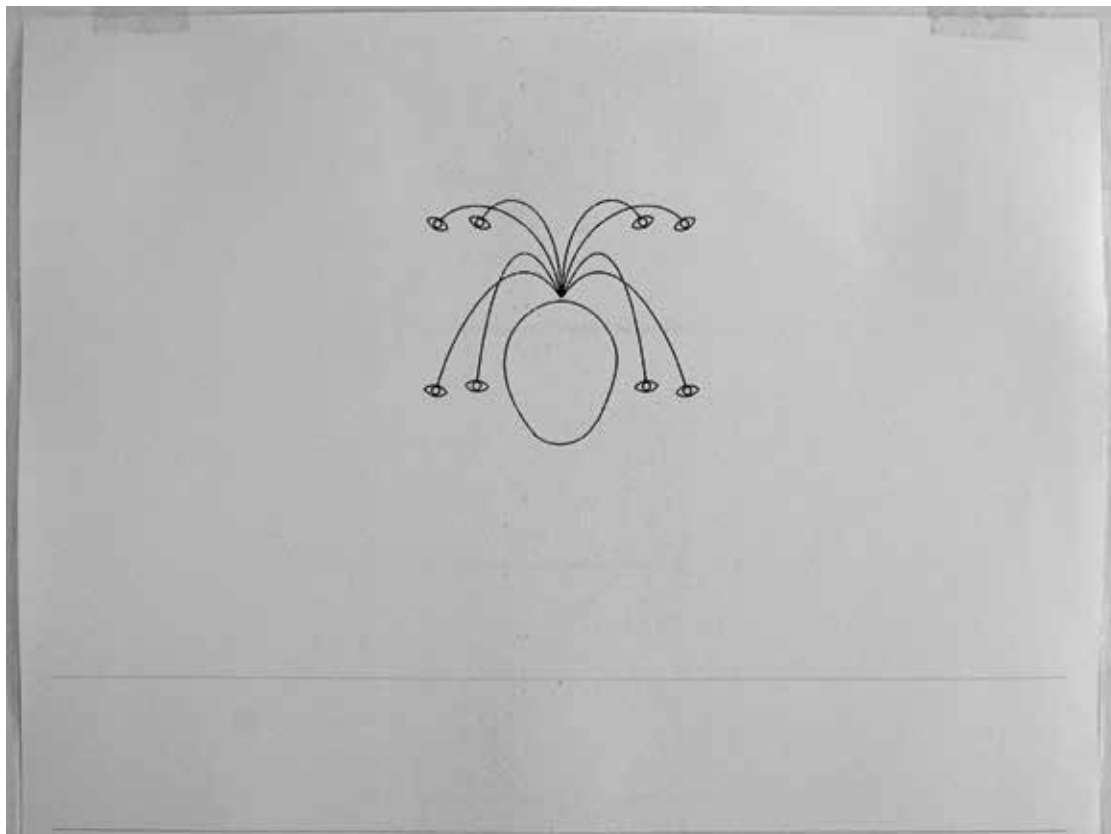
PIOTR BOSACKI,
Umiłowanie życia /
To Love Life,
2011, film animowany /
animated film



A zbiór liter widzenia musi być skończony, żeby obwody kół się pozamykały i żeby koła mogły zacząć trybić między sobą.

And the set of the letters of seeing has to be finite for the perimeters of the wheels to close so that the wheels can start to mesh with each other.

PIOTR BOSACKI,
Umiłowanie życia /
To Love Life,
 2011, film animowany /
 animated film



Na tej samej zasadzie, kiedy człowiek śni, to przestrzeń fizyczna, za sprawą roboty mózgu człowieka, odczuwa swoje odcięte członki (albo jeszcze nieurośnięte gałęzie krzewu winnego).

On that same principle, when a person dreams, due to the workings of the human brain, physical space feels its amputated parts (or the branches of the grape vine that haven't grown yet).

PIOTR BOSACKI,
Umiłowanie życia /
To Love Life,
2011, film animowany /
animated film

Świat jest tak urządzony, żeby się dało wytrzymać. W zasadzie nie ma rzeczy nie do wytrzymania. Jak mówi poeta: „Śmierci się nie doznaje”. (Śmierć nie jest faktem w świecie, jakim go zastałem). Wynika z tego jasno, że zwycięstwo Chrystusa było przesądzone już wstępnie. Dlatego ten kościół można śmiało zlikwidować.

Jak się dowiedziałem, że lot pszczoły między kwiatami ukazuje rozwiązanie problemu komiwojażera, to wzruszyłem się głęboko. Ale ani trochę mnie to nie zdziwiło. Roniłem łąy szczęścia i łąziłem po chacie w tę i z powrotem.

Jeżeli „rozwiązać problem” równa się „nie mieć problemu”, to „nie mieć problemu” równa się „rozwiązać problem”.

Pszczoły wcale nie rozwiązują problemu komiwojażera (przecież są głupie na maksa); one pokazują, że go nie mają.

Jest zwłaszcza w młodości takie coś, że w każdym obliczu wyłaniającym się zza rogu człowiek skłonny jest dopatrzeć się twarzy ukochanej. To jest taka gotowość przylgnięcia do utęsknionego.

Są dni, że mam tak stary mózg, że właściwie wszystkie obrazy, które widzę, wydają mi się podobne do czegoś, co widziałem już wcześniej. I ponieważ z każdego obrazu wyłania się jakieś zaszle podobieństwo, zdaje mi się, jakby każdy obraz przynosił rzecz utęsknioną. (Podobieństwo jest zawsze utęsknione).

Czasem wchodzę do kawiarni i jest tam wiele osób, które widzę po raz pierwszy. Ale czuję się tak, jakbym je znał, a to jest ze względu na ich podobieństwo do kogo innego. Siedzi powiedzmy dziewczyna

(jakaś Julka na przykład). I ona w chwilach, kiedy chce coś powiedzieć, ale się ociąga, ma taki układ kącików ust w stosunku do czubka górnej wargi (jakby na kształt smutnego ptaka). I to jest żywcem wyjęte z wyglądu takiej mojej koleżanki ze szkoły na Głogowskiej. I nie ma w twarzy Julki takiej rzeczy, która nie przypominałaby mi jakiegoś innego człowieka. W tym sensie Julka składa się z ludzi, których już kiedyś widziałem. I wtedy wiem, że wszystkie moje kształty (moje reakcje) na wygląd takiej Julki przybierałem już kiedyś w stosunku do kogoś innego.

I nie dotyczy to tylko twarzy, ale wszystkich rzeczy; ziemniaków na talerzu na przykład albo dźwięków zza okna latem.

Jeśli rzeczywiście wszystko, co widać, miałyby być do czegoś podobne, to wynikałoby z tego, że zbiór liter widzenia jest skończony. A zbiór liter widzenia musi być skończony, żeby obwody kół się pozamykały i żeby koła mogły zacząć trybić między sobą.

Cała fizyka to przekładanie z jednego wymiaru na drugi. Jak między kołami zębatymi. Jeśli tu mniej, to tam więcej. Jeśli tu w górę, to tam w dół. I tak dalej.

Sprawa polega na tym, żeby układ liter w ciele widzącym skryształizował się w taki sposób, żeby przyleganie do utęsknionego było całkowite, a nie częściowe.

Tutaj mamy schemat ideowy prostego ciała urządzonego na kształt zależności dziewięciu kół. W tym układzie taki czy inny ruch któregośkolwiek z kół przynosi konkretną reakcję pozostałych trybów. Jeżeli środkowe koło porusza się w prawo, to organizm działa tak. Jeśli środkowe koło porusza się w lewo, to organizm działa tak. I w ten sposób części ciała powinny utrzymywać się nawzajem.

Teoretycznie nawet najbardziej złożony układ może trybić w sposób prawidłowy. Rozkoszowanie się jedną częścią ciała nie przeszkadza wówczas rozkoszowaniu się drugiej częścią ciała. Wtedy całość układu można zredukować do ruchu jednego wielkiego koła. I na tym polega przyleganie całkowite. Stąd powiedzenie: „Wobec jednego cóż ty liczysz?”

Ale oczywiście im bardziej złożone ciało, tym większe prawdopodobieństwo, że układ zacznie działać wbrew sobie. Tutaj widzimy, jak lewe górne koło zostaje pobudzone do obrotu w prawo. Jednocześnie prawe dolne koło zostaje pobudzone do obrotu w lewo. Z tej przyczyny niektóre tryby działają przeciwko sobie. Układ trawi energię po próżnicy i traci kształt.

Te aspekty mechaniki trybienia odnoszą się w sensie dosłownym również do trawienia pokarmów, trawienia słów i tak dalej.

Najbardziej zajmujące są te kobiece twarze, które siedzą okrakiem między pięknem a brzydotą. I właściwie nie wiadomo, z czego to wynika. Wyglądają, jakby były tak brzemienne płodnością, że obnażają w sobie tę uprzedniość późniejszego, która wyszydzi wszystkie decyzje podjęte po drodze.

Kształt człowieka to jest efekt ścierania się (w dosłownym sensie) tych nici. Jednej tak zwanej męskiej i drugiej tak zwanej żeńskiej. I sprawa polega na tym, żeby pojemnik, w którym dochodzi do trybienia tych nici, utrzymywać w takich warunkach, żeby jedna nić nie przywiodła do zguby drugiej, ani druga pierwszej. Bo jadą na jednym wózku. I właśnie dlatego w Torze jest napisane: „Czcij ojca swego i matkę swoją”. I o to chodzi; a nie o to, że jest jakiś zakaz pyskowania starym.

A trzeba zaznaczyć, że te dwie nitki biegną w przeciwnych kierunkach: jedna jakby od początku do końca, a druga jakby od końca do początku. Dlatego do każdej części początku przylega odpowiednia część końca. I w efekcie to jest wszystko takie rozciągnięte zero. I całe szczęście, że tak jest, bo gdyby rozciągłości miały istnieć w sensie rzeczywistym, to nic nie zdołałoby unieść takich odległości między gwiazdami. Żadne królestwo nie byłoby w stanie utrzymać takiej infrastruktury. Nawet królestwo niebieskie, którego budżet jest przecież zerowy.

Wtedy, co mi się śniło, że sobie robię fellatio, pomyślałem: „Jak to? Jak to? Przecież to niemożliwe. Z wufu zawsze miałem trzy mniej, a tu nagle taka gibkość?” Wtem widzę, że nie mam tułowia. A tułów był nad głową. A głowa była między nogami a tułowiem.

Podobnie jak poprzestawiać się mogą części ciała, tak poprzestawiać się mogą tryby zależności fizycznych. Dlatego we śnie można zobaczyć odmienną fizykę.

Gdyby odmienne fizyki nie były wyraźnie zawarte w piśmie, nie można było by ich nawet pomyśleć.

Podobno jest takie coś, że można czuć ból w odciętej ręce. Na tej samej zasadzie, kiedy człowiek śni, to przestrzeń fizyczna, za sprawą roboty mózgu człowieka, odczuwa swoje odcięte członki (albo jeszcze nieurośnięte gałęzie krzewu winnego).

Tekst jest integralną częścią filmu *Umiłowanie życia*

The world is set up to be bearable. There's really nothing that's unbearable. As the poet said: 'Death is not something we experience'. (Death isn't a fact of the world as I found it.) That clearly means Christ's victory was self-evident from the get-go. So that whole church can be dismantled anytime.

When I heard that a bee's flight path from flower to flower solves the 'travelling salesman problem', I was deeply moved. But it didn't surprise me in the least. I sobbed for joy and wandered to and fro around the house.

If 'to solve a problem' is the same as 'not to have a problem', then 'not to have a problem' is the same as 'to solve a problem'.

Bees don't solve the 'travelling salesman problem' at all. (They're totally stupid!) What they show is that they don't have the problem.

Especially when you're young there's this thing where you're ready to see the face of your beloved in every new face that comes around the corner. A readiness to cling to what you yearn for.

There are days when my brain is so old that practically every picture I see seems to look like something I've seen before. And because there's some shred of similarity in every picture, it seems like every picture holds something I yearn for. (Similarity is always yearned for.)

Sometimes I go to a café and there are many people there that I've never seen before. But I feel like I know them, because of their similarity to someone else. Let's say some girl is sitting there — Julie, for instance. And in the moments when she wants to say

something but she's hesitating, the corners of her mouth get in this position in relation to the top of her upper lip, like the shape of a sad bird. And that's just exactly the same look this classmate of mine used to have, at the school on Głogowska Street. And everything in Julie's face reminds me of someone else. So in a way, Julie is made up of people I've seen before. And I realise that all my shapes — my reactions to the way this Julie looks — are ones I've had before towards someone else.

And it's not only faces. This applies to everything: to potatoes on a plate, for instance, and to sounds outside the window in the summer.

If it's really true that everything we see is similar to something else, that would mean that the set of the letters of seeing is a finite set. And the set of the letters of seeing has to be finite for the perimeters of the wheels to close so that the wheels can start to mesh with each other.

Physics is one dimension meshing with another. Like cogwheels. If there's less over here there's more over there. If this goes up that goes down. And so on.

The trick is getting the arrangement of letters in the viewing body crystallised in such a way that one clings totally to what one yearns for, not just partially.

This is a schematic diagram of a simple body set up as an interaction of nine wheels.

In this set-up any movement of any of the wheels causes a specific reaction in the other gears. If the middle wheel moves to the right, the organism does this. If the middle wheel moves to the left, the

organism does this. This way the different parts of the body should mutually sustain one another.

Theoretically even the most complicated set-up can mesh correctly. Thus the pleasures of one body part don't interfere with the pleasures of another body part. The whole set-up can be reduced to the movement of one big wheel. And that's total clinging. That's where we get the saying: 'Before one, what can you count?'

But of course the more complex a body is, the more likely it becomes that the set-up will start working against itself. Here we see the upper left wheel being stimulated to turn to the right. At the same time the lower right wheel is being stimulated to turn to the left. Therefore some gears are working in opposition to each other. The set-up digests energy for nothing and gets out of shape.

These aspects of the mechanics of meshing gears also apply quite literally to digesting food, digesting words and so on.

The faces of women that straddle the boundary between beauty and ugliness are the most absorbing.

And it's actually not clear why that is. They look so pregnant with fertility that they expose the anteriority of what is subsequent, which jeers at all the decisions made along the way.

The human shape is an effect of these threads meshing, in a literal sense. One is the so-called male thread and the other is the so-called female. The trick is to keep the container in which the threads intermesh in the right conditions so that one thread doesn't cause the other's demise, nor vice versa. Because they're in the same boat. And that's why the Torah states:

'Honour your father and your mother.' That's what that's about, not some kind of order not to badmouth your parents.

And it's important to emphasise that the two threads go in opposite directions: one from the beginning to the end, as it were, and the other from the end to the beginning. So each part of the beginning clings to a corresponding part of the end. So it all turns into this kind of stretched zero. And it's a good thing too, because if these lengths existed in reality, there would be no way to support such vast distances, not even between the stars. No kingdom would be able to support that kind of infrastructure. Not even the kingdom of heaven, whose budget is zero, after all.

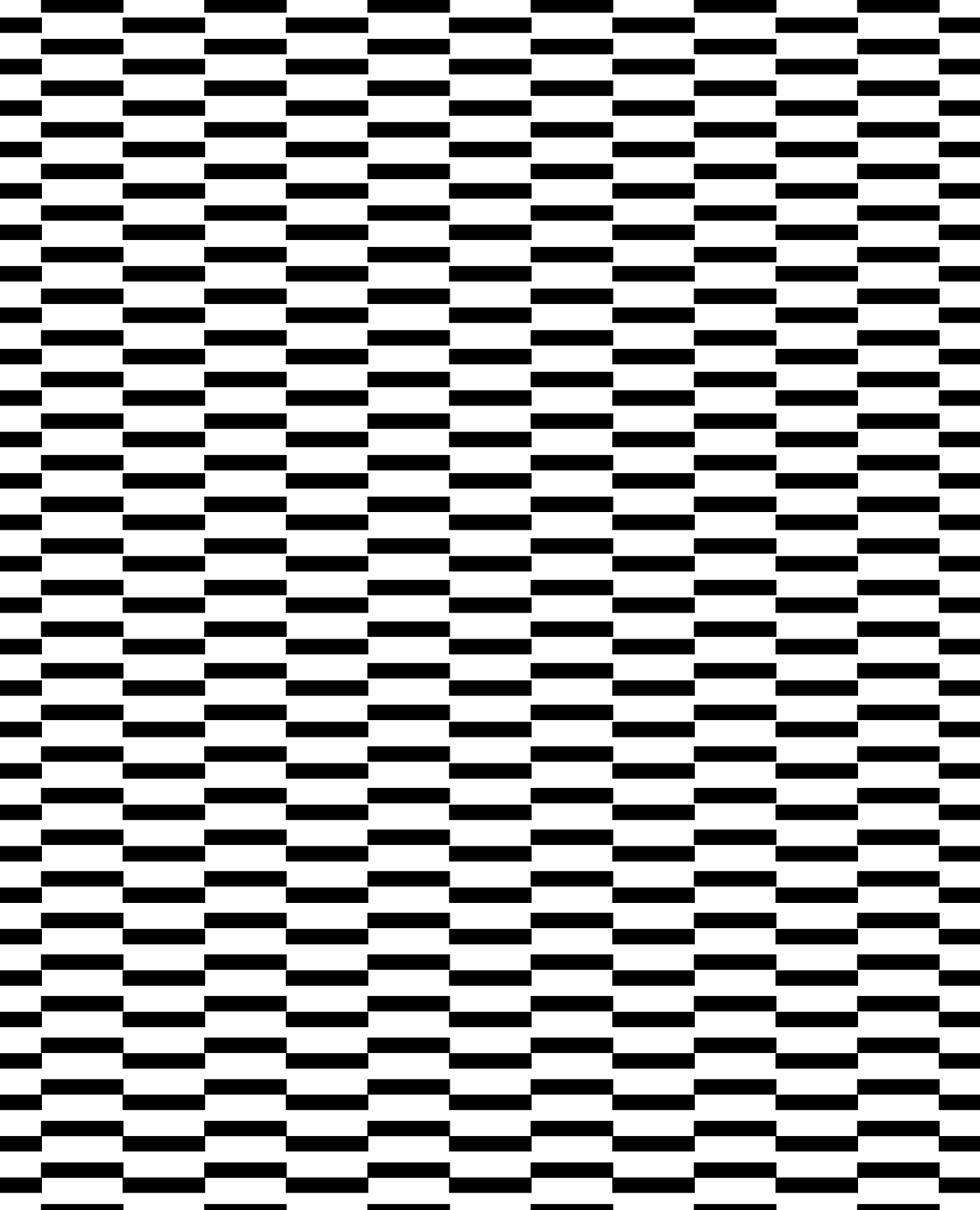
Then I dreamed I was fellating myself, and I thought: 'But how can this be?! This is impossible. I always had bad marks in PE — how can I be so supple all of a sudden?!' Then I realise I don't have a torso. My torso was above my head. And my head was between my legs and my torso.

The gears of physical interrelations can change places just like body parts can change places. So in dreams we sometimes see alternative physics.

If alternative physics weren't clearly set out in writing, it would be impossible to even think of it.

Apparently you can feel pain in an arm that's been amputated. On that same principle, when a person dreams, due to the workings of the human brain, physical space feels its amputated parts (or the branches of the grape vine that haven't grown yet).

This text forms an integral part of the film *To Love Life*.
Translated by Sherill Pociacha



KAROLINA BREGUŁA

ur. w 1979 w Strumieniu k. Bielska-Białej. Mieszka i tworzy w Warszawie. Ukończyła szkołę fotograficzną GFU przy Folkuniversitetet w Sztokholmie, Europejską Akademię Fotografii w Warszawie oraz fotografię w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi; doktorantka tej uczelni. Autorka fotografii, wideo oraz akcji artystycznych w przestrzeni miejskiej.

born in 1979 in Strumień near Bielsko-Biała. She lives and works in Warsaw. She studied at the GFU School of Photography of the Folkuniversitetet in Stockholm, the European Academy of Photography in Warsaw, and holds a degree in photography from the Leon Schiller State Graduate School of Film, Television and Theatre in Łódź, where she is currently writing a PhD thesis. Author of photographs, video and artistic projects in a public space.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ I JADWIGA SAWICKA

Która z dotychczasowych prac/realizacji jest dla ciebie najważniejsza?

KAROLINA BREGUŁA Każda z nich z jakiegoś powodu wydaje mi się najważniejsza. Cykl *Niech nas zobaczą* jest najważniejszy dlatego, że jest tym z moich działań, które w widoczny sposób wpłynęło na rzeczywistość. Film *Kamera wideo* jest najważniejszy, bo został doceniony, co dało mi, młodej studentce wiarę, że to, co robię, ma sens. Internetowy projekt *Biuro tłumaczeń sztuki* jest najważniejszy, bo wydaje mi się, że pracując nad nim, bardzo się rozwinęłam, zmieniłam punkt widzenia. Konferencja naukowa i książka *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego* są najważniejsze, bo są efektem istotnego etapu mojego poszukiwania ukrytych w sztuce sensów. Wideo *Fire-Followers* jest najważniejsze, bo jest sumą moich przeżyć ostatnich kilku lat. Wreszcie film *Obraza*, nad którym teraz pracuję, jest dla mnie najważniejszy, bo jest po prostu aktualny, jest w tej chwili moją codziennością.



EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ AND JADWIGA SAWICKA

Which of your works/projects to date has been most important to you?

KAROLINA BREGUŁA Each appears most important to me for different reasons. The *Let Them See Us* series is most important because it had a visible impact on reality. Video Camera is most important because it was awarded, which let me, a young student at the time, believe that what I did made sense. The online *Art Translation Agency* is most important because in the course of making it I underwent a transformation, fundamentally changing my point of view. The conference and book *Spatial Forms as the Centre of Everything* are most important because they reflect an important stage in my quest for hidden meanings in art. The video *Fire-Followers* is most important because it brings together my reflections from the last couple of years. Finally, *Offence*, the film I am currently working on, is most important because it is simply topical, being my daily reality at this point in time.

MARCIN KRASNY

Wielu artystów próbuje się mierzyć z krytyką instytucjonalnego systemu sztuki, niekiedy nawet ze sporym sukcesem. Jednak niełatwo o kogoś, kto by to robił z takim dystansem, humorem i świadomością tematu, jak Karolina Breguła. Wbrew temu, co sama mówi, trudno w jej wypadku mówić o krytyce instytucjonalnej sensu stricto; jest to raczej badanie zakresu możliwości — jak w projekcie *Biuro tłumaczeń sztuki*, poszerzanie skali — jak w konferencji oraz publikacji *Formy przestrzenne jako centrum wszystkiego*, czy w końcu zabawa w kotka i myszkę z horyzontem oczekiwań w paradokmentalnej realizacji wideo *Fire-Followers*. Ta ostatnia praca wydaje się łączyć wszystkie wątki obecne w działalności Breguły. Jest wyrazem lęku wobec systemowej opresji, wizualizacją społecznego odbioru sztuki oraz manipulacją jej najbardziej nieoczekiwanymi i wstydliwymi wątkami. Palić muzea czy budować nowe? Oczywiście jedno i drugie.

MARCIN KRASNY

Many artists try to practice institutional art criticism, often with great success. But few do it with Karolina Breguła's detachment, sense of humour, and awareness of the subject. Despite what she says, this is hardly institutional criticism in the strict sense; rather, Breguła tests the limits, as in *Art Translation Agency*, broadens the perspective, as in *Spatial Forms as the Centre of Everything*, or plays cat-and-mouse with the horizon of expectations, as in the pseudo-documentary *Fire-Followers*. Expressing anxiety of oppressive power, visualising the public reception of art, and manipulating its most unexpected and embarrassing aspects, the latter work seems to weave together the different themes present throughout Breguła's practice. Should we be burning museums or building new ones? Well, both, of course.

Wybrane wystawy indywidualne / Selected solo exhibitions

- 2013** › *Wyjście / Leaving*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
- 2012** › *Centrum wszystkiego / The Centre of Everything*, Atlas Sztuki, Łódź
- 2011** › *Fotografie korekcyjne – dokumentacja / Corrective Photographs – Documentation*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa / Warsaw
› *Fotografie korekcyjne / Corrective Photographs*, instalacje w przestrzeni otwartej / installations in open space, Warszawa / Warsaw
› *Rekonstrukcja / Reconstruction*, Galeria Wschodnia, Łódź
› *Miłośnik sztuki, Biuro tłumaczeń sztuki / Art Lover, Art Translation Agency*, CSW Łaźnia / CCA Łaźnia, Gdańsk
- 2010** › *Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours*, Galeria Szara, Cieszyń
› *W środku lato / Summer in the Middle*, plac Konstytucji, Warszawa / Warsaw
- 2008** › *Mężatki / The Married Women*, Galeria Program, Warszawa / Warsaw;
Galeria znad Wisły, Wilno / Vilnius
› *Lovebook*, Galeria Pauza, Kraków
- 2006** › *Widzi mi się pałac / All I See Is the Palace*, dni kultury polskiej / Polish culture days, Uppsala; Design Week, Budapeszt / Budapest
› *Niech nas zobaczą / Let's Them See Us*, Collegium Polonicum, Słubice; Fachhochschule, Poczdam / Potsdam; Main LIBS, Frankfurt
- 2005** › *Widzi mi się pałac / All I See Is the Palace*, Galeria Jubileuszowa Pałacu Kultury i Nauki, Warszawa / Warsaw;
- 2004** › *Niech nas zobaczą / Let's Them See Us*, Galeria 5, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice; Galeria Intacto, Katowice; Goethe Institute, Bukareszt / Bucharest; Atrium der Ver. di-Bundesverwaltung, Berlin; Neues Rathaus, Göttingen; Stadt- und Landesbibliothek, Poczdam / Potsdam; Jugendzentrum Glad-House, Cottbus; Börgeramt Innenstadt, Kolonia / Cologne
- 2003** › *Niech nas zobaczą / Let's Them See Us*, Galeria Towarzystwa Sztuk Pięknych Pałaców, Warszawa / Warsaw; Galeria Burzym & Wolff, Kraków; CSW Łaźnia / CCA Łaźnia, Gdańsk

Wybrane wydarzenia / Selected events

- 2012** › *Runda med förklaring av offentliga utsmyckningar*, Kalmar Konstmuseum, Kalmar
- 2011** › *Sztuka użyteczna – Richard Long – A Line Made by Walking*, Festiwal No Women No Art, Poznań

› *Thumaczenie sztuki / Art Translation*, Galeria 13 Muz, Zachęta Szczecin; csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw; Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa / Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw; csw Łaźnia / CCA Łaźnia, Gdańsk; BWA, Warszawa / Warsaw; Galeria Le Guern, Warszawa / Warsaw

2008 › *Pogotowie artystyczne, dworzec kolejowy / railway station*, Kielce
› *Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours*, Cieszyn, Żylinia / Žilina, Wilno / Vilnius, Berlin, Kaliningrad, Lwów / Lviv

Wybrane wystawy zbiorowe / Selected group exhibitions

2013 › *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, wystawa w Pawilonie Rumunii, 55 Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji / Romanian Pavilion, 55th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia
› *The Stranger*, Alternative Space Loop, Seul / Seoul
› *Present / Presence*, Jan van Eyck Academie, Maastricht

2012 › *Es ist Zeit für Turnschuhe! / It's Time for Sneakers!*, Künstlerhaus, Dortmund
› *Enklawa / The Enclave*, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw

2011 › *Young Polish Artists on Tour*, Uqbar, Berlin

2010 › *Ars homo erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie / National Museum in Warsaw

2008 › *Efekt czerwonych oczu / Red Eyes Effect*, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw

2007 › *Samsung Art Master*, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw

2006 › *Poza / Pose*, Real Art Ways, Hartford, Stany Zjednoczone / USA

Rozmawiają Karolina Breguła i Anca Mihuleț

Karolina Breguła Spotykamy się po pracy w Matadero Madrid. Wokół nas budynki dawnej rzeźni, w których dzisiaj mieści się jedno z najbardziej energetycznych miejsc stworzonych dla sztuki w Hiszpanii. Organizatorami wydarzeń są zaproszeni twórcy i producenci, organizacje pozarządowe i firmy. Jesteśmy tu dopiero drugi dzień, ciągle więc jeszcze do końca nie zrozumiałam natury tego miejsca, ale już teraz wiem, że jest w niej niespotykany, fascynujący nerw. Czy właśnie taki model pracy przyszłości miałas na myśli, kiedy kilka dni temu powiedziałas mi, że twoim zdaniem przyszłość sztuki jest niezależna od instytucji?

Anca Mihuleț O instytucjach zaczęłam głębiej myśleć około dziesięć lat temu; czytałam wtedy o świecie rewolucyjnym w ujęciu filozofki i historyczki Mony Ozouf oraz o bizantyjskim ikonoklazmie. Wpływ tych lektur sprawił, że moje ówczesne myślenie o instytucjach związane było z kwestią ich społecznej reprezentacji, ich stereotypowo autorytarną perspektywą i nieustanną potrzebą ich zmiany.

Nie lubię myśleć o sztuce jako czymś zinstytucjonalizowanym; sztuka to transgresywna forma wyrazu, która może być niezależna od instytucji, samowystarczalna. Sztuka podąża za formami instytucjonalnymi ze względu na aspekty funkcjonalne, bardziej przyziemne. Gdy sztuka wkracza do instytucji, po obu stronach rozpoczyna się proces adaptacji. Czy możemy powiedzieć, że pomiędzy sztuką i jej instytucjami istnieje jakaś jednoczesność? Nie sądzę. W tych instytucjonalnych ramach artysta czasem wygrywa, czasem przegrywa. Prawdziwa bitwa rozgrywa się jednak w zaciszu pracowni, gdzie nie trzeba wypełniać urzędowych formularzy.

KB Masz rację, chociaż...

AM Znasz miejską legendę, wedle której Thomas Edison wynalazł żarówkę, bo chciał uwolnić świat od potrzeby snu i sprawić, żeby ludzie byli dzięki temu bardziej kreatywni? Gdyby muzea sztuki współczesnej były otwarte nocą, nasze postrzeganie zgromadzonych tam dzieł byłoby kompletnie inne niż za dnia. To jednak niemożliwe, w każdym razie nie dzisiaj. A zatem instytucja artystyczna

sama z siebie jest pewną ramą, dostosowaną do uwarunkowań społeczno-politycznych i do fizyczności, której nie możemy jeszcze pominąć.

Udana transformacja, jaką osiągnięto w Matadero, jest z pewnością efektem uważnej obserwacji socjologicznej, zaangażowania społecznego i pozytywnej energii politycznej. Jako ktoś z zewnątrz, osoba nie w pełni poinformowana, czuję, że to miejsce jest otwarte na różnego rodzaju działania wychodzące z rozmaitych grup kulturowych, co sprawia, że inicjatywa nie traci racji bytu pomimo zmieniającego się kontekstu. Nie sądzę jednak, by Matadero miało wiele wspólnego z moją wizją przyszłych instytucji artystycznych.

KB Jakie w takim razie byłyby idealne dla ciebie warunki pracy przyszłości?

AM Opowiadam się za niewielkimi inicjatywami, zdolnymi stworzyć poczucie bliskości pomiędzy artystą, kuratorem, przestrzenią i publicznością. Gdy sztuka przechodzi przez zbyt wiele „filtrów”, staje się słaba i traci moc komunikowania na wysokim poziomie. Ja sama pracowałam w instytucji o niezwyklej formie; była to Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego Brukenthala w rumuńskim Sybinie. Spędziłam tam niemal siedem lat.

KB Do marca tego roku, kiedy zrezygnowałaś...

AM Była to przestrzeń tworzona wspólnie przez Livianę Dan i przeze mnie. Liviana była wieloletnią pracowniczką muzeum, odpowiedzialną za program sztuki współczesnej w przestrzeni historycznego muzeum. Muzeum Brukenthala, jedno z najstarszych w Europie, powstało w oparciu o wielką, unikatową kolekcję sztuki stworzoną pod koniec XVIII wieku, obejmującą liczne dzieła sztuki z tamtego okresu; muzeum mieści się w późnobarokowym pałacu zbudowanym jako pinakoteka. Ma więc doskonałe warunki do eksperymentów i pokazywania prowokujących do myślenia wystaw. Wtedy jednak, w roku 2006, nowa dyrekcja muzeum nie miała ochoty na żadne działania, które zaburzyłyby spokój instytucji.

W efekcie Liviana i ja zaczęłyśmy organizować wystawy sztuki współczesnej w przestrzeniach budynku położonego kilka przecznic od pałacu Brukenthala. Ta nowa instytucja, jak dobitnie pokazywała to jej nazwa, była hybrydą galerii

i muzeum. Dostosowując się do charakterystycznej dla muzeum kultury ciszy, robiliśmy projekty dyskretne, niskobudżetowe; nie miałyśmy nawet strony internetowej. Wspominam ten czas bardzo dobrze, nie z powodu instytucji, która często nie zgadzała się na nasze propozycje i blokowała je, ale dlatego, że w tym izolowanym i czasem wrogim otoczeniu mogłam codziennie obcować ze sztuką w rozmaitych jej formach.

KB To, co opowiadasz o swojej pracy w Narodowym Muzeum Brukenthala, przypomina mi moje niedawne zmagania z Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Seulu. Pamiętasz e-maile, które wysyłałam do ciebie stamtąd? Skarżyłam ci się, bo wiedziałam, że jesteś jedną z niewielu osób, które zrozumieją moje kłopoty. Pamiętasz, w desperacji napisałam ci wtedy, że powinienam napisać książkę pod tytułem *Artystka wizualna wobec instytucji*. To byłaby książka o występującym chyba we wszystkich instytucjach paradoksalnym konflikcie interesów muzealnych urzędników i pracujących dla nich twórców.

AM Ty jako artystka przyjęłaś rolę osoby nieustannie negocjującej z instytucjami, z którymi współpracuje. Nie jest to rola komfortowa. Zależy jednak, o co ci chodzi: o lepsze warunki do pokazywania sztuki, więcej twórczej wolności w muzeum, czy może o negocjowanie muzeum jako instytucji, która powinna chronić interesy artystów w elegancki i wizjonerski sposób. Korea ma ciekawy krajobraz kulturowy, o interesujących hierarchiach i kulturowych kombinacjach. Powiedziałabym jednak, że jest to krajobraz skodyfikowany, a nie paradoksalny.

KB Chyba masz rację, że wiele z moich działań w ramach instytucji jest wystawianiem jej na próbę. Mimo wszystkich trudności, jakie spotyka się podczas pracy w takich miejscach, stare zakurzone muzea o anachronicznych strukturach sprawiają mi dużą przyjemność. Marzy mi się praca w muzeum, w którym przy wejściu trzeba zakładać filcowe kapcie. Takie kapcie, swoją drogą, mają w sobie pewną symboliczną dwoistość. Są ciepłe i miękkie, dają poczucie komfortu i domowości. Ale równocześnie są okropnie niewygodne, ograniczają ruchy, nie pozwalają być sobą.

AM Mogę ci opowiedzieć pewną anegdotę? W roku 2007 dyrektor Muzeum Brukenthala wprowadził obowiązek noszenia kapci. Powstała specjalna przebieralnia z rzędami brązowych i szarych filcowych kapci na drewnianych regałach, do której widz kierował się przed wejściem na wystawę. Któregoś dnia odbywał się ważny wernisaż: otwarcie wystawy o Oświeceniu w Siedmiogrodzie. Obserwowałam gości, jak nakładają kapcie. W pewnym momencie zjawił się patriarcha rumuńskiego kościoła prawosławnego z towarzyszeniem święty pomniejszych kapłanów, wszyscy odziani w ceremonialne szaty. Z tego powodu założenie kapci było dla nich nie lada wyzwaniem. Potem zjawił się prezydent miasta, ale kiedy tylko zobaczył kapcie, zawołał do swoich asystentów: „Co to ma być? Nie założę czegoś takiego!”. I wyszedł.

KB Zmarował być może ostatnią w życiu szansę nałożenia filcowego kapcia! Rozumiem oczywiście, dlaczego zdecydowałaś się odejść z Narodowego Muzeum Brukenthala. Mimo wszystko trochę mi żal z tego powodu. Uważam, że takie osoby jak ty są potrzebne w muzeach. To ważne, żeby był tam ktoś, kto się denerwuje, traci cierpliwość, podważa system od środka. Byłaś tam odpowiedzialna za stymulujący instytucję sabotaż, byłaś rodzajem muzealnego trojańskiego konia...

AM Czasami świat muzealny nie wydaje mi się tak szczęśliwy, jakim uczyniliśmy go my, ludzie sztuki. Być może potrzebujemy pracowitego i świadomego konia trojańskiego... ni mniej, ni więcej. Chociaż nikt nie zaprzeczy obecności w muzeum pierwiastka fantastycznego, jakkolwiek byłby osobliwy czy staromodny.

W jednym z niedawnych wywiadów wspominasz o tym, jak analizujesz sztukę, szukając alternatyw dla oficjalnych instytucji i kanałów komunikacji, często przy użyciu narzędzi wykorzystywanych przez kuratorów i krytyków. Tymczasem jednak w twojej praktyce artystycznej coraz większą rolę odgrywa język. To składa na twoje barki sporą odpowiedzialność.

KB Odpowiedzialność zwalnia poniekąd z obowiązku eksperymentowania, szukania nowych punktów widzenia i podejmowania ryzyka. To właśnie przez odpowiedzialność niektóre instytucje są niezdolne zachować.

Dlatego staram się nie być zbyt odpowiedzialna. Tworząc na przykład swoją antyinstytucję, jaką było Biuro Tłumaczeń Sztuki, starałam się wręcz być nieco nieodpowiedzialna. Biuro było internetową agencją, która tłumaczyła sztukę na zamówienie. Zamawiający otrzymywali interpretacje różniące się od znanych oficjalnie znaczeń. Poprzez moje analizy chciałam zaproponować alternatywę dla instytucjonalnych prawd i języka, jakim posługuje się instytucja. Tworzyłam komunikaty, które wiele osób uznawało za błędne. Wiedziałam, że nie dla wszystkich odbiorców mojego projektu to była świadomie podejmowana gra. Niektórych wprowadzałam więc w błąd, traktowałam jak instrument do osiągnięcia celu, którym było wprowadzenie zamieszania na rynku informacji o znaczeniach w sztuce. Chciałam, żeby rozprowadzane przeze mnie treści roznosiły się po internecie. Wszystko to robiłam oczywiście, mając jasny cel takiego działania. A więc staram się być odpowiedzialna za swoją nieodpowiedzialność.

AM Czy zastanawiałaś się kiedykolwiek, co się stanie z twoimi pracami po twojej śmierci? W jaki sposób będą pokazywane, konserwowane? Pytam o to, bo w ostatnim wywiadzie, jaki my przysłałaś, mówisz o nieokreślonym stanie pomiędzy życiem i śmiercią sztuki. Oczywiście mogłam coś pokręcić, bo prowokujesz mnie ostatnio, przysyłając mi wywiady wyłącznie po polsku, które muszę tłumaczyć za pomocą Google Translate. Proszę o wyjaśnienie.

KB Lubię, kiedy czytasz moje wypowiedzi za pośrednictwem tłumacza Google. Dzięki temu, że tłumaczenie jest niedokładne, możesz to, co mówię, zrozumieć tak, jak chcesz. Nie miałabym nic przeciwko, gdyby po mojej śmierci moje prace były prezentowane metodą podobną do tłumacza Google. Ktoś mógłby siedzieć w galerii i po prostu o nich opowiadać. Gdyby taka osoba znudziła się i chciała zmienić pracę, kolejna, wysłuchawszy jej historii, przekazywałaby ją dalej. Prezentowane tą metodą, przypominającą zabawę w głuchy telefon, moje prace by żyły, ciągle się rozwijały i dopasowywały się do miejsc i czasu, w których są pokazywane. To dość ryzykowna metoda, ale równocześnie dynamiczna, dlatego wydaje mi się o wiele ciekawsza od tradycyjnej prezentacji muzealnej. W wywiadzie, o który pytasz, mówię o tym, że instytucja

wysysa ze sztuki życie. Praca artysty jest zawsze efektem życia — obserwacji świata, jakichś intensywnych emocji, doświadczeń, procesu intelektualnego. Obiekt powstały w efekcie tego procesu jest więc świadectwem życia, które jednak zostaje uśmiercone, gdy jest włączane do kolekcji muzealnej. Otrzymuje tam numer katalogowy, etykietkę z tytułem i datą powstania, jakiś opis. I tak wyposażone kończy na półce w zakurzonej magazynie muzealnym.

Okładka twojej wystawy reprezentującej Rumunię na Biennale w Wenecji jest pokryta słowami. Poprosiłaś artystów o pary słów-kluczy opisujących ich twórczość. Słowa-klucze, które dostałaś ode mnie, to „akumulacja-fetyszyzacja”, „hibernacja-mumifikacja”. Miała to być moja ilustracja drogi, którą przechodzi dzieło pozyskiwane do kolekcji muzealnej.

AM Wpadamy w zbyt odświętny nastrój... Gdy o tym myślę, to przypominam sobie, że przysłałaś mi jeszcze parę „opowieść-plotka”. Spodobały mi się te słowa, bo są takie nagie. Znasz *Komedie omyłek* Szekspira? Mam wrażenie, że dzisiejsza sztuka sytuuje się na skraju komedii, generując napięcie i wzajemną grę pomiędzy tożsamością i błędnym osądem. Jak zinterpretowałabyś ten manifest, ten moment sztuki?

KB Wydaje mi się, że odkąd sztuka postawiła sobie za zadanie interpretowanie i komentowanie, skazana jest na błąd, niezrozumienie i porażkę. Ale ta porażka jest środkiem, wydaje mi się, że dzięki niej sztuka osiąga swoje cele. Kiedy mówisz o *Komedii omyłek*, przypomina mi się moje niedawne odkrycie, że chyba każdy artysta ma gdzieś w świecie swojego bliźniaka. W Korei oglądałam bardzo dużo aktualnej azjatyckiej sztuki. To niezwykle, ile z tego, co zobaczyłam, ludzaco przypominało działania twórców, których znam z Europy. Może cię zainteresuje to, że jednym z takich artystów był pewien rysujący po ścianach ironiczny komentator chińskiej rzeczywistości. Mimo że posługiwał się innym stylem, jego strategia bardzo przypominała jednego z twoich ulubionych rumuńskich twórców, Dana Perjovschiego. To jeden z wielu zaobserwowanych przykładów. Pomyślałam, że powinienam zacząć spisywać te przykłady i stworzyć archiwum bliźniaczych artystycznych postaw. Pokazanie ich obok siebie byłoby ciekawą demaskacją komedii sztuki i mitu indywidualności.

AM Pracujesz obecnie na Węgrzech. Z tego, co mi opowiadałaś, wynika, że sytuacja panująca obecnie w węgierskiej kulturze wywarła wpływ na twoją postawę artystyczną.

KB To prawda. Jestem w Budapeszcie w szczególności dla węgierskiej kultury momencie. Po tym, jak w 2010 roku rządy na Węgrzech objęła prawicowa partia Fidesz pod wodzą Viktora Orbána, sztuka niemal z miesiąca na miesiąc coraz bardziej uzależnia się władzy. Zlikwidowano ministerstwo kultury, większość decyzji w sprawie sztuki podejmuje Węgierska Akademia Artystyczna, na czele której stoi György Fekete wymagający od artystów niedwuznacznego sentymentu narodowego. Na kierowniczych stanowiskach ważnych instytucji sztuki stopniowo pojawiają się ludzie sympatyzujący z Fideszem i związani z Węgierską Akademią Artystyczną. Ludwig Muzeum, z którym mam współpracować, było do niedawna jednym z ostatnich bastionów wolności węgierskiej sztuki, jednak kilka tygodni temu i on upadł. To, co dzieje się na Węgrzech, jest przerażające. Przyglądając się temu uważnie, dostrzegam jednak pewien interesujący i pozytywny skutek uboczny. Świat kultury się budzi, obok strachu i zmartwienia pojawia się gniew, chęć do działania, wspólnota...

AM Opowiadałaś mi o swoim nowym projekcie filmowym — *Obraza*. Chcesz za jego pomocą zwrócić na coś uwagę, stworzyć wypowiedź o znaczeniu zarówno kulturowym, jak i społecznym?

KB Nie wiem, czy jego wymowa będzie wystarczająco mocna, żeby można go było nazwać społeczną czy polityczną deklaracją. Będzie raczej rodzajem przewrotnej politycznej refleksji. Film powstaje w Budapeszcie i w Lublinie. Próbuję przez niego spojrzeć na niedawne próby ograniczania twórców w Lublinie i na aktualną węgierską scenę polityki kulturalnej jak na krytyczny performans zaprojektowany po to, by rozwijać. Bohaterem filmu jest urzędnik miejski, który stosuje praktyki cenzorskie. Niewielkie miasteczko, w którym pracuje, jest ostoją tradycji i pogardy dla wszystkiego, co nowe i nieznane. Opętany potrzebą nowoczesności bohater chce wyrwać mieszkańców miasteczka ze wstecznicstwa. Robi to w niecodzienny sposób — korzystając z ludzkiej

przekory. Stosuje zakazy i ograniczenia, wierząc, że staną się one motorem postępu.

AM Czy możemy uznać to za formę aktywizmu, zaangażowania społecznego? Osobiście uważam, że artysta mianujący siebie aktywistą powinien umieć się jasno komunikować, korzystać z osobistego doświadczenia, umieć podejmować ryzyko, prezentować spójną postawę i mieć jasno określone cele. Prawdziwy aktywizm w sztuce to dla mnie 10 procent teorii i 90 procent bezpośredniego działania. A ty jak opisałaśbyś aktywizm w sztuce?

KB Masz całkowitą rację. *Obraza* to zdecydowanie za mało, na pewno nie jest działaniem, które można nazwać aktywizmem. Odkąd jestem w Budapeszcie, zastanawiam się nad swoją rolą jako artystki. Codziennie zadaję sobie pytanie, czy jako osoba z innego kraju mam prawo komentować tutejszą rzeczywistość. Ale codziennie też budzę się z poczuciem, że kiedy wokół dzieje się coś złego, obowiązkiem artysty jest włączyć się w działanie, które może coś zmienić. Nie jestem typem aktywistki, zwykle bywam politycznie uśpioną obserwatorką. Ale na Węgrzech artystyczna moralność zbudziła mnie do działania. Dlatego obok innych działań próbuję przekonać moich węgierskich znajomych do współpracy nad wspólnym politycznym komunikatem pod tytułem *Całuję rączki*. Nie wiem, czy się uda, ale robię, co mogę, żeby doprowadzić do realizacji tego projektu. Trzymaj kciuki.

AM Czy to kolejny film?

KB Nie, projekt ma mieć formę codziennej gazety.

AM W Madrycie również chciałaś zrobić gazetę. Czy to twoja ulubiona obecnie forma przekazu?

KB Jak już wspomnialiśmy, zajmuje mnie ostatnio plotka. Uważam, że nie doceniamy jej mocy. Staram się wykorzystać ją do przenoszenia ważnych treści. Być może plotka staje się moim nowym medium. Anca, okropnie długo już tu siedzimy. Chyba robię trochę głodna...

AM Zjadłabym trochę tej potrawy z ośmiornicy, której inni próbowali wczoraj. Nie jestem aż tak głodna, ale to może być pyszne.

KB Tak, zamówmy ośmiornicę! Słuchaj, zapomniałam ci powiedzieć, że byłam na tej wystawie w Reina Sofia, którą mi polecałaś. Rzeczywiście świetna. Ciekawie było czytać o wszystkich tych artystach i ich różnych postawach, które wyrażali, używając dokładnie tej samej formy. Żadna z tych minimalistycznych i geometrycznych prac nie wydaje się zawierać wyraźnego jednoznacznego komunikatu. Mimo to ich twórcy przedstawiają je tak, jakby wyrażały ich myśli jasno i klarownie. Pomyślałam, że można by zrobić eksperyment i przemieszać opisy koncepcji stojących za tymi pracami. Myślę, że nikt by się nawet nie zorientował...

AM *La Invención Concreta...* To taka gęsta wystawa. Doświadczenie emocji pulsujących w dziełach Lygii Clark i refleksja nad kolekcjonerskim duchem Patricii Phelps de Cisneros sprawiły, że nabrałam pewności co do realnej potęgi sztuki.

KB To prawda, że to wystawa bardzo mocnych formalnych gestów.

AM W roku 1969 wystawa *When Attitudes Become Form* zmieniła sposób myślenia artystów o roli kuratorów w przestrzeni wystawowej. Harald Szeemann pokazał, w jaki sposób kurator tworzy specyficzność, wyjaśnia przestrzeń, jak w oparciu o materialność i głębokie zrozumienie kontekstu tchnie nowe życie w dzieła sztuki obciążone osobistymi historiami. Byłyśmy razem na otwarciu rekonstrukcji tej wystawy (*When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*) w Fondazione Prada. Jakie wrażenie odniosłaś, widząc ją w przestrzeni weneckiego pałacu? Myślę, że fundament sukcesu historycznej wystawy z 1969 roku była równowaga pomiędzy miejscem (Kunsthalle Bern), kuratorską wizją i energią, z jaką artyści wypełnili przestrzeń nową sztuką. W pewnym sensie tegoroczna rekonstrukcja skłoniła mnie do rozmyślań, czy zamiast być pełną tajemnicą współpracą pomiędzy artystą i kuratorem, wystawiennictwo nie stało się dzisiaj czymś w rodzaju formuły projektowej.

KB Jest wiele zrozumiałości w koncepcji zrekonstruowania czegoś, co przecież było odpowiedzią na konkretne miejsce i czas, efektem jakiejś współpracy i, przede wszystkim, miało w sobie element spontaniczności,

prawda? Takie działanie dzisiaj, ponad 40 lat później wydaje się być formalną muzealną wyduszką, bo tego, co najważniejsze i tak nie da się odtworzyć. Na szczęście takim sceptykom jak ja wystawa od razu daje wyraźne sygnały, że w tym wszystkim jest coś więcej niż tylko chęć rekonstrukcji. Jednym z takich sygnałów są celowe niedoskonałości w gipsowych ściankach, które zmieniają wnętrza weneckiego pałacu w przestrzenie przypominające Kunsthalle w Bern. Okazało się, że to fascynująca wystawa. Ale jej siła wcale nie tkwi w zrekonstruowanych wnętrzach Kunsthalle ani w imponującej liczbie prac ze słynnej wystawy, jaką twórcy zdołali zebrać w Wenecji. To, co tam, moim zdaniem, jest najciekawsze, to brak — wszystko to, czego nie udało się zebrać. Znaki na podłodze i ścianach wyrysowane w miejscach, w których brakuje jakiegoś elementu z oryginalnej wystawy, były dla mnie głównymi bohaterami wystawy. Miałam wrażenie, że cała ta prezentacja jest scenografią stworzoną dla spektaklu, w którym główną rolę grają nieistniejące dzieła. Małe czarno-białe zdjęcia dokumentujące brakujące elementy, na których prawie nic nie widać, tylko irytują. I to jest super, bo stymuluje.

AM Chciałabym cię teraz zapytać, jak — jako artystka pracująca ostatnio przede wszystkim w materii filmowej — zapatrujesz się na zagadnienie formy, jej interpretacji. W grudniu zeszłego roku zorganizowałaś w Elblągu konferencję naukową poświęconą Biennale Form Przestrzennych. Była to ciekawa okazja do refleksji nad ograniczeniami sztuki, jej stykiem z nauką, a także nad nauką jako sztuką. Był to wymagający pokaz. W jaki sposób udało ci się artystycznie przeprowadzić taki projekt?

KB Forma moich własnych prac ma dla mnie znaczenie drugorzędne. Dochodzę do niej na samym końcu, kiedy już wiem, co chcę powiedzieć. Rzeczywiście, ostatnio zaczęłam robić więcej wideo, ale nie ograniczam się do tego medium. Jak sama zauważasz, jedna z moich ostatnich prac to performatywna konferencja naukowa albo, jak powiedziałyśmy wcześniej, zajmuję się też ostatnio tworzeniem plotki. Forma czy fizyczność dzieł są dla mnie bardzo interesujące jako temat.

Kiedy Galeria EL zaprosiła mnie do współpracy, postanowiłam zająć się materialnym aspektem elbląskich

obiektów sztuki. Od dawna interesowałam się Formami Przestrzennymi, nie mogłam nie skorzystać z okazji i ja-koś w swoim działaniu nie odnieść się do nich. Fascynują mnie, bo to ogromne metalowe cielska, które stoją rozsia-ane po mieście zupełnie zapomniane. Zardzewiałe, obro-śnięte mchem i miastem, które od czasu Biennale Form Przestrzennych bardzo się zmieniło. Postanowiłam sku-pić się nie tyle na ich formie, co materialności. Zebrałam naukowców, którzy zgodzili się opowiedzieć o rzeźbach z perspektywy swoich dyscyplin. Celem było znalezienie ukrytych i dotąd nieznanach wartości i cech obiektów. Oczywiście, przez konferencję i książkę chciałam też podjąć dyskusję na temat sposobów mówienia o sztuce. Chciałam pokazać rzeźby, używając języka tak trudnego jak ten, którym posługują się profesjonaliści od sztuki, ale pochodzącego z pola innych dziedzin. Chciałam, żeby eksperci od sztuki mieli kłopot ze zrozumieniem, żeby poczuli się niewygodnie.

AM Czy wierzysz, że w którymś momencie świat sztuki wraz ze wszystkimi swymi przejawami zostanie zrewolucjonizowany? Musimy mieć świadomość, że sztuka medialna ma ograniczony żywot, bo technologia szybko się starzeje, a o części zamienne trudno. Być może arty-ści powinni bardziej szczegółowo określać, jak ich prace mogą być przechowywane, gdy ich zabraknie. W ten spo-sób wzięliby na siebie część odpowiedzialności za życie własnych dzieł i nie zostawialiby tej sprawy wyłącznie in-nym. Być może za bardzo skupiamy się na tym, w którym kierunku powinny się zmieniać muzea... i zapominamy, że kiedy to konieczne, artystów w ramach ich roli społecznej trzeba też pytać o rozwiązania.

KB Mam za małą wiedzę, żeby podejmować się prób przewidywania, jak będą rozwijały się muzea i czy będą jakieś nowe metody przechowywania i konserwacji sztuki. Ale tak, uważam, że artyści albo powinni wyposa-żać swoje prace w instrukcje opisujące, jak zachowywać się wobec nich w przyszłości, albo powinni oddawać instytucji pełne prawo do decydowania. Pewnie się do-myślasz, że ja wybrałabym tę drugą opcję. Już wcześniej powiedziałam, że nie miałabym nic przeciwko temu, żeby moje prace były przechowywane w formie plotki.

Wiesz, niedawno sporo myślałam o konserwacji. Świetnie znasz Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Seulu i pewnie zauważyłaś, że stojąca w jego holu gigantyczna wieża z telewizorów autorstwa Nama Ju-ne'a Paika często bywa wyłączona. Rzeźba ma już blisko 30 lat. Telewizory są stare, więc ciągle się psują, a nie da się wymienić ich na nowe, bo to typ, którego od dawna się nie produkuje. Coraz trudniej je też naprawiać, bo nie ma już do nich części zamiennych. Okazuje się, że problemy z obiektem Nama June'a Paika nie są niczym nietypowym, w podobnej sytuacji jest wiele muzeów, które mają w swoich kolekcjach tego typu obiekty. Dla-tego w ubiegłym roku seulskie muzeum zorganizowa-ło konferencję, podczas której omawiano zagadnienia konserwacji sztuki nowych mediów na przykładzie *The More the Better* Nama June'a Paika. I wyobraź sobie, że jeden z najbardziej prawdopodobnych scenariuszy przyszłości dzieła jest taki, że zostanie rozłożone na kawałki i pogrzebane w magazynie.

AM Wyjaśniłaś mi tę sytuację, która wydaje mi się symp-tomatyczna dla sztuki współczesnej. Sądzę, że potrzebne są też jakieś konkluzje w kwestii przechowywania dzieł sztuki współczesnej, w skład których wchodzi kompo-nenty elektroniczne. Być może w toku dyskusji na ten temat okaże się, że z braku lepszego rozwiązania niektóre z nich trzeba będzie skazać na niebyt. Musi to być jednak przemyślana i dobrze uzasadniona decyzja.

KB Tak, to ciekawe, jaka będzie przyszłość takiego uśmierconego dzieła. Nie mając fizycznej formy, będzie zamieniało się w legendę. Zaczęłam szukać przykładów podobnych sytuacji w innych muzeach. Tworzę małe archiwum instytucjonalnego zniszczenia dzieła sztuki. Dzieła pozbawione ciała to moja nowa pasja.

AM To oznacza, że pracownicy muzeów powinni mieć się od teraz na baczności, bo w każdej chwili możesz zapu-kać do ich drzwi i poprosić o wpuszczenie do magazynu w celu stwierdzenia, czego brakuje...

A Discussion between Karolina Breguła and Anca Mihuleț

Karolina Breguła We meet after work at Matadero Madrid. Around us the buildings of a former slaughterhouse which today houses one of Spain's most energetic art spaces. Events are organised here by invited artists and producers, non-governmental organisations and companies. It's only our second day here and I'm still not sure about the nature of the place but I already know that it has a unique, fascinating nerve. Is this the future work model that you had in mind when you said a couple of days ago that you believed that art's future lay beyond institutions?

Anca Mihuleț I have started to study and think about institutions ten years ago; it was the moment when I was reading about the revolutionary festival as seen by the philosopher Mona Ozouf and about the Byzantine Iconoclasm. In that contradictory mental environment, my early projections on institutions were a combination of their social representation, the stereotypical authoritarian perspective, and the perpetual need to change them.

I don't like to think of art as institutionalised; it is a transgressive form of expression that can also be independent of institutions, it is self-sustainable. Art seeks institutional forms as a way of protecting the functional, more mundane sides. The moment art enters an institution, an adaptation process on both sides commences. Can you say that there is any simultaneity between art and its institutions? I don't think there is. As artist, within this institutional frame, sometimes you win, sometimes you lose. The real battle still takes place in the privacy of the studio where you don't have to sign any papers.

KB You are right but . . .

AM Did you know about this urban legend according to which Thomas Edison wanted to free the world from sleeping and give more possibilities to the individual, and this is how he invented the light-bulb? If contemporary art museums were opened at night, the perspective on the art of our days would be totally different from what we see during daytime. But something like this is not possible,

at least not as we speak. Therefore, the art institution *per se* is a frame adapted to certain social and political conditions, and to a physicality that we can't yet dismiss.

The transformation of Matadero is definitely the result of an elaborate process of sociological observation, community involvement and positive political energy. As an outsider, not fully informed, I feel that it is open to different manifestations coming from various cultural groups, and this makes it a sustainable initiative within a shifting context. But I don't think Matadero has many things in common with my vision of the future of art institutions.

KB So what would be your perfect working conditions?

AM I am in favour of small art initiatives that can create a closure between artist, curator, space and publics. If art passes through too many filters, it risks of becoming weak and loosing the power to communicate 'at high altitude'. I myself used to work in an unusual institutional format; this place was called The Contemporary Art Gallery of the Brukenthal National Museum, located in Sibiu, Romania. I worked there for almost seven years.

KB Until March this year when you resigned.

AM It was a space generated by my colleague Liviana Dan and I. Liviana had been working in the museum for many years, conducting contemporary art projects within the space of the historical museum. The museum is one of the oldest in Europe, and it was based on a wonderful and unique 18th century collection, encompassing a lot of contemporary art for those times; this entire collection was hosted in a late baroque palace built as a Pinacotheca. So it had perfect conditions for provocative display and experiments. Still, back then, in 2006, the new administration of the museum was not in favour of any action that would shatter the serenity of the museum.

This is how Liviana and I started to make contemporary art projects in the spaces of a building situated several blocks away from the Brukenthal palace. The newly formed institution was a hybrid between a gallery and a museum, as the name so strikingly described it. Keeping the silence specific to the museum, our projects were discrete, without a real budget; we didn't even have a web-

site. It was a great period in my activity, not because of the institution, which usually disagreed with or even blocked our curatorial approach, but because in that isolated and sometimes hostile environment, I managed to meet art every day in all kind of shapes.

KB What you are saying about your work at the Brukenthal National Museum reminds me of my recent struggles at the National Museum of Contemporary Art in Seoul. Do you remember the e-mails I sent you from there? I complained to you because I knew you were one of the few persons who'd understand my problems. I remember I told you in desperation that I should write a book entitled *The Visual Artist and the Institution*. It would be a book about the paradoxical conflict of interest — present, I'm afraid, at all institutions — between the museum administration and the artists.

AM You, as an artist, have taken over this position of constantly negotiating with the institutions with whom you collaborate. It is not a comfortable role. But it also depends what you pursue — you want better conditions for exhibiting art, you want more freedom for you to create works within museums, or maybe you want to challenge the institution that is the museum and that should protect the interests of artists in an elegant and visionary manner? Korea has an interesting cultural landscape, with interesting hierarchies and cultural combinations. I would say it is a codified cultural landscape rather than paradoxical.

KB I think you're right that many of my institutional projects are about testing the institutions' limits. Despite all the obstacles you encounter in such places, I love old, dusty museums with anachronistic structures. I dream of working for a museum where you are obliged to wear felt overshoes. By the way, such overshoes possess a certain symbolic duality. They are soft and warm, offering a sense of comfort and domesticity. At the same time, they are terribly uncomfortable, hard to walk in, making you feel unnatural.

AM Can I tell you a funny story? In 2007, the director of the Brukenthal museum where I used to work introduced the felt overshoes. He created an entire room in

the museum, before you entered the collection, where the grey and brown felt overshoes were arranged on wooden shelves. And one day, there was a big opening in the museum — an exhibition about Enlightenment in Transylvania. I was watching people taking on the shoes. At some point, the Patriarch of the Orthodox Church from Transylvania comes with his priests, all dressed up in ceremony clothes. They all take on the shoes with difficulty due to the heaviness of the outfit. Next, the mayor of the city came and when he saw the shoes, he told his secretaries: 'What is this? I can't do this!' and he left.

KB Thus wasting what may have been his last chance in life to wear felt overshoes! I understand, of course, why you decided to leave the Brukenthal National Museum. But still some part of me wishes that you didn't. I think people like you are much needed at museums. It's important for there to be someone who gets annoyed, losing patience, disrupting the system from inside. At Brukenthal, you were responsible for sabotage stimulation, functioning as a kind of 'Trojan horse' . . .

AM There are moments when I don't see the museum world as providential as we, art people, have made it. It can be that we need a hard-working and conscious Trojan horse . . . nothing more, nothing less. Although nobody can deny the degree of fantastic that exists in a museum, no matter how fancy or outdated that is.

In one of your recent interviews, you talk about your activity in analysing art, trying to find alternatives to the official, institutional bodies and means of communication. You often use the same instruments curators or critics do, but at the same time language has become more and more relevant in your practice. These complementary movements bring a lot of responsibility on your shoulders.

KB Responsibility releases you, in a way, from the duty to experiment, to search for new perspectives, to take risks. It is because of responsibility that some institutions are terribly conservative. That's why I try not to be too responsible. In creating my own anti-institution, the Art Translation Agency, I tried to be actually a little irresponsible. The Agency was a web-based organisation

where you could order an explanation of an art work. The suggested interpretations often differed widely from the accepted meanings. My intention was to provide an alternative to the established institutional truths and the language they use. I generated messages that many found wrong. I was aware that some didn't recognise the project for what it was: a deliberate game. So I misled some recipients, treating them as a means of achieving my goal which was to create confusion on the art-interpretation market. I wanted the content the project generated to spread over the web. I did all that with full premeditation, of course. So I try to be responsible for my irresponsibility.

AM Do you ever think what will happen to your works after you die? How will museums preserve or display them? I am asking this because in the last interview you sent me, at some point, you talk about an indefinite state situated between the life and death of art. Of course, as you seem to be provoking me lately by sending me only interviews in Polish which I try to read with Google Translate, I might have understood the total the opposite. Clarify, please . . .

KB I like it when you use Google Translate to read my communications. The imprecision of the translation means that you can understand my words as you want. I would have nothing against the idea of my works being presented in a similar manner after my death. Someone could sit in a gallery and simply talk about them. When they got bored and wanted to change their job, another person would learn the story and take it over. Presented that way, like in the game of Chinese whispers, the works would live on, growing, changing, adapting to the time and place of their presentation. This is a risky method but a dynamic one, which is why it seems much more interesting than the traditional mode of museum presentation.

In the interview you mention I'm saying that the institution sucks life out of art. Artistic work is always an effect of living — of one's observations of the world, intense emotions, experiences, the intellectual process. The resulting physical object is thus a testimony of life,

and yet it is put to death when it becomes part of the museum collection. It receives a catalogue number, a label with the title and year of making, a short description. And so equipped, it ends up shelved in a dusty museum storage.

The cover of the catalogue of your exhibition representing Romania at the Venice Biennale is filled with words. You'd asked artists for pairs of keywords that describe their work. I sent you 'accumulation-fetishisation' and 'hibernation-mummification'. This was to be an illustration of what happens to the art work when it is acquired for a museum collection.

AM We are becoming too celebrative . . . If I think more, the other two words you sent me were 'story-gossip'. I truly enjoyed them as they were so 'naked'. Have you ever read *The Comedy of Errors* by Shakespeare? Somehow, I have the feeling that nowadays, art situates itself at the border of slapstick imagery, generating interplay between identity and misjudgement. How would you interpret this manifest, this moment of art?

KB It seems to me that ever since art set itself the task of commenting and interpreting, it's been doomed to incomprehension, error, and failure. But this failure is a means through which, I believe, art achieves its goals. When you mention *The Comedy of Errors*, I'm reminded of my recent discovery that virtually every artist seems to have a twin somewhere in the world. In Korea, I saw a lot of recent art from Asia. It's incredible how much of that was deceptively similar to the work of artists I knew from Europe. You may find it interesting that one of those artists was a certain ironic commentator on Chinese matters who draws on walls. Even though he used a different style, his strategy very much reminded me of one of your favourite Romanian artists, Dan Perjovschi. That was just one of numerous examples. I thought I might start writing them down to create an archive of twin artistic strategies. Showing them next to each other would be an interesting exposure of the comedy of art and myth of individuality.

AM You are working in Hungary now. From what you have been telling me, I have a feeling that the actual

cultural context in Hungary has made an imprint on your artistic behaviour.

KB That's true. I'm in Budapest at what is a special moment for Hungarian culture. Ever since the conservative Fidesz party led by Viktor Orbán came into power in 2010, art has been more and more politically dependent. The culture ministry has been dissolved, its decision-making role assumed by the Hungarian Academy of Arts (MMA), headed by György Fekete, who clearly expects artists to show national sentiment. Major art institutions have seen more and more Fidesz and MMA people appointed at top positions. The Ludwig Museum, which I am to be working with it, was until recently one of the last bastions of artistic freedom in Hungary but it actually fell a couple of weeks ago. What's happening in Hungary is terrible. And yet, watching the events closely, I cannot fail to notice a certain interesting and positive side effect: the cultural scene is waking up, the fear and anxiety giving rise to anger, a will to act, a community...

AM You have been telling me about your new film production, *Offence*. Would you like to attract attention with it in some way, make a demonstration that has a cultural as well as social validity?

KB I don't know if the film's message will be strong enough for it to be called a social or political declaration. Rather, it will be a kind of perverse political reflection. The film is being shot in Budapest and Lublin. I try to look through it at the recent attempts to restrict artistic freedom in Lublin and at Hungary's cultural policy scene today as at a critical performance designed to develop. The film tells the story of a town official who employs censorship practices. The small town where he works is a mainstay of tradition and contempt for everything new and unknown. Obsessed with the idea of modernity, the protagonist wants to rouse the townsfolk from their backwardness. He resorts to a unique method that exploits the human spirit of contrariness, in the hope that prohibitions and restrictions will become an instrument of change.

AM Can this be a form of activism? I personally consider that an artist entitling her / himself 'activist' should have

the capacity to communicate clearly, to use personal experience, to take some visible risks, be coherent, and also have some objectives. Activism in arts, for me, is 10% theory, 90% direct action. How would you portray activism in arts?

KB You're absolutely right. *Offence* is not enough, it's not something you could call activism. Since coming to Budapest I've been thinking about my role as an artist. Every day I ask myself if, as a foreigner, I have the right to comment on the situation here. But I also wake up with the feeling that if something bad is happening around you, it's your duty as an artist to join the action for change. I'm not an activist type, most of the time I'm a politically dormant observer. But in Hungary my artistic morality prompted me to act. That's why besides my other projects, I'm trying to persuade my Hungarian friends to collaborate on a joint political message entitled *Kezicsokolom (Let Me Kiss Your Hand)*. I don't know if it works but I'm doing all I can to see this project realised. Keep your fingers crossed.

AM Is it another film?

KB No, it's going to be a daily newspaper.

AM In Madrid, you were also focused on the production of a newspaper. Is this a medium you are interested in exploring at the moment?

KB As we've already mentioned, I've recently been preoccupied with gossip. I believe we underestimate its power. I try to use it to communicate important messages. Perhaps gossip is becoming my new medium.

Anca, we've been sitting here for so long. I'm getting hungry...

AM I would eat some of that sepia the others tried last night. I am not that hungry, but it can be a good experience.

KB Yeah, let's have sepia! Listen, I forgot to tell you that I saw the exhibition at the Reina Sofia that you recommended. It was great indeed. It was very interesting to read about all those artists and their different attitudes which they expressed using exactly the same form. None of those minimalist and geometric works seems

to convey any clear-cut message, yet their authors present them as if they were expressing their ideas clearly and coherently. I thought of conducting an experiment and reshuffling the descriptions that accompany the works. I don't think anyone would have noticed.

AM *La Invención Concreta* . . . it is such a complex exhibition. Sensing the emotions in Lygia Clark's works and understanding the spirit of collecting of Patricia Phelps de Cisneros made me feel so confident in the real power of art.

KB True, it's an exhibition of very powerful formal gestures.

AM In 1969, the exhibition *When Attitude Becomes Form* changed the perspective from which artists view the role of curators in the exhibition space. Harald Szeemann demonstrated how curating creates specificity, explains space, rendering a new life to the art works that were loaded with personal histories, based on materiality and a deep understanding of the context. We were together in Venice during the biennial this year when this exhibition was inaugurated at Fondazione Prada. How did you feel about its staging in a Venetian palace? I believe that the secret of the 1969-formula was the balance between the venue, Kunsthalle Bern, the vision of the curator, and the energy the artists invested in populating the space with new art. In a way, the reformulation of the exhibition in 2013 made me wonder whether exhibiting today has not just become a design-formula, rather than a mysterious collaboration between artist and curator as it should be.

KB There is a lot of arrogance in trying to reconstruct something that was a response to a specific time and place, a project that was both collaborative and spontaneous in some aspects. The same action repeated today, over forty years later, seems nothing but an empty formal gesture because the essence can't be reproduced anyway. Fortunately, to such sceptics as myself the show hints immediately that there is more at play here than just the idea of reconstruction. One of such signals are the deliberate imperfections in the plaster walls, which change the interiors of a Venetian palace into spaces resembling those of Kunsthalle

Bern. It's actually a fascinating show. But its power lies neither in the reconstructed Kunsthalle spaces nor in the great number of original works that have been gathered in Venice. What is most interesting there, for me, is lack — all the things that the curators have not managed to gather. The marks on the floor or walls where an original element of the show was missing were for me the exhibition's main protagonists. I felt like the entire presentation was a stage set for a spectacle played by nonexistent works. The tiny black-and-white images supposed to document the missing elements show virtually nothing, which is irritating. And that's great because it stimulates you.

AM I was now thinking of asking you how you, as artist mainly working with video recently, commit to form or interpret form? Last December you organised the scientific meeting in Elbląg. It was an interesting possibility to question the limitations of art, to see where art meets science, or to acknowledge that science can be art. It was a demanding demonstration. How did you artistically activate the meeting?

KB The form of my works is of secondary importance to me. I arrive at it at the very end, when I already know what it is that I want to say. It's true that I've recently done more video but I'm definitely not limited to that. As you've noticed, one of my recent projects was a performative academic conference; I've also been involved, as we've mentioned before, in gossip-making. The form, or physicality, of works of art are interesting for me as a theme. When EL Gallery invited me, I decided to explore the material aspect of the Elbląg open-air sculptures. I'd long been interested in Biennale of Spatial Forms so I couldn't let the opportunity pass and not relate to them somehow in my project. I'm fascinated by these huge metal bodies standing forgotten today, scattered around Elbląg. Covered with rust, overgrown with moss and the city, which has changed greatly since they were erected. I decided to focus not so much on their form as on their materiality. I brought together scholars who agreed to discuss the sculptures from the viewpoint of their respective disciplines. The purpose was to identify their latent and previously unknown

values and features. Of course, through the conference and publication I wanted also to discuss the way art is talked about. I wanted to show the objects using a language as difficult as that used by art professionals, but non-artistic. I wanted the art experts to have trouble understanding it, to feel uncomfortable.

AM Do you believe that the art world with all its manifestations will be revolutionised at some point? I think we must be aware that media art has a limited life span in the storage of the museum, as technology ages quickly and it is hard to replace components that have been once used by an artist. Maybe a solution would be that the artists are more specific with how their works can be preserved after they are gone. In this way, they share the responsibility in regard to the life of their work and don't leave this thinking totally on others. Maybe we focus too much on how museums should change . . . and we forget that when necessary, artists should also be asked for solutions as part of their social role.

KB I have too little knowledge to try and predict how museums will change or whether there will be some new methods of art's preservation and conservation. But yes, I do believe that artists should either equip their works with instructions explaining how to approach them in the future, or cede the decision entirely to the institution. You can probably guess that I'd choose the latter option. As I've said earlier, I'd have nothing against my works' being preserved for posterity in the form of gossip.

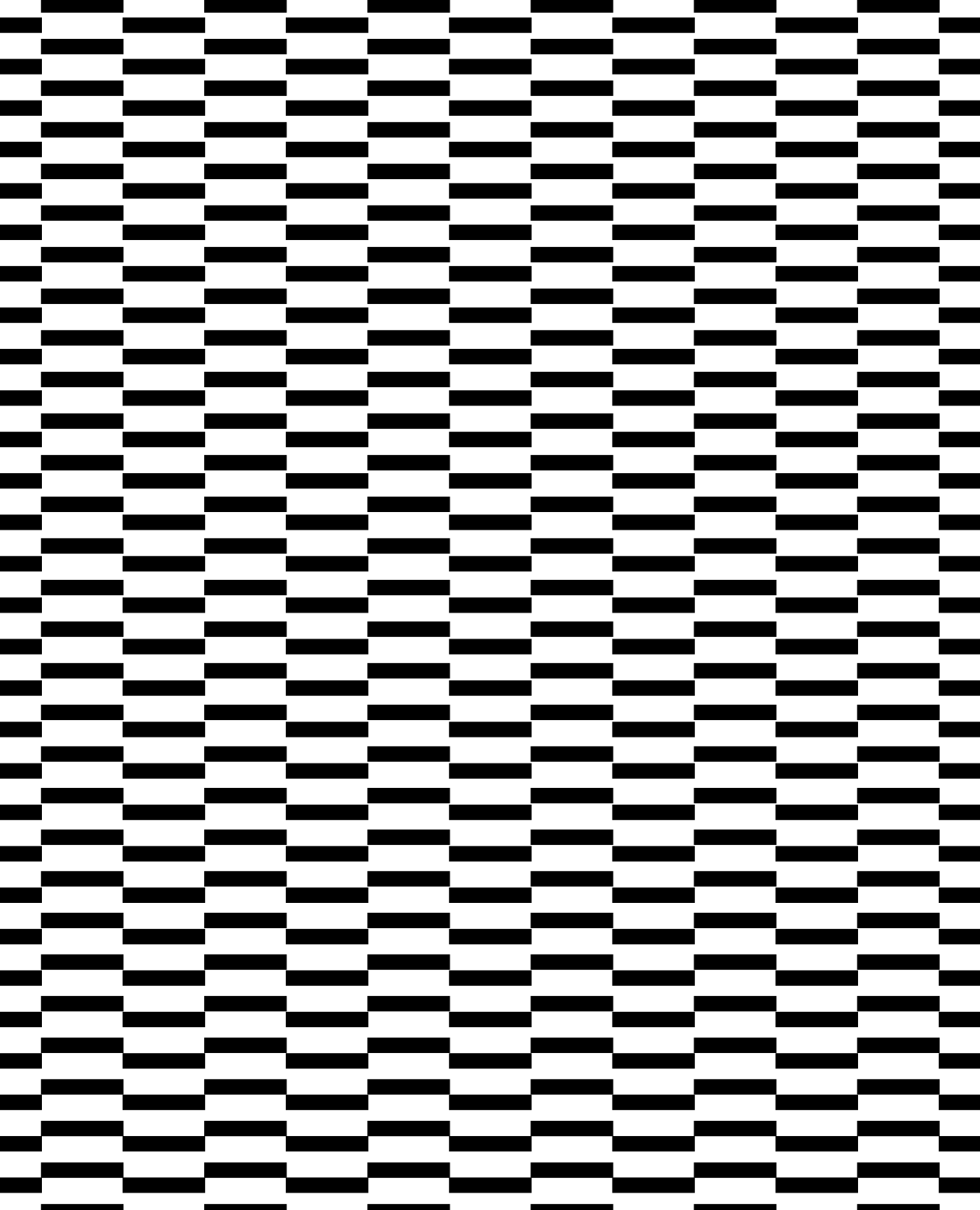
You know, I've recently given a lot of thought to conservation. You know very well the National Museum of Contemporary Art in Seoul and have probably noticed that Nam June Paik's imposing TV tower in the hall is often switched off. The piece is almost thirty years old. The TV sets are old so they malfunction all the time and they can't be replaced because the product line has long been discontinued. Spare parts are no longer available so repairs are increasingly difficult. It turns out such problems are nothing unusual, being experienced by many museums holding similar objects in their collections. That's why last year the NMCA organised a conference to discuss new media conservation issues on the example of June Paik's *The More the Better*.

And imagine that one of the likeliest scenarios is that it will be disassembled and put into storage.

AM You explained to me this situation that I find symptomatic for contemporary art. I think there should be some results in matters of preserving contemporary art pieces that have also an integrated electronic part. In the process of researching this phenomenon, it can be that some art works will be killed as there is no solution for the moment. But it must be an assumed and well informed decision.

KB Yes, it's interesting what the future of such a 'terminated' work will be. How, lacking physical form, it will be turning into a legend. I started looking for similar examples at other museums. I'm creating a small archive of the institutional destruction of works of art. Art devoid of physical form is my new passion.

AM That means that museum personnel should be careful from now on as you might be knocking at their door asking to see the storage and check the degree of destruction . . .



ŁUKASZ JASTRUBCZAK

ur. 1984 roku w Zielonej Górze. Mieszka i pracuje w Krakowie. W 2009 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Razem z Krzysztofem Kaczmarem współtworzy grupę artystyczną Krzysztofjastrubczaklukasz kacmarek. Wspólnie z Sebastianem Cichockim jest autorem publikacji *Miraż*. Gra na syntezatorze w zespole Boring Drug. Od 2012 roku koordynuje działalność Times New Arial Museum. Współpracuje z Galerią Dawid Radziszewski.

born in 1984 in Zielona Góra, he lives and works in Kraków. In 2009 he graduated with honours at the Academy of Fine Arts in Katowice. Member, with Krzysztof Kaczmarek, of the artistic duo Krzysztofjastrubczaklukasz kacmarek. Author, with Sebastian Cichocki, of the publication *Mirage*. He plays synthesiser in the band Boring Drug. Since 2012, coordinator of the Times New Arial Museum. Affiliated with Dawid Radziszewski Gallery.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ I JADWIGA SAWICKA

Która z dotychczasowych prac/realizacji jest dla ciebie najważniejsza?

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

Śpiący kowboj – rzeźba z czarnej plasteliny przedstawiająca tytułowego śpiącego kowboja. Została wysłana do Ameryki, żeby ulec celowemu zniekształceniu, które po jej powrocie do Polski zostało utrwalone w betonie. Istotne dla mnie w tej realizacji jest działanie rzeczywistych sił (jak temperatura, grawitacja, proces produkcji) które ukształtowały formę rzeźby. Nie bez znaczenia jest fakt, że rzeźba przedstawia postać z obszaru ikonografii amerykańskiej, którą ja, Polak, odsyłam do Ameryki, a ona, rzeźba, wraca zniekształcona.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ AND JADWIGA SAWICKA

Which of your works/projects to date has been most important to you?

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

The Sleeping Cowboy, a black plasticine sculpture. It was sent to the United States precisely to be deformed, then sent back and cast in concrete. What matters to me in this work is that its final shape has been determined by real forces (temperature, gravity, production process). It's not insignificant either that the sculpture shows a figure from American iconography, a figure which I as a Pole send to America and it returns to me, distorted.



STANISŁAW RUKSZA

Nominuję Łukasza Jastrubczaka za udowodnienie, że nie ma niezrozumiałych zjawisk, za znoszenie granicy między fikcją i rzeczywistością, podniesienie wagi znikania, a także nawiązania do dzieł filmowych i kierunków awangardowych. W ostatnich dwóch latach: za hipnotyczny obraz Stanów Zjednoczonych w *Need for Speed*, będący jednocześnie ciekawą grą ze szlachetnym zagadnieniem perspektywy zbieżnej, książkę *Miraż* (wspólnie z Sebastianem Cichockim), wystawę w Bunkrze Sztuki oraz soundtrack do snu Małgorzaty Mazur.

ALEKSANDRA JACH

Łukasz Jastrubczak sprawnie operuje utopiami. Angażuje do tego język filmów kultowych, który jest dla niego zestawem gotowych instrukcji do przekształcania rzeczywistości. Bohaterowie prac Jastrubczaka – turyści podświadomości, senni kowboje, schizofrenicy – noszą w sobie niepokoje i obsesje każdego z nas. Podobnego poczucia bliskości można doświadczyć wobec prac awangardowych artystów czy historii-mitów twórców minimalistycznych i land-artowych. Jastrubczak nie tworzy jednak w ten sposób ekwiwalentu historii sztuki, ale inteligentnie animuje idee i obiekty, odkrywając ich potencjał absurdu.

STANISŁAW RUKSZA

I nominate Łukasz Jastrubczak for demonstrating that there are no incomprehensible phenomena, for removing the boundary between fiction and reality, for highlighting the role of disappearing, and for references to works of film and avant-garde art. In the last two years, for a hypnotic image of the United States in *Need for Speed*, which was also an interesting process play with the noble theme of linear perspective; the book *Mirage* (with Sebastian Cichocki); an exhibition at Bunkier Sztuki; and a soundtrack for Małgorzata Mazur's dream.

ALEKSANDRA JACH

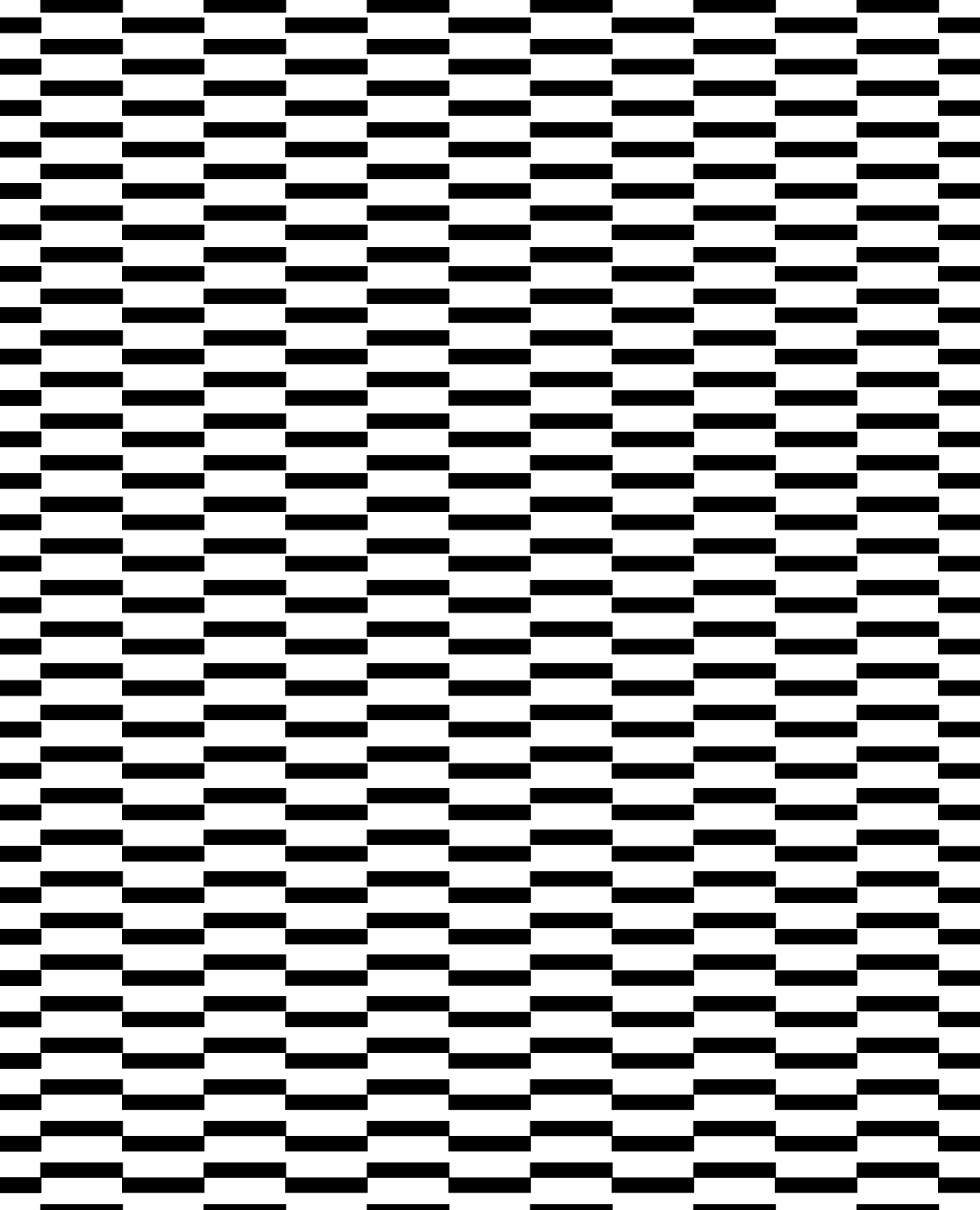
Łukasz Jastrubczak is a skilful operator of utopias. He uses the language of cult films, which for him is a set of ready instructions for changing the world. The protagonists of his works – tourists of the unconscious, dream cowboys, schizophrenics – carry the anxieties and obsessions common for all of us. A similar sense of affinity can be experienced with avant-garde works or the stories/myths of minimal or land art. Rather than building an equivalent of art history, however, Jastrubczak intelligently animates ideas and objects, discovering their absurd potential.

Wybrane wystawy indywidualne / Selected solo exhibitions

- 2013** › *Duch / Spirit*, Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa / Warsaw
› *Telepata / Telepath*, Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa / Fryderyk Chopin Museum, Warsaw
- 2012** › *Martwa natura / Still Life* (z / with Krzysztof Kaczmarek), Bank Pekao Project Room, csW Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
› *Miraż / Mirage*, Bunkier Sztuki, Kraków
- 2010** › *NTSC*, BWA Zielona Góra
› *Distant Drum*, Art in General, Nowy Jork / New York
- 2009** › *2013*, csW Kronika, Bytom
- 2008** › *Film Noir*, csW Kronika, Bytom
- 2007** › *01*, csW Kronika, Bytom

Wystawy zbiorowe / Group exhibitions

- 2013** › *Impossibility vs. Self-Censorship*, Matadero, Madryt / Madrid
› *Sześciolinia*, Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa / Fryderyk Chopin Museum, Warsaw
› *Powrót do domu / Return Home*, dawny klasztor ss. Koetek / former Koletki Sisters convent, Kraków
› *Mleczne zęby / Milk Teeth*, BWA Katowice
- 2012** › *New Performance Festival*, Turku, Finlandia / Finland
› *Rękawiczki Jeffa Koonsa / Jeff Koons' Gloves*, csW Kronika, Bytom
› *Czas na obuwie sportowe / It's Time for Sneakers*, Künstlerhaus, Dortmund
- 2011** › *Tarnów. 1000 lat nowoczesności / 1000 Years of Modernity*, BWA Tarnów
› *Nie na miejscu / The Not in Place*, csW Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw
- 2010** › *Body in the Library* (z / with Krzysztof Kaczmarek), BWA Design, Wrocław
› *Nie śpiemy / We Don't Sleep*, BWA Zielona Góra
- 2009** › *Under the Bridge*, csW Łaźnia / CCA Łaźnia, Liverpool Garson, Liverpool
- 2008** › *Nie ma sorry / Ain't No Sorry*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa / Museum of Modern Art, Warsaw
› *Establishment (jako źródło cierpień) / Establishment (as Source of Suffering)*, csW Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle, Warsaw



Sebastian Cichocki
KONFABULACJA I PRACA
Uwagi o twórczości
Łukasza Jastrubczaka

Artysta jest konsumentem najbardziej wyszukanych przyjemności. Jego życie nie musi składać się ze zwycięstw, wystarczy, że spaceruje on i gubi drogę, od czasu do czasu pości, zakochuje się, pogrąża w halucynacjach.

Jan G. Lee, *We Aimed to Be Amateurs*, 1992

Łukasz Jastrubczak jest romantycznym (post)konceptualistą, który czerpie garściami z mitologii sztuki i kineematografii XX wieku, zawłaszczając artystyczne klisze, hiperbole, legendy i konfabulacje. Nie jest wierny jednemu medium, sięgając najczęściej po atrapy i przypisy do mediów (np. napisy końcowe zamiast całego filmu). Dotychczas artysta ten był autorem m.in. happeningów z wykorzystaniem liter i balonów, rysunków, rozciągniętych w czasie działań na obiektach, inscenizował sceny z nieistniejących filmów, tworzył „składankowe” książki, rebusy oraz filmy na taśmie 16 mm. Projekty Jastrubczaka mają z reguły szkicowy, otwarty charakter. Częściej są „modelem” sytuacji czy zależności między obiektami niż skończoną, domkniętą pracą. Element niematerialny (np. podróż od punktu A do B) jest równorzędny wobec galeryjnej manifestacji projektu (np. zapisu filmowego).

Na jednym ze zdjęć Łukasza Jastrubczaka — *Ruch numer 4* (2012) opublikowanym w książce *Miraż* (2013) — znajduje się geometryczna rzeźba: rytmicznie pogięty drut wystający z pokrytego solą dna wyschniętego jeziora. Białe, słony pejzaż rozpościera się kilometrami, zatrzymuje go dopiero ściana majaczących w oddali granitowych gór. Niebo jest czyste, całkowicie pozbawione chmur, błękitna płachta — monumentalna. Rzeźba rzuca mocny cień, czarny zygzak na białej, sypekłej powierzchni. W zdjęciu tym zderza się kilka wątków, do których Jastrubczak powraca stale w swoich projektach: poszukiwanie mitów związanych z kinem i historią sztuki, użycie „makiet sytuacyjnych”, podróż i wędrówka, działanie na obiektach i krajobrazie, jak i badanie „paranormalnych” właściwości przedmiotów codziennego użytku. Pozornie przypadkowa, wernakularna forma rzeźby, wielokrotnie złamana linia, jest odwzorowaniem trasy, którą przebył cierpiący

na akrofobię John „Scottie” Ferguson, bohater filmu *Zawrót głowy* Alfreda Hitchcocka (1958), śledząc tajemniczą, obehwładniającą piękną żonę przyjaciela, Madeleine Elster. Filmowa sekwencja zdarzeń została sprowadzona do trójwymiarowego „wykresu” odzwierciedlającego ruch w przestrzeni i upływ czasu. Wcześniej obiekt ten pojawia się w filmie Jastrubczaka *Need for Speed* (2012), gdzie „prowadzony” jest po dnie wyschniętego jeziora, na podobieństwo działań z *barres de bois rond* — drewnianymi drążkami z kolorowych pierścieni — które w latach siedemdziesiątych XX wieku stały się charakterystyczne dla sztuki André Cadere.

Sfotografowana, a wcześniej wykonana przez Jastrubczaka rzeźba jest „biedna”. Powstała z taniego, łatwo dostępnego surowca. Jej wykonanie nie wymagało z pewnością dużych nakładów finansowych i czasu, podczas gdy czas i energia zainwestowane zostały w umieszczenie (*displacement*) rzeźby w odpowiednim miejscu (*site*). Akcent został przesunięty z produkcji na podróż. Jastrubczak mierzy się również z pejzażem, czy też naszymi wyobrażeniami na temat amerykańskich bezdroży. Ta niewielka rzeźba stała się konceptualnym przypisem do pustynnego pustkowi — wielokrotnie powtarzanego, utrwalanego, nadpisywanego i redagowanego poprzez zarówno popularne, jak i bardziej wyszukane intelektualnie, lektury i filmy. W odróżnieniu od „klasycznych” realizacji artystycznych w naturze, kojarzonych z tradycją land artu lat siedemdziesiątych, praca ta jest niewielka, może zostać przeoczona jako element przypadkowy, techniczny odpad. Rzeźba z drutu została przez artystę porzucona (czy też przeszczepiona z nie-miejsca do miejsca) na pustyni. Dzieli losy innych skazanych na erozję, entropię i degradację obiektów artystycznych, zainstalowanych z dala od muzeów i galerii. Przywołuje na myśl m.in. mityczną replikę kamienia, którą kilka dekad temu Ed Ruscha miał pozostawić na pustyni (nikt, łącznie z artystą, nie jest już w stanie dociec, na której pustyni, ani tym bardziej przywołać jej kształtu). Podobnie jak w przypadku wielu realizacji konceptualnych i landartowych z lat siedemdziesiątych widzowie mają do czynienia z fotografią, za pomocą której Jastrubczak składa nam „raport” ze swojego działania (podróż, wykonanie dzieła, jego porzucenie) w miejscu, do którego nie mają oni dostępu. W zdjęciu tym spletają się więc kluczowe zagadnienia definiujące sztukę tego artysty. Rozgrywa się ona w kilku planach naraz: przemieszczania

się w czasie, degradacji materiału, „migracji” idei, mitologizacji i brawury, ustnej opowieści, tekstu-erraty. Podobnie jak w innych pracach artysty wszystko wydaje się łączyć ze wszystkim, ale i przeczyć sobie nawzajem. Jastrubczak dostarcza materiału dowodowego, ale jednocześnie bez skrupułów ujawnia kulisy swoich mistyfikacji. Sztabka złota jest w jego pracach kartonową atrapą, film animowany powstaje jako efekt skoków na trampolinie, psychokineza zasadza się na prostej sztuczce ze sznurkiem, a zaćmienie słońca jest prostą symulacją z czarnym kołem, unoszonym przez balony wypełnione helem.

Sztuka czy kino sprzed kilku dekad staje się dla Jastrubczaka mapą (zawsze widoczną tylko w małym fragmencie — powiększeniu, które sprawia, że niedostępny jest ogląd całości), czyli zestawem wskazówek i instrukcji pomagającym poruszać się w czasie i przestrzeni. Istotnym punktem odniesienia jest tu obszar sztuki konceptualnej, wyjątkowo podatny na procesy mitologizacji. Szczątkowa dokumentacja oraz poważny, lakoniczny ton zapisków artystów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uruchamia wyobraźnię, daje pole do zawłaszczeń i remiksu. W sztuce Jastrubczaka konceptualizm spotyka się z kinem science fiction, psychokinezą, alchemią i prestidigitatorstwem. W pracach artysty z ostatnich lat coraz częściej pojawiają się mitologie kultury amerykańskiej, zarówno bohaterów sztuki lat siedemdziesiątych, jak i dwudziestowiecznego kina: motyw pustyni, przydrożnego hotelu, skały, anonimowej fotografii, góry, kowboja etc. — klisze Dzikiego Zachodu i miast-labiryntów poddanych psychoanalizie. Na przełomie 2011 i 2012 roku artysta udał się w podróż przez Stany Zjednoczone śladami pozostałości po landartowych dziełach sprzed czterech dekad i filmów z połowy ubiegłego stulecia. Z naszej korespondencji powstała „konceptualna powieść łotrzykowska” *Miraż*. Na każde zdjęcie wysłane przez Jastrubczaka odpowiadałem tekstem-wskazówką, która mogła przydać się do dalszych poszukiwań, rebusem, instrukcją, bądź (zawołowaną) kuratorską poradą. W odpowiedzi otrzymywałem kolejne zdjęcie, czasami skradzione bądź znalezione. Mielśmy tylko 24 godziny na odpowiedź. W rezultacie tej wymiany powstała pośpiesznie sfabrykowana historia fikcyjnej grupy artystów: zielonych konceptualistów i orędowników Szkoły Lafayette. Wiele z opisanych wówczas zdarzeń i postaci znalazło później solidne umocowanie w rzeczywistości. Nasze intuicje, wyćwiczone na lekturach i filmach, okazały

się nieomyślne. Jeśli na horyzoncie pojawia się gigantyczna rzeźba — pryzma sześciątów ze złotym blokiem na szczycie migocącym w słońcu — to wcześniej czy później ktoś będzie musiał utracić wzrok. Powstanie dokładnej makiety całego miasta może doprowadzić do zbrodni. Jeśli miasto o pięknej nazwie Lafayette Hills istnieje, to z dużą dozą prawdopodobieństwa znajduje się tam gigantyczny monument na wzgórzu. Sztuka Łukasza Jastrubczaka jest intuicyjna, ale i erudycyjna. Ma rebusową naturę, nie ucieka jednak przed pierwiastkiem przygodowym i dezynwolturą.

W najnowszym filmie artysty zatytułowanym *Perspektywa porażki* (2013), zrealizowanym we Florencji, spletają się wątki i obsesje zasygnalizowane w jego poprzednich pracach: śledztwo (choć role śledzącego i śledzonego są obsadzone umownie), podróż, historia sztuki (najczęściej sfabrykowana, mimo że alibi artysty jest trudne do podważenia), geometria (za którą wydają się skrywać tajemnice minimalizmu, ezoteryki, szamanizmu etc.) i zaburzenia percepcji (którymi karmi się zarówno sztuka, jak i kryminał). Film został zrealizowany w dwóch historycznych miejscach: przy bazylice San Miniato al Monte (jeden z najwybitniejszych przykładów architektury romańskiej, znany z legendy o św. Miniaszu z przypadkiem kefaloforii — wędrówki z własną odciętą głową, pojawiający się także w filmie *Obsesja* Briana de Palmy z 1976 roku, inspirowanym Hitchcockowskim *Zawrotem głowy*) oraz przy Palazzo Vecchio (gdzie pod warstwami farby znajdują się zamalowane nieudane freski Leonarda da Vinci; to także miejsce, w którym filmowy Hannibal, morderca i miłośnik sztuki grany przez Anthony’ego Hopkinsa, organizuje konferencje naukowe). Śledztwo prowadzone przez Jastrubczaka prowadzi do zaskakujących konkluzji: sztuka jest tak mocna jak wspomnienie, które po sobie pozostawia. Jest to lekcja prowadząca nas od historii sztuki dawnej (perspektywa linearna, renesansowa architektura, wyobrażenia męczeństwa), przez doświadczenia przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych xx wieku — dematerializacji dzieła, zerwania pępowiny łączącej dzieła z instytucją, po mitologię kina (miejsca, które posiadają „podwójną” pamięć — historyczną i fabularną). Zgodnie z maksymą Roberta Smithsona, którego uparty duch unosi się nad *Mirażem* i innymi pracami Jastrubczaka: „Nic nie jest nowe, ale też nic nie jest stare”. Idee podróży, formy migrują, a spirala i zygzak są zdecydowanie bliższe duchowi współczesnej produkcji artystycznej niż linia prosta.

CONFABULATION AND LABOUR Notes on Łukasz Jastrubczak's Artistic Practice

The artist is a consumer of most sophisticated pleasures. His life does not need to consist of victories; it is enough that he wanders around and gets lost, that he fasts from time to time, falls in love, succumbs to hallucinations.

Jan G. Lee, *We Aimed to Be Amateurs*, 1992

Łukasz Jastrubczak is a romantic (post)conceptualist who draws extensively on the mythology of 20th-century art and cinematography, appropriating artistic clichés, hyperboles, legends and confabulations. Rather than being faithful to any single medium, he prefers using fakes and footnotes (e.g. the closing credits instead of a full movie). Among his projects so far have been letter- and balloon-featuring happenings, drawings, long-term actions with objects, staged scenes from nonexistent movies, cut-up books, puzzles, or 16 mm films. Their character is usually sketch-like and open-ended; they are 'models' of situations or relationships between objects rather than finite, close-ended works. Their immaterial aspect (e.g. a trip from a point A to a point B) is of equal importance to their gallery-space presentation (e.g. in the form of a film).

One of Jastrubczak photographs, *Move No. 4* (2012), featured in the book *Mirage* (2013), shows a geometric sculpture: a rhythmically bent wire sticking out from the salt-covered bottom of a dry lake. The white, salty landscape stretches for miles, bound only by a wall of granite mountains looming on the horizon. The sky is clear, completely cloudless, a monumental sheet of blue. The sculpture casts a strong shadow, a black zigzag on the white, loose surface. The photograph brings together several themes that have recurred in Jastrubczak's projects: the myths of cinema and art; the use of 'situational mock-ups'; trek and travel; interaction with objects and landscape; and investigation of 'paranormal' aspects of everyday items. The sculpture's seemingly random, vernacular form — a complex broken line — traces the route of John

'Scottie' Ferguson, the acrophobic protagonist of Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958), as he follows his friend's wife, the mysterious and beautiful Madeleine Elster. The film's plot has been reduced here to a three-dimensional 'graph' that charts movement in both space and time. The same object had already appeared in Jastrubczak 2012 project *Need for Speed*, where it is 'led' along the bottom of a dry lake in an echo of André Cadere's interactions with his *barres de bois rond* (long poles made of coloured wooden cylindrical units) in the 1970s.

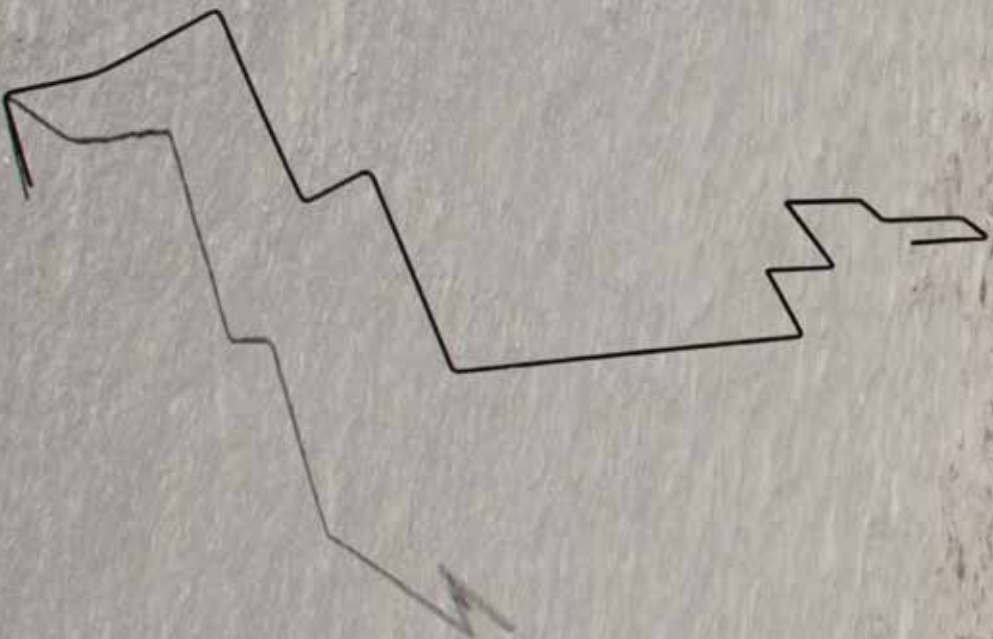
The sculpture made and then photographed by Jastrubczak is 'poor'. It has been created with an inexpensive, easily available material. Making it did not require much money or time, whereas time and energy were put into its (dis)placement to the right site, shifting emphasis from production to migration. Jastrubczak confronts the landscape here as much as our notion of the American wilderness, the small-scale piece becoming a footnote to the notion of the 'badlands', long exploited, recorded, overwritten, and edited by both low- and high-brow literature and film. Unlike 'classic' works in the vein of 1970s land art, the object is small and could easily be overlooked as a random element, industrial waste. The wire sculpture has been abandoned by the artist in a desert (or transplanted from a non-place to a place), sharing the fate of other artistic objects left to erosion, entropy, and degradation, installed far from the physical safety of museums and galleries. In this, it brings to mind, for instance, the mythical stone replica that Ed Ruscha is said to have left in a desert several decades ago (though no one, including the artist himself, remembers its location, let alone shape). As in many conceptual and land-art projects of the 1970s, the viewer is shown photographic documentation by means of which the artist offers a 'report' about an action (trip, making of a work, abandoning it) he has performed elsewhere. In the photograph, therefore, converge the key themes of Jastrubczak's artistic practice. Firstly, this practice unfolds on several simultaneous levels: movement in time, material degradation, 'migration' of ideas, mythologisation and bravado, oral storytelling, text-errata. Like in the artist's other works, everything seems interrelated here, but also self-contradictory: Jastrubczak offers us a body of evidence but, at the same time, unscrupulously reveals the inside story of his mystifications. A golden bar in his

works is a cardboard mock-up, an animated film is an effect of trampoline bouncing, psychokinesis is based on a simple rope trick, and a solar eclipse is achieved through a simple simulation involving a black circle lifted by helium-filled balloons.

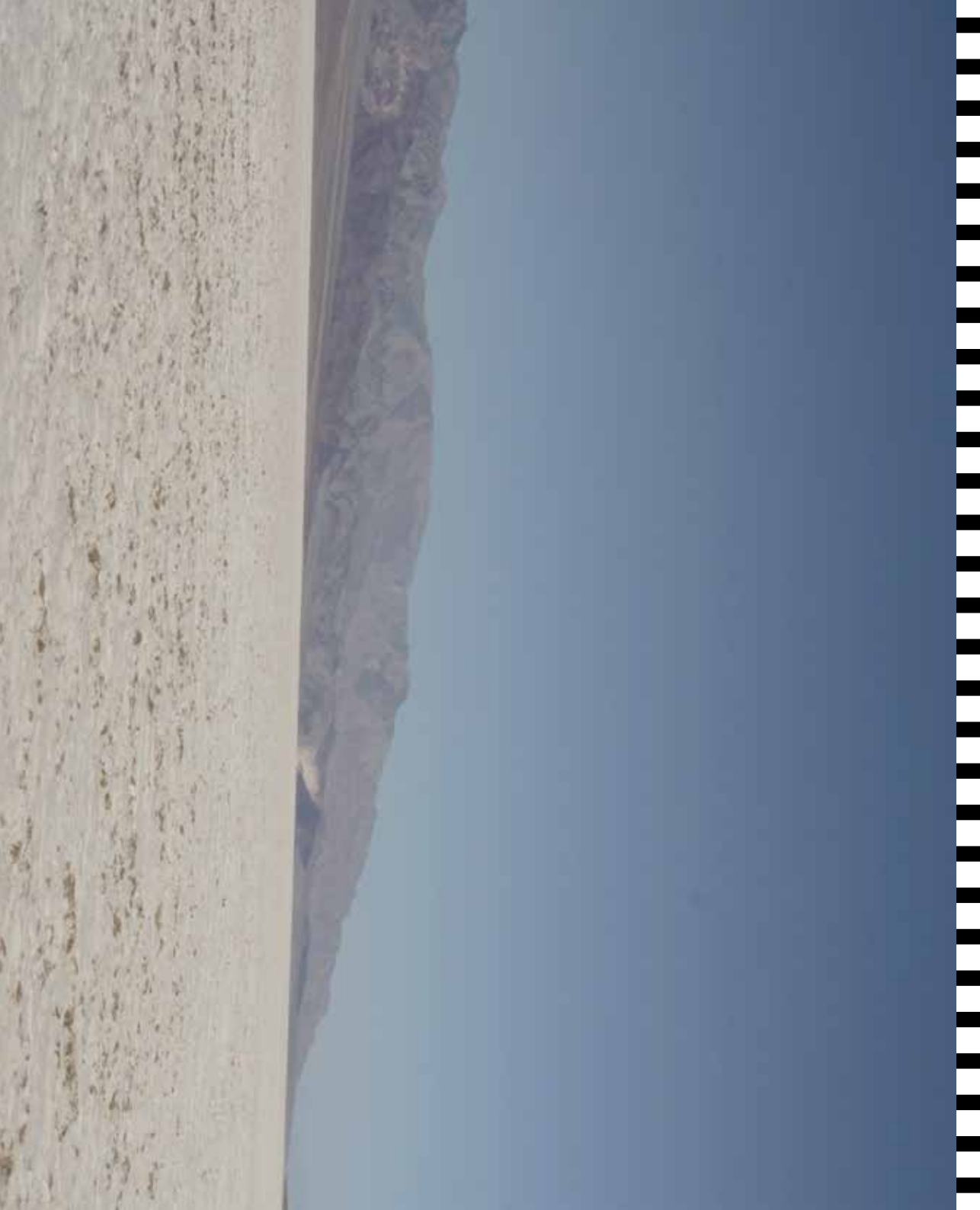
Works of art or film from several decades ago become for Jastrubczak a map (always visible only in a small fragment, in a magnification which means that it is impossible to see the whole), that is, a set of guidelines and instructions for movement in space and time. The field of conceptual art — particularly susceptible to mythologising operations — remains an important point of reference here. Fragmentary documentations and the serious, laconic tone of artists' notes from the turn of the 1960s/70s triggers the imagination, opening up a space of appropriation and remixing. In Jastrubczak's art, conceptualism meets sci-fi cinema, psychokinesis, alchemy, and prestidigitation. In recent years, he has turned increasingly towards American pop-cultural myths, explored by both 1970s art and 20th-century cinema: motifs of the desert, roadside motel, rock outcrop, anonymous photograph, mountain, cowboy and so on — clichés of the Wild West and of psychoanalysed labyrinthine cities. At the turn of 2011/12, Jastrubczak went on a US trip following the traces of land-art works from four decades ago and motifs of mid-20th-century movies. The correspondences we exchanged during that time gave way to *Mirage*, a 'conceptual picaresque novel': to each photograph mailed to me by Jastrubczak I replied with a text/guidance, a puzzle, an instruction, or a (veiled) curatorial tip. In response, I received another photograph, sometimes found or stolen; our self-imposed deadline for replying for 24 hours. The result of these exchanges was a hastily fabricated story about a fictional group of artists: green conceptualists and advocates of Lafayette School. Many of the events and characters then described later proved firmly rooted in reality; our intuitions, trained on books and movies, were unerring. If a huge sculpture — a prism of cubes with a golden block on top twinkling in the sun — appears on the horizon, sooner or later someone will go blind. Building a maquette of the whole city can cause a crime to be committed. If Lafayette City exists, one is likely to find there a huge monument on a hill. Łukasz Jastrubczak's art is at the same time intuitive and erudite. Being of

a conundrum-like nature, it is not adverse to elements of adventure and recklessness.

The artist's latest film, *Perspective of Failure* (2013), set in Florence, weaves together the themes and obsessions signalled in his earlier works: an investigation (though the roles of the investigator and investigated are mixed up here), a trip, an art history (usually fabricated, though the artist has a solid alibi), geometry (behind which seem to be hidden the mysteries of minimalism, esotericism, shamanism and so on), and perceptual distortions (on which both art and crime thrillers feed). The film was shot at two historical locations: by the San Miniato al Monte basilica (one of the finest examples of Romanesque architecture, familiar from Brian De Palma's *Vertigo*-inspired 1976 film *Obsession*, and devoted to Saint Miniato, who walked away carrying his own head after decapitation, a miracle known as cephalophoria), and by the Palazzo Vecchio (where under the layers of paint hide Leonardo da Vinci's unfinished frescoes; and where Hannibal Lecter, the serial killer and art connoisseur played by Anthony Hopkins, organises academic conferences). Jastrubczak's investigation leads to surprising conclusions: art is as powerful as the memories it leaves. This is a lesson that takes us from the history of old art (linear perspective, Renaissance architecture, images of martyrdom), through the experiences of the turn of the 1960s/70s (dematerialisation of the work, its disconnection from the institution), to film mythology (places with a 'double' memory: historical and fictional). It is like in the maxim coined by Robert Smithson, whose inspiration can be felt in *Mirage* and Jastrubczak's other works: 'Nothing is new, neither is anything old'. Ideas travel, forms migrate, and the spiral and zigzag are definitely closer to the spirit of contemporary artistic production than the straight line.



Ruch, numer 4 /
Motion, No. 4, 2011,
dokumentacja fotograficzna rzeźby
pozostawionej na pustyni /
photographic documentation
of a sculpture left in the desert





*The Avant-garde of Almost
Complete Blindness*, 2011,
dokumentacja fotograficzna
podróży / photographic
documentation of a voyage



W maju 2011 roku powstała rzeźba z plasteliny. Miesiąc później włożona do surowej, drewnianej skrzyni popłynęła do Stanów Zjednoczonych. 4 lipca lekko uszkodzoną odebrano w Nowym Jorku. 9 lipca przetransportowano na lotnisko i wysłano do Polski. Tym razem skurczyła się, obijając o ściany skrzyni w trakcie lotu. Tak zdeformowana postać *Śpiącego kowboja* została odlana z betonu.

Kowboj na stałe śpi na dworcu kolejowym w Tarnowie.

In May 2011, a plasticine sculpture was made. A month later it was shipped to the United States in a simple wooden crate. On 4th July, it was picked up, slightly damaged, in New York. On 9th July, it was taken to the airport and shipped to Poland. This time it shrank, banging against the crate's walls. So deformed, the *Sleeping Cowboy* was cast in concrete.

The cowboy has found a permanent place to sleep at the Tarnów train station.



Śpiący kowboj /
Sleeping Cowboy, 2011,
beton, czarny pigment /
concrete, black pigment,
183 × 40 × 30 cm



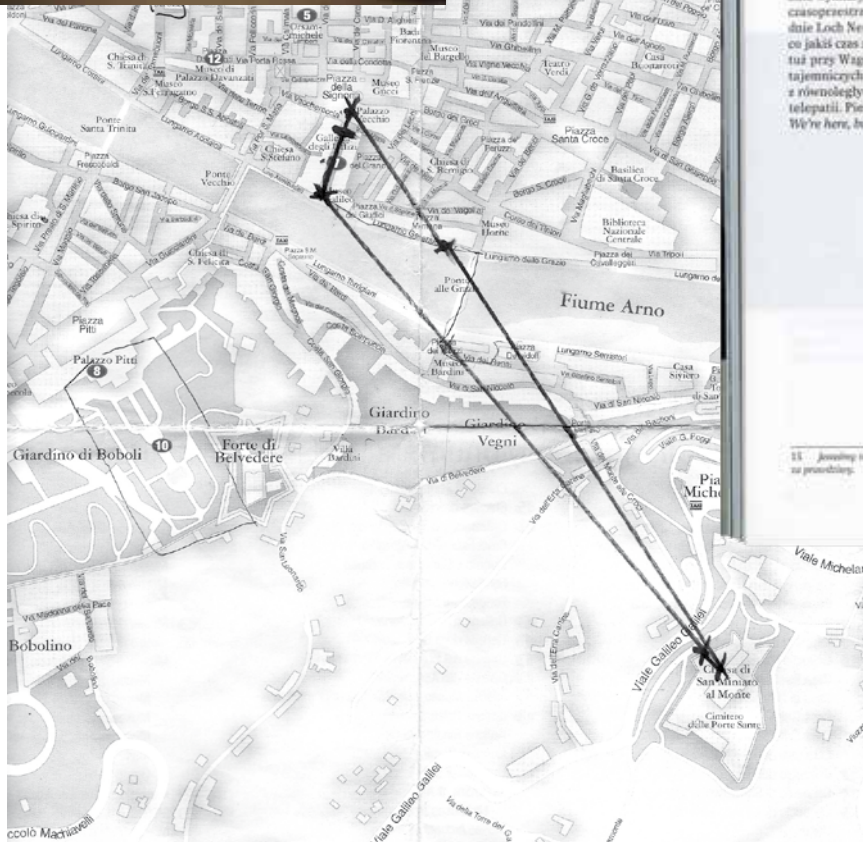


Need for Speed,
2012, video HD /
HD video, 48'21"

Fotografia z cyklu
Klatki / photograph
from the **Frames**
series, 2011,
109 slajdów / slides

Sebastian Cichocki,
Łukasz Jastrubczak,
Miraz / Mirage,
książka wydana przez /
book published by
Bunkier Sztuki,
Kraków 2013

**Perspektywa
porażki (plan) /
Perspective of
Failure (plan),** 2013,
flamaster na papierze /
marker on paper,
24 x 22,5 cm



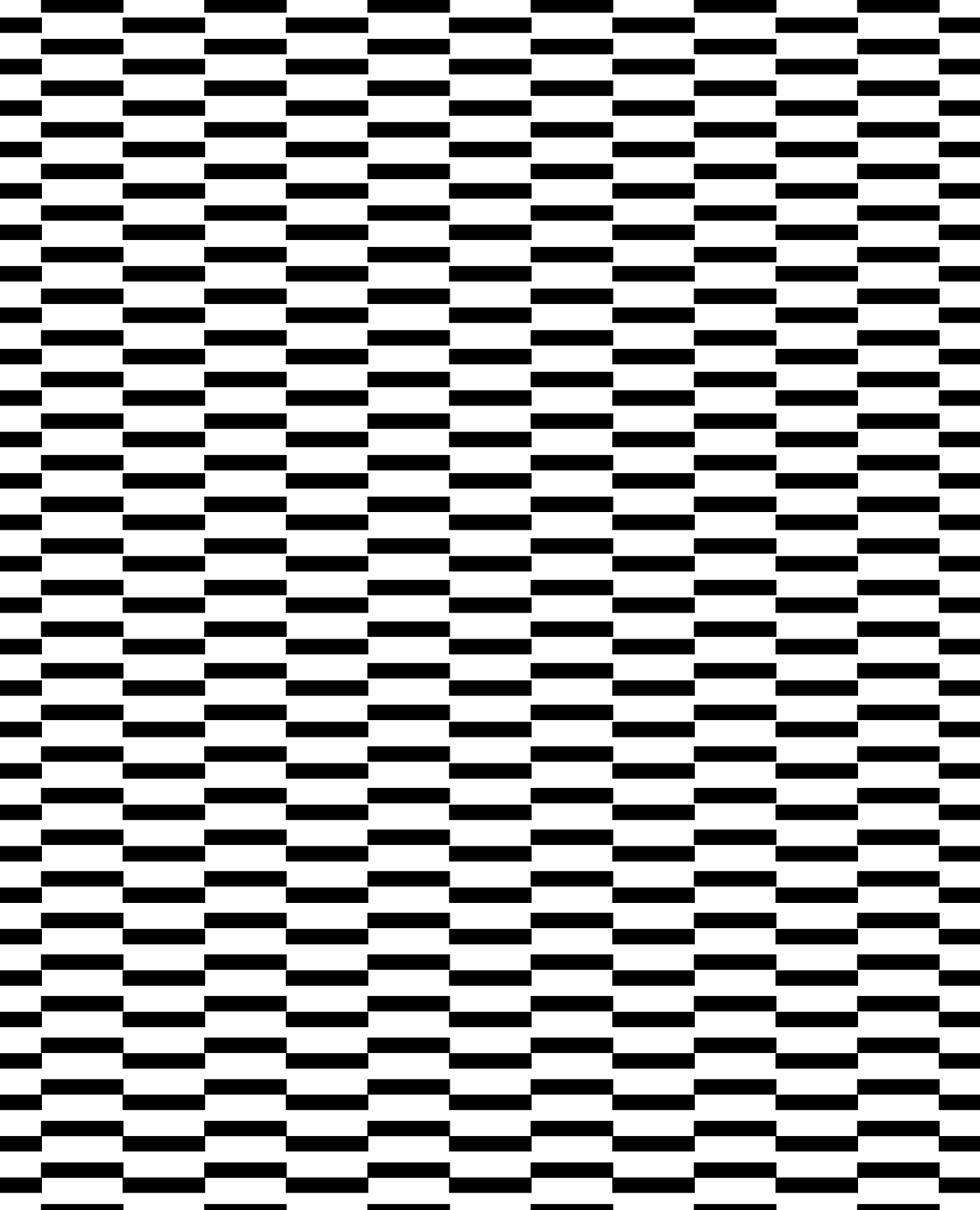
Jeden z najbardziej znanych mieszkańców Lafayette Hills, Jon-Erik Beckjord (1939-2008), był założycielem oraz dyrektorem trzech muzeów: w Los Angeles, Malibu i San Francisco. Wszystkie te instytucje zajmowały się kolekcjonowaniem dowodów na temat istnienia niezidentyfikowanych gatunków zwierząt, takich jak gigantyczny Cardiff czy potwór z Loch Ness. Beckjord twierdził, że nagle pojawianie się i znikanie tych istot można stosunkowo łatwo wyjaśnić. Zamieszkują one inne wymiary, widzimy je tylko wtedy, gdy na chwilę wypadają z tunelu czasoprzestrzennego. Wyjście jednego z takich tuneli znajduje się na dnie Loch Ness, co według Beckjorda wyjaśnia fakt pojawiania się tam co jakiś czas zwierzęcia o wyglądzie ichtiozaura. Inny tunel kończy się tuż przy Wąwozie Krzyżowym sąsiadującym z Lafayette. O istnieniu tajemniczych pasażów badacz miał dowiedzieć się od istot pochodzących z równoległych wszechświatów. Porozumiewał się z nimi za pomocą telepatii. Pierwszy komunikat, który otrzymał, brzmiał następująco: *We're here, but we're not real, like what you think is real.*

11. Jaszczurka ta, nie jaszczurka jednak prawdziwa, nie w taki sposób, jaki myślimy, że jest.

***W poszukiwaniu cudów /
In Search of the Miraculous,***
2013, film 16 mm, 3'54"

***Ucho śpiącego kowboja /
Ear of the Sleeping Cowboy,***
2011, czarna plastelina /
black plasticine





AGNIESZKA POLSKA

ur. w 1985 roku w Lublinie. Obecnie mieszka i pracuje w Warszawie. W latach 2005–2010 studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a w latach 2008–2009 na Universität der Künste (w klasie Hito Steyerl) w Berlinie. Artystka sztuk wizualnych, zajmuje się animacją, video i fotografią. Współpracuje z Galerie Żak-Branicka w Berlinie.

born in 1985 in Lublin, she lives and works in Warsaw. 2005–2010, Polska studied graphic arts at the Academy of Fine Arts in Kraków; 2008–2009, at the Universität der Künste (class of Hito Steyerl) in Berlin. Visual artist, author of animated films, videos, and photographs. Affiliated with Galerie Żak-Branicka in Berlin.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ i JADWIGA SAWICKA

Która z dotychczasowych prac/realizacji jest dla ciebie najważniejsza?

AGNIESZKA POLSKA Zawsze najważniejsza

jest dla mnie realizacja, nad którą w danym momencie pracuję. Wydaje mi się, że to całkiem naturalne: z każdym kolejnym projektem wiążą się największe nadzieje i obawy, myśli się równie intensywnie jak o ukochanej osobie.

EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ and JADWIGA SAWICKA

Which of your works/projects to date has been most important to you?

AGNIESZKA POLSKA It is always the one that

I am currently working on. I think it's quite natural: all your hopes and anxieties are pinned on it, and you think about it as intensely as you would about a beloved person.



TOMASZ FUDALA

Agnieszka Polska tworzy wideo, animację i fotografię. Jej prace inspirowane są indywidualnymi historiami dzieł, artystów, eksperymentalnymi działaniami i praktykami awangardowymi. Artystka przygląda się postawom będącym wyrazem sprzeciwu wobec historii sztuki, interesuje ją tworzenie nowych języków artystycznych bądź odkrywanie nieznanych dotąd pól działania. Zamknięte rozdziały historii sztuki i twórczość „milczących” od dawna klasyków, jak Włodzimierz Borowski, Paweł Freisler czy Robert Smithson, Polska wykorzystuje do snucia jednostkowych mikrohistorii związanych ze słynnymi artystami bądź dziełami. Opowiada je w sposób podważający podręcznikowe mitologie i akademickie narracje, nie stroniąc od absurdu i ironii. Pisanie i mówienie o sztuce jest według niej nacechowane ciemną aurą wokół wydarzeń i obiektów, które błędnie zrozumieliśmy. Artystka mówi: „Poprzez dystans przestajemy dzieło rozumieć, otwierają się przed nami nowe drogi interpretacji, błędów, pomyłek i fascynujących poszukiwań. Wszelkie najdziwniejsze powiązania, relacje odkrywane w dokumentacji i archiwach odgrywają tu niebywałą rolę, są ciemną materią tej aury”.

TOMASZ FUDALA

Agnieszka Polska is an author of videos, animations, and photographs. Her works are inspired by artists' individual histories, by experimental actions and avant-garde practices. Interested in creating new artistic languages or discovering previously unknown fields of action, Polska explores attitudes that challenge the tenets of art history. She uses closed chapters of the art-historical narrative and the work of long-silent classics, such as Włodzimierz Borowski, Paweł Freisler or Robert Smithson, to tell unitary micro-histories inspired by famous works or artists. She relates these stories in a manner that challenges textbook mythologies and academic narratives, often with more than a pinch of absurdity or irony. According to her, talking and writing about art is characterised by a dark aura that surrounds works and objects which we have misunderstood. She says, 'Distance means that we no longer understand the work and there open before us new paths of interpretation, error, mistake, and fascinating exploration. All kinds of strange connections, relationships discovered in documentations and archives, play an immense role here, being the dark matter of this aura.'

Wybrane wystawy indywidualne / Selected solo exhibitions

- 2013** › *Pseudoword Hazards*, Salzburger Kunstverein, Salzburg
› *Nonsense Syllables*, Summerhall, Edynburg / Edinburgh
- 2012** › *Auroryt*, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa / CCA Ujazdowski Castle / Warsaw
› *How the Work Is Done*, Pinchuk Art Centre, Kijów / Kiev
- 2011** › *Gardener's Responsibility*, Georg Kargl Box, Wiedeń / Vienna
› *Ogród / The Garden*, BWA Zielona Góra
› *Duet / Duo* (z / with Tomasz Kowalski), Goldex Poldex, Kraków
- 2010** › *Trzy filmy z narracją / Three Videos with Narration*, Galerie Żak-Branicka, Berlin;
Bunkier Sztuki, Kraków
› *Decades*, Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus, Cottbus
- 2009** › *Ku Formie Otwartej Oskara Hansena / Towards Oskar Hansen's Open Form*,
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Lublin

Wybrane wystawy zbiorowe / Selected group exhibitions

- 2013** › *Mom, Am I Barbarian?*, 13th Istanbul Biennial, Sztambuł / Istanbul
› *Leisure, Discipline & Punishment*, 6th Contour Biennial of Moving Image, Mechelen
› 30th Biennial of Graphic Art, Lublana / Ljubljana
› *The Black Moon*, Palais de Tokyo, Paryż / Paris
› *Magazin 4*, Bregenzer Kunstverein, Bregenz
› *Focus Poland Project: Take 5*, csw Znaki Czasu / COCA Znaki Czasu, Toruń
- 2012** › *21 Artists Shortlisted for the Future Generation Art Prize*, Pinchuk Art Centre, Kijów / Kiev
› *Intervention*, Oberes Belvedere und das 21er Haus, Wiedeń / Vienna
› *Soundworks*, ICA, Londyn / London
› *Grey Peak of the Wave*, Harris Lieberman, Nowy Jork / New York
› *Air de Pologne*, De Garage, Mechelen
› *The Poster Show*, Carlier | Gebauer, Berlin
› *Forgetting of Proper Names*, Calvert 22, Londyn / London
› *Sen jest drugim życiem / Dream Is the Second Life*, BWA Tarnów
› *Obiekty i dezintegracje / Objects and Disintegrations*, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk
- 2011** › *The World of Gimel*, Kunsthhaus Graz
› *Based in Berlin*, kw Institute for Contemporary Art, Berlin
› *Gone to Croatan*, Hardware Medien Kunstverein, Dortmund
› *Tarnów. 1000 lat nowoczesności / 1000 Years of Modernity*, BWA Tarnów

- › *Pasja ornitologa: Tworzenie mitu / Passion of an Ornithologist: On Myth Making*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz
- › *SKONTRUM*, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa / Sculpture Museum Królikarnia, Warsaw
- › *The Promise*, Galerie Crèvecoeur, Paryż / Paris
- › *Transylwania 2*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań

- 2010** › *Early Years*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin
- › *Przeszłość jest obcym krajem / The Past Is Foreign Country*, CSW Znaki Czasu / COCA Znaki Czasu, Toruń
- › *Vedo Cose Che Non Ci Sono*, Instytut Polski w Rzymie / Polish Institute in Rome
- › *Un seminaire à la campagne*, France Fiction, Paryż / Paris
- › *Good Old Days*, Aarhus Kunstbygning, Aarhus

- 2009** › *Wolność od-zysku*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa / Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw
- › *Breathless*, Wien Mitte, Wiedeń / Vienna
- › *A!*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań
- › *Polish Landscape*, Contemporary Art Museum, Mińsk
- › *Alfabet polski_1*, BWA Tarnów

- 2008** › *Nie ma sorry / Ain't No Sorry*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / Museum of Modern Art in Warsaw
- › *Bewegte Stilleben*, Brandenburgischer Kunstverein, Poczdam / Potsdam

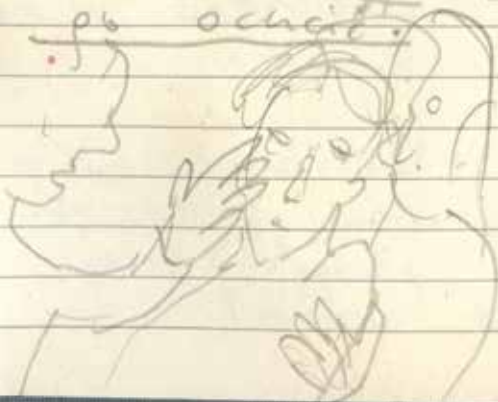
- 2007** › *16 Things That May Not Happen*, Artpol, Kraków

One has to be destroyed
in order to be ~~reborn~~
mourned.

- Otwierające sceny
B.J.A. doprowadza do brzozy
/ zostaje wystrzelony na
brzozy jest rozbita.
- To B.J.A. Nie żyje.

- Naci scena w dółce
/ albo widzę na brzozy
mnie i B.J.A. się białej

→ Nie żyje. Pomóż mi
po oczu.



Tellie - walking
tollie - walking

"Do majbardie" frapuje
egch cech ludelindpo
unngsta nolery (...) gene
valay brek zburici
kardę terozmijrasi
wobec crasow przyręci

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

Wydomeni bych nie po-
twierdzają inne źródła,
dlatego ~~przypu~~ uważa się,
że nigdy nie miały
miejsca."

↳ [redacted]

[redacted]

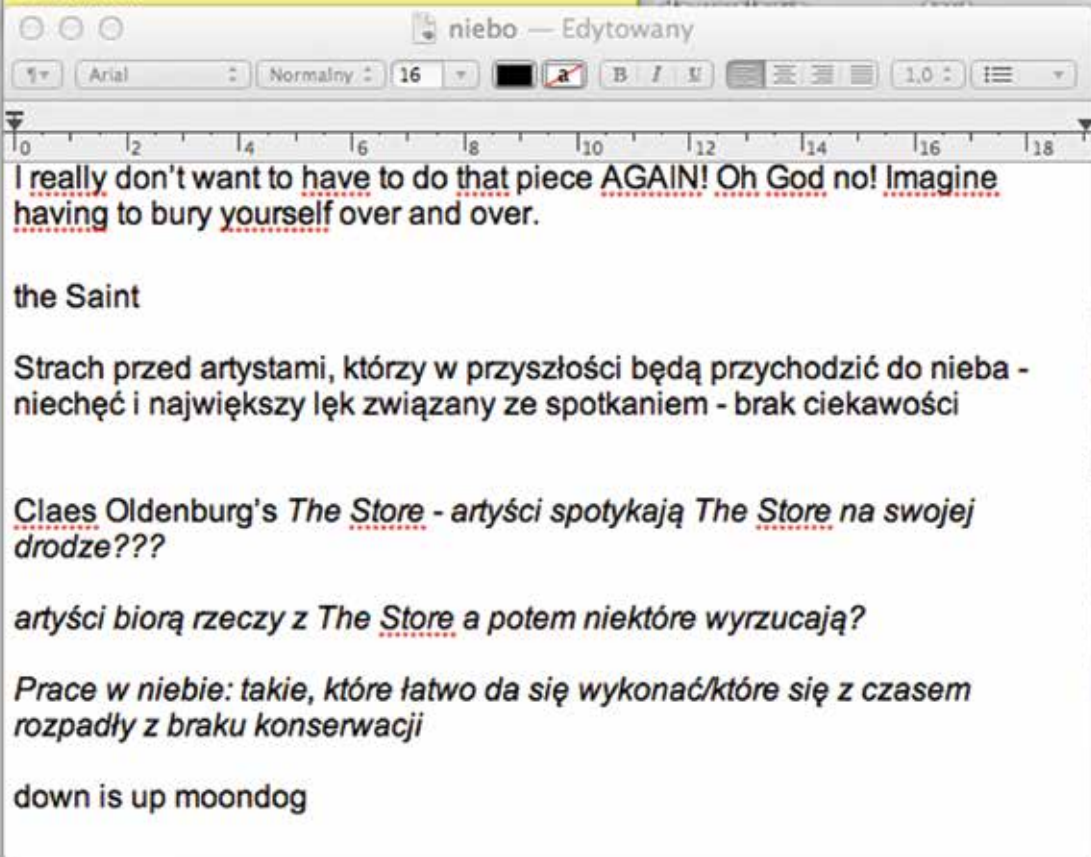
EROTYCZNE PROMIENIOWANIE IDEI

NIEBO

- Dwie krople łonpe się krzyżują, albo w pewnym momencie krople łonpe się wrymne / albo dochodzą do wody jak ścieżka zwieńczone promieniące do modrości
- gre w kandy na zapetli (z brzołem pomiędzy w niebie)
- Francis Alys - ~~praca~~ ~~praca~~ z matrymi trahemii pomieturymy (he is absent from his work at the moment!)
- pterogge morki (B7A?)

Jakże trudno było w podobnych warunkach pozostać entuzjastą życia i jego skomplikowanych zagadnień!

Porwany przez fale istnienia opuszczałem Lwów. Rozprawa z samym sobą była tym cięższa, że pokutowały we mnie wówczas jeszcze resztki romantycznej egzaltacji. Czarny wąż pełził w noc bez kresu.



POLW001443
1BAG850319



rekwizyty

naczynia (z BAC z kuchni)

karty do gry

zapałki

pracownia: narzędzia: dłuta, glina, kamyki, figurki (ja zrobię)

praca: kompost z książek: trochę starych książek 30 + coś udającego kompost np przemoknięta słoma z ziemią.

łopata

dodge: propozycja: samochód mały + pokrowiec/kostium (z polski)

2 kukły (może przerobione kukły z how the work is done)

radio (nie działające)

kostiumy

lokacje

plaża

domki za darmo

domek w którym mies.

pracownia

miejsce gdzie można

zaburzyli, zaburzyli, zaburzyli...

the mourning of what will be lost

"Mając na uwadze powyżej wskazane przemieszczenie dziedzin sztuki, będę się często mylił nazywając sztuką coś, co dawno nią być przestało."

"Owa masa opisuje konteksty owych wyodrębnionych jąder. Być może właśnie klejem można nazwać to, co nieokreślone, mgliste - to, co się nie zmienia, bo nie może się zmieniać w takim modelu bez granic"

Zapadlisko artystyczne

Istnienie punktu osobliwego jest związane z koniecznością omijania tego punktu, w którym wartość funkcji byłaby nieskończona

- Bardzo kiepsko jest to wszystko wykonane w niebie. Kienholz będzie bardzo wkurzony gdy to zobaczy.

Daaira for matanhueira



2012
t...ation"

20130607 FU k

TU

201

TU

201

TU

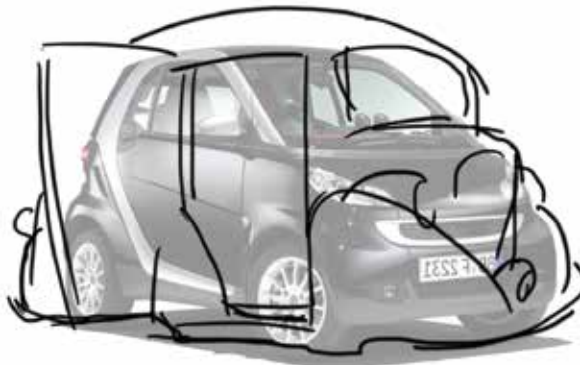
201

TU

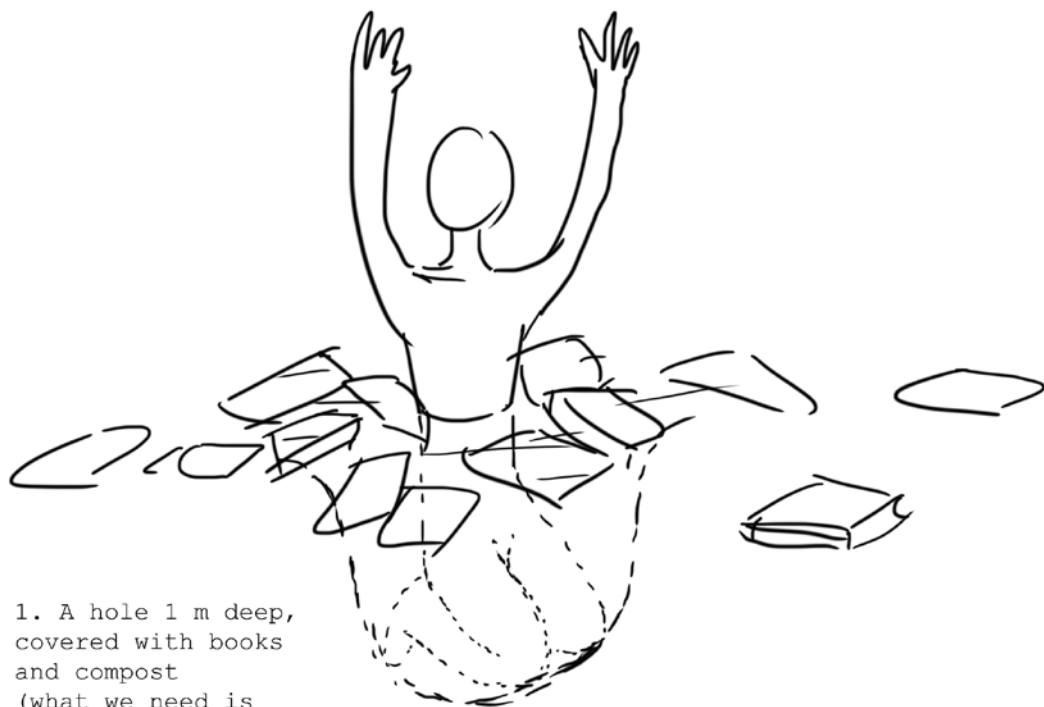


DODGE PROPOSAL 1

An "outfit" for a small car made of stuffed textile
(the outfit we take with us from Poland)



AVITAL GEVA'S 'THE BOOKS IN LANDSCAPE EXPERIMENT' - A HEAP OF
DECOMPOSED BOOKS. AN ACTOR WHO 'GOT IMMERSED'
IN THE COPMOST AS THOUGHT IN QUICKSAND OR MUD.



1. A hole 1 m deep,
covered with books
and compost
(what we need is
a heap of old books
and something that imitates copost, for example wet straw
mixed with ground

wystawa / exhibition

SPOJRZENIA 2013 —
Nagroda Fundacji Deutsche Bank
VIEWS 2013 —
Deutsche Bank Foundation Award
14.09–17.11.2013

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa
www.zacheta.art.pl

DYREKTORKA / DIRECTOR

Hanna Wróblewska

KURATORKI / CURATORS

Ewa Łączyńska-Widz & Jadwiga Sawicka

WSPÓŁPRACA / COOPERATION

Katarzyna Kołodziej

REALIZACJA / EXECUTION

Marek Janczewski

i zespół / and team

WSPÓŁAUTORKA PROJEKTU EKSPOZYCJI /

EXHIBITION DESIGN CO-AUTHOR

Kaja Gliwa

PARTNER GALERII / PARTNER OF THE GALLERY



SPONSORZY WERNISAŻU /

SPONSORS OF THE OPENING RECEPTION



PATRONI MEDIALNI / MEDIA PATRONS



katalog / catalogue

POD REDAKCJĄ / EDITED BY

Ewa Łączyńska-Widz & Jadwiga Sawicka

KOORDYNACJA WYDAWNICZA /

EDITORIAL COORDINATION

Dorota Karaszewska

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN

Kaja Gliwa

PORTRETY ARTYSTÓW / PORTRAITS OF THE ARTISTS

Maciej Landsberg

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Marcin Wawrzyńczak

REDAKCJA / EDITING

Małgorzata Jurkiewicz, Jolanta Pieńkos

DRUK / PRINTED BY Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 60713 84 6

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013

TEKSTY I PROJEKT GRAFICZNY UDOSTĘPNIONE

NA LICENCJI CREATIVE COMMONS

Uznanie autorstwa — Na tych samych warunkach 3.0

(CC-BY-SA). Tekst licencji dostępny na stronie:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/>

THE CONTRIBUTIONS AND GRAPHIC DESIGN

UNDER THE LICENSE CREATIVE COMMONS

Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0).

The text of the licence is available at:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Reprodukcje prac dzięki uprzejmości artystów /

Reproductions of works courtesy of the artists

Podziękowania artystów

TYMEK BOROWSKI

Losowi i Ludziom

PIOTR BOSACKI

Galerii Stereo

KAROLINA BREGUŁA

Robertowi Mleczce, Weronice Rażnej
i Stefanowi Paruchowi
za cierpliwość i wyrozumiałość

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

Galerii Dawid Radziszewski

AGNIESZKA POLSKA

ACT — Art Collection Telekom;
Baltic Art Center, Visby, Szwecja;
Ljubljana Biennial of Graphic Arts

The Artists wish to thank the following

TYMEK BOROWSKI

Fortune and People

PIOTR BOSACKI

Stereo Gallery

KAROLINA BREGUŁA

Robert Mleczko, Weronika Rażna,
and Stefan Paruch
for their patience and understanding

ŁUKASZ JASTRUBCZAK

Dawid Radziszewski Gallery

AGNIESZKA POLSKA

ACT — Art Collection Telekom;
Baltic Art Center, Visby, Sweden;
Ljubljana Biennial of Graphic Arts

2013

VIEWS


ZACHĘTA