

WRZESIEŃ
SEPTEMBER
PAŹDZIERNIK
OKTOBER
LISTOPAD
NOVEMBER
2014

ZACHĘTA

Figury niemożliwe

Impossible Objects

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych | *Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties*

Sterownik czasu rzeczywistego vol. II | *Real-Time Controller vol. II*

Suzan Shutan. Stając się...
Suzan Shutan. Becoming ...

Corpus | *Corpus*

Zbigniew Warpechowski. To

Zbigniew Warpechowski. It

Flo Kasearu | *Flo Kasearu*

Konrad Smoleński.

Everything Was Forever,

Until It Was No More

— **Próba czasu** | *Konrad*

Smoleński. Everything Was

Forever, Until It Was No More

— **Time Test**

Konferencja *Kultura*

i *neuronauka* | *Culture and*

Neuroscience Conference



Co się dzieje What's Up



19–27.09

Festiwal War<So>Vie
War<So>Vie Festival

W dniach 19–27 września w Warszawie odbędzie się War<So>Vie — międzynarodowy interdyscyplinarny festiwal współtworzenia przestrzeni publicznej. Tematem festiwalu jest potencjał performatywny miasta, który wylania się ze współdziałania osób reprezentujących takie dziedziny jak aktywizm miejski, architektura, eksperymenty muzyczne, nowe media, socjologia, sztuki wizualne, taniec współczesny, teatr i urbanistyka. War<So>Vie to działania w przestrzeni miejskiej, prezentacje teatralne, koncerty i wystawy o życiu miasta przygotowane przez lokalnych artystów, aktywistów i mieszkańców przy udziale zaproszonych twórców, kuratorów oraz gości zagranicznych. Organizatorem festiwalu jest Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie oraz Fundacja Warsaw Bauhaus. www.festivalwarsovie.org ●●●

From 19 to 27 September, Warsaw is hosting War<So>Vie — an international interdisciplinary festival of co-creating public space. The event is focusing on the performative potential of the city generated in the process of cooperation of urban activists, architects, music experimenters, creators of new media, sociologists, visual artists, contemporary dancers, people of theatre and city planners. War<So>Vie is about actions in the city space, theatre presentations, concerts, and exhibitions on life in the city arranged by local artists, activists and residents with participation of invited creators, curators, and foreign guests. The festival is organised by Institute of Performative Arts in Warsaw and the Warsaw Bauhaus Foundation. www.festivalwarsovie.org ●●●

26–28.09

Zachęta podczas Warsaw Gallery Weekend

Zachęta during the Warsaw Gallery Weekend

Tegoroczna edycja Warsaw Gallery Weekend odbędzie się dniach 26–28 września. Zachęta również przyłącza się do tego wydarzenia. W piątek 26 września zapraszamy o godz. 19 na otwarcie wystawy Flo Kasearu w Miejscu Projektów Zachęty przy ul. Gałczyńskiego 3, a od godz. 21 na placu Małachowskiego 3 wydarzenie towarzyszące wystawie *Zbigniew Warpechowski*. To: performance artyści oraz koncert. ●●●

This year's Warsaw Gallery Weekend is taking place on 26–28 September. Zachęta will also join in the project. On Friday , 26 September, we would like to invite everybody to the opening to the exhibition of Flo Kasearu in Zachęta Project Room, Gałczyńskiego Street 3, and from 9.00 p.m. to Zachęta building at Małachowskiego Square 3 to participate in the events accompanying the exhibition *Zbigniew Warpechowski*. It: the artist's performances and a concert. ●●●

14.11

Wykłady Antyspołeczna

modernizacja w ramach

projektu Meetings on

Architecture towarzyszącego

14. Międzynarodowej Wystawie

Architektury w Wenecji

Anti-Social Modernisation lectures contributed

for the project Meetings on Architecture,

accompanying the 14th International

Architecture Exhibition in Venice

Donos na blok. Krytyka modernistycznej architektury mieszkalnej. Wykład z elementami opery godz. 11–12.30, Arsenale, scena D, Wenecja
Tematem spotkania jest architektura mieszkalna i związane z nią problemy widziane z perspektywy lokatorów — materiał bazuje na przykładach z Polski, ale nie brak w nim międzynarodowych odniesień. Wykładowi Agnieszki Sural będą towarzyszyć elementy performance'u, głos mieszkańców modernistycznego osiedla. Dopelnieniem całości będą krótkie historie inicjowane przez artystkę multimedialną Karolinę Bregułę i improwizowane przez śpiewaczkę operową Joannę Cortes.

Modernizm, władza i śmierć

godz. 14–16, Arsenale, scena B, Wenecja

Spotkanie zorganizowane w związku z wystawą w Pałaciu Polskim jest poświęcone relacjom pomiędzy modernizmem, władzą i śmiercią. Główne tematy poruszane podczas spotkania to wpływ nowoczesnej filozofii na kształtowanie się pojęcia narodu w XIX i XX wieku, sposoby wyrażania władzy w architekturze modernistycznej oraz instrumentalne posługiwanie się zbiorową pamięcią i motywem śmierci w budowaniu nowoczesnych tożsamości politycznych, a także forma mauzoleum i jego rola w okresie międzywojennym. Uczestnicy: David Crowley (Royal College of Art, Londyn), Dariusz Czaja (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), Jan Sowa (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), Michał Wiśniewski (Instytut Architektury, Kraków)

Doktryna szoku i architektura

godz. 16–19, Arsenale, scena B, Wenecja

Architektura w Polsce w latach osiemdziesiątych uwolniona od ideologicznych nacisków i uwarunkowań mogła wreszcie wyrażać treści antykomunistyczne. Po upadku rządów komunistycznych zatraciła swój społeczny wymiar. Ten krytyczny moment rozpatrywany w szerszym kontekście politycznym i ekonomicznym to główny przedmiot dyskusji, dla której punktem odniesienia będzie książka Naomi Klein *Doktryna szoku: jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*. Uczestnicy: Vanessa Miriam Carlow (COBE Berlin/ Technische Universität, Brunszwik), Ana Džokić

(STEALTH.unlimited, Rotterdam/Belgrad), Marc Neelen (STEALTH.unlimited, Rotterdam/Belgrad), Krzysztof Nawratek (Plymouth University, Wielka Brytania), Kuba Snopek (Strelka Institute, Moskwa)

Wykłady zorganizowane i sfinansowane przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki i Instytut Adama Mickiewicza odbędą się weneckim Arsenale. <http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/14iae/> ●●●

Denouncing the Block. A Critique of Modernist Residential Architecture. Lecture with Elements of Opera 11 am–12:30 pm, Arsenale, Stage D, Venice

The meeting will be devoted to the issue of residential architecture from the perspective of its user — based on the example of Poland, with some reference to international examples. Agnieszka Sural's lecture will be accompanied by performative elements, representing the voice of the inhabitants of modernist housing estates. It will be complemented with short stories introduced by artist Karolina Breguła and developed by the opera singer Joanna Cortes.

Modernism, Power and Death

2–4 pm, Arsenale, Stage B, Venice

The meeting will be devoted to the relationship between modernism, power and death and will directly relate to the exhibition in the Polish Pavilion. It will focus on links between modernist philosophy and the emergence of nations in the 19th and 20th centuries, ways of expressing power in modern architecture, and the instrumental use of death and memory in creating modern political identities, as well as how the forms and modes of presentation of mausoleums from the interwar period were shaped.

Participants: David Crowley (Royal College of Art, London), Dariusz Czaja (Jagiellonian University, Kraków), Jan Sowa (Jagiellonian University, Kraków), Michał Wiśniewski (Institute of Architecture, Kraków)

Shock Doctrine and Architecture

4–7 pm, Arsenale, Stage B, Venice

In 1980s Poland, architecture rejected ideological domination and oppression, and became an expression of the anti-communist opposition. After the fall of the communist regime, architecture lost its social touch and awareness. The debate will focus on this turning point in the broader political and economic context, using Naomi Klein's *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* as a point of reference.

Participants: Vanessa Miriam Carlow (COBE Berlin/ Technische Universität Braunschweig), Ana Džokić (STEALTH.unlimited, Rotterdam/Belgrade), Marc Neelen (STEALTH.unlimited, Rotterdam/Belgrade), Krzysztof Nawratek (Plymouth University, UK), Kuba Snopek (Strelka Institute, Moscow)

Meetings organised and financed by Zachęta — National Gallery of Art, Warsaw and the Adam Mickiewicz Institute, take place in the Arsenale in Venice. <http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/14iae/> ●●●



www.zacheta.art.pl
www.otwartazacheta.pl



www.facebook.com/zacheta

Księgarnia Artystyczna po wakacjach

The Art Bookstore after the Summer Break

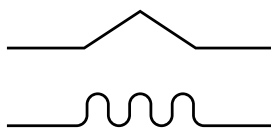
Księgarnia Artystyczna to nie tylko ogromny wybór książek i udane zakupy. Już od września możecie odkryć jej nowe oblicze. Jeśli macie czas w środy, zapraszamy do Dyskusyjnego Klubu Książki *W środę?*, gdzie raz w miesiącu będziemy rozmawiać o innej książce. W przyjaznej atmosferze, przy kawie i ciastkach każdy może wyrazić swoją opinię, pogłębić wiedzę, ale przede wszystkim miło spędzić czas. Po wakacjach rusza także Punkt Wymiany Książek *Buszując w szufladzie*, gdzie można zostawić książkę (również z dedykacją lub komentarzem) i wymienić ją na inną interesującą pozycję. Zachęcamy do czytania i zabawy już od 1 września. ●●●
The Art Bookstore is more than just a huge selection and successful shopping, as we'll all see when it reveals its new face as soon as September. If you're free on Wednesdays, pop over to the Discussion Book Club *On Wednesday?* where once a month we plan to discuss a chosen publication. Over coffee and cake and in a friendly atmosphere, we'll be able to each express our opinions, learn a thing or two but, most importantly, have a good time. *Rummage through the Drawers*, on the other hand, is another post-summer break initiative now starting — a Book Exchange Point, where one can leave a book (possibly with a dedication or a comment) in exchange for another. Read and have fun — join us from 1st September. ●●●

W książce pod przewrotnym tytułem *Konserwatyzm awangardowy* (Kraków 2014) Zbigniew Warpechowski pisze: „żeby dokonać wyłomu w myśleniu o sztuce, trzeba odejść od sztuki, zapomnieć o niej. Zagłębić się we własne przeżywanie świata”. To swoisty apel, z którym artysta zwraca się przede wszystkim do samego siebie, choć jego sens jest uniwersalny i dotyczy sztuki jako takiej. Wobec nas, odbiorców, kieruje wcześniej inne „ostrzeżenie”: „Język sztuki nie jest definitywny, przemawia znakami o otwartej symbolice [...]. Skazuje obserwatora, słuchacza, czytelnika na współudział w procesie twórczym”. Słowo „skazuje” brzmi nieco fatalistycznie, ale w rzeczywistości wytrąca widza z pozycji biernego konsumenta, czyniąc z niego aktywnego uczestnika sztuki.

Odwiedzającym nas tej jesieni proponujemy więc uczestnictwo w wydarzeniach, w których artyści (a także kuratorzy, edukatorzy i zaproszeni przez nich goście) zachęcają nas do rozmowy na temat ciała, duszy i umysłu. Do dialogu o wartościach, mądrości, emocjach i intuicji.

Wystawa Zbigniewa Warpechowskiego to pierwsza duża monograficzna prezentacja jednego z najważniejszych dla sztuki polskiej artystów XX i XXI wieku. Towarzyszą jej między innymi wystawa *Corpus*, osnuta na kanwie myśli filozoficznej Jean-Luca Nancy'ego, gdzie temat ciała potraktowany jest bardzo szeroko, oraz kolejna odsłona ubiegłorocznego weneckiego projektu Konrada Smoleńskiego, gdzie dźwięk, przestrzeń, czas możemy przeżywać bardzo fizycznie. Swoistym podsumowaniem może być październikowa konferencja *Kultura i neuro nauka*, której inicjatorką i kuratorką jest artystka Karolina Wiktor. Naukowcy różnych specjalności, popularyzatorzy nauki i artyści spotkają się, by rozmawiać o plastyce mózgu. W wymiarze praktycznym temat ten — we współczesnym społeczeństwie, w którym udary, wylewy i choroby neurodegeneracyjne są coraz powszechniejsze — dotyczy wielu z nas, w wymiarze teoretycznym może być fascynujący dla wszystkich.

Zapraszamy do współudziału w tym procesie twórczym.



TOWARZYSTWO
ZACHĘTY SZTUK
PIĘKNYCH

**W nowym sezonie... zostań
członkiem Towarzystwa Zachęty
Sztuk Pięknych!**

**This Fall . . . Join the Society for the
Encouragement of Fine Arts**

Zobacz i dowiedz się więcej podczas specjalnych oprowadzań kuratorskich dla członków Towarzystwa, weź udział w preview najważniejszych wystaw. Na członków TZSP czekają też atrakcyjne rabaty w bistro i Księgarni Artystycznej.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych to grupa miłośników sztuki, którzy chcą aktywnie uczestniczyć w programie galerii i kształtować jej charakter. Zostając członkiem TZSP, masz bezpośredni wpływ na różnorodność oferty Zachęty. W tym roku we współpracy z galerią zorganizowaliśmy cykl szkoleń dla nauczycieli — *Alfa-bet sztuki*, czyli *jak czytać sztukę współczesną*. Wspieramy Zachętę w realizowaniu projektu galerii otwartej, rozwijając system nauczania sztuki współczesnej w oparciu

o politykę otwartości. Te dodatkowe przedsięwzięcia nie byłyby możliwe bez pracy i zaangażowania członków Towarzystwa.

Dołącz do nas, zobacz więcej i miej wpływ na bogactwo programu galerii. www.tzsp.art.pl ●●●

See more and learn more during special guided tours for exclusively for Members, be the first the see the new exhibitions during the exclusive preview. Also for Members are the attractive discounts in the café and bookstore.

The Society for the Encouragement of Fine Arts is a group of art lovers, who actively participate in the gallery's programme and want to contribute to its unique character. By becoming a Member you too can make the difference and influence the diversity of the gallery's offer. This year the Society was able to organise a study visit for art teachers from all over Poland — *The Art Alphabet. How to Read Contemporary Art*. We support Zachęta in the process of building an open gallery, by developing a way of educating on contemporary art with regard to the policy of open resources. Those additional activities of the gallery would not be possible without the work, passion and involvement of the Members of the Society.

Join us today, see more and help build the diversity of the gallery's programme. www.tzsp.art.pl ●●●

In the provocatively titled book, *Konserwatyzm awangardowy* [Avant-Garde Conservatism] (Kraków, 2014), Zbigniew Warpechowski writes: 'In order to make a breakthrough in thinking about art, you have to go away from art, forget about it. In order to delve deeper into your own experience of the world.' This rather specific appeal, which the artist addresses above all to himself, is one, however, whose sense is universal and concerns the essence of art. As far as we, the viewers, are concerned, the artist has an additional 'warning': 'The language of art is not definitive, it speaks through signs of an open symbolism . . . It condemns the viewer, the listener, the reader, to a collaborative role in the creative process.' The word 'condemns' here sounds somewhat fatalistic, but in reality it serves to knock the viewer out of his or her position as a passive consumer, into that of an active participant in art.

We therefore propose to those visiting us this autumn participation in events in which artists (and also curators, educators and invited guests) encourage us to discussions on the themes of the body, soul and mind. To a dialogue about values, wisdom, emotions and intuitions.

The exhibition of the work of Zbigniew Warpechowski is the first large monographic presentation of one of the most important Polish artists of the 20th and 21st centuries. This is accompanied by *Corpus*, an exhibition responding to the philosophical thought of Jean-Luc Nancy where the theme of the body is explored through a broad range of perspectives, and the next installment of Konrad Smoleński's Venice project, where sound, space and time can be experienced in a very visceral way. The October conference *Culture and Neuroscience*, whose initiator and curator is the artist Karolina Wiktor, represents something of a conclusion to these themes. For at the conference, scientists of various disciplines, popularisers of science and artists will meet to discuss the material form of the brain. From a practical perspective, this theme, in a contemporary society in which strokes and other neurodegenerative diseases are ever more widespread, concerns many of us; while from a theoretical perspective it can be fascinating for all.

We therefore invite you to participate in the creative process.

Hanna Wróblewska

Dyrektorka Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Hanna Wróblewska

Director of Zachęta — National Gallery of Art



Konkurs na modernizację placu Małachowskiego rozstrzygnięty

The Competition for the Modernisation of Małachowski Square Has Been Concluded

Najlepiej oceniono projekt zespołu autorskiego w składzie: **Grzegorz Stiasny, Jakub Waclawek, Jan Bagiński, Filip Dzimwasha, Adam Kluczek, Karolina Kuczyńska**. Zdobył on drugą nagrodę ze wskazaniem do realizacji, pod warunkiem wprowadzenia poprawek zaleconych przez jury konkursu. Pierwszej nagrody nie przyznano, ponieważ zdaniem sądu konkursowego żadna z nadesłanych 49 prac nie spełniła wszystkich zawartych w regulaminie oczekiwań. W skład sądu weszli architekci, urzędnicy i przedstawiciele instytucji mieszczących się wokół placu, które trzy lata temu zawiązały koalicję na rzecz jego modernizacji.

Oczekiwano ciekawych rozwiązań wzmacniających funkcje integrujące społecznie — artystyczne, kulturalne, rekreacyjne — które pozwoliłyby uwolnić potencjał wyjątkowego sąsiedztwa i przenikających się w tym miejscu środowisk. Według założeń ma to być przestrzeń publiczna realizująca potrzeby mieszkańców, instytucji, warszawiaków i turystów.

Koncepcja, która otrzymała największą liczbę głosów, proponuje realizację „Promenady Muzeów z Kręgiem Sztuki”, łączącej Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie z Zachętą — Narodową Galerią Sztuki i przedpoiem kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Trójcy, prowadzącej do Ogrodu Saskiego. Połączenie placu z Ogrodem Saskim jury uznało za trafny pomysł, który pozwoli wpisać plac w strukturę Śródmieścia. Zwycięska koncepcja wprowadza „piazzettę” ul. Burschego — dawnego dziedzińca honorowego kościoła ewangelickiego, proponuje też „archeologiczne” obniżenie terenu w postaci trawiasto-kamiennych stopni schodzących w kierunku dolnego kościoła. To rozwiązanie nawiązuje do historii zboru ewangelickiego, który pierwotnie posadowiony był na łące, a przed wszystkim pozwala właściwie wyeksponować jego architekturę autorstwa Szymona Bogumiła Zuga, będącą wybitnym dziełem XVIII-wiecznego klasycyzmu. Stworzenie atrakcyjnej przestrzeni sprzyjającej gromadzeniu się ludzi, nienaruszającej sacrum wokół zboru, zostało docenione przez jury, które podkreślało, że przekształcenie placu musi wydobyc jego społeczny i kulturowy charakter. Zaproponowanie współczesnej, prostej, ponadczasowej formuły dla ożywienia miejsca tak silnie zdefiniowanego historycznie (otocznie zabytkowych budynków) i funk-

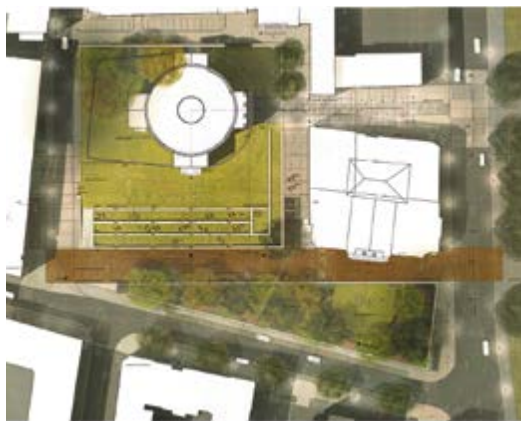
cjonalnie (skupienie funkcji religijnych i kulturalnych) nie było łatwym zadaniem. Przyznał to przewodniczący sądu Andrzej M. Chołdzyński: „Program oraz zadanie konkursowe okazały się ambitne i bardzo wymagające dla wszystkich. Przestrzeń publiczna placu wyznaczona gmachami o nadzwyczajnej jakości jest bowiem przedmiotem [...] różnorodnych nadziei i wymagań programowo-funkcjonalnych. Wielowątkowość oczekiwań organizatora, w tym koalicji instytucji, połączona jest z ich poczuciem odpowiedzialności za jedną z najcenniejszych przestrzeni architektonicznych, urbanistycznych i kulturowych stolicy”.

Plac Małachowski będzie przeznaczony przede wszystkim dla pieszych. Autorzy przewidzieli w projekcie zwolnienie ruchu kołowego na ulicach Kredytowej, Mazowieckiej i Królewskiej. Lokalne wyniesienia jezdni pozwolą swobodnie poruszać się między instytucjami i wzmocnią powiązanie z Ogrodem Saskim. W planach znalazł się także punkt wynajmu rowerów miejskich Veturilo.

Łącznie oceniono 49 prac nadesłanych na konkurs. Jury przyznało również **dwie nagrody równorzędne za III miejsce** zespołowi autorskiemu w składzie: Marcin Adamczewski, Karol Pasternak, Piotr Maciaszek, Adriana Bartniczuk, Diana Kwiatkowska, Tomasz Mikoś oraz zespołowi autorskiemu w składzie: Jerzy Porębskiemu, Grzegorz Niwiński, we współpracy z Janem Gancarkiem i Towarzystwem Projektowym s.c. i **dwa wyróżnienia** — architektowi Michałowi Bernasikowi oraz zespołowi autorskiemu w składzie: Tomasz Walaszczyk, Bartłomiej Pyrzyk i Konrad Jamrozik.

Ze szczegółowymi uzasadnieniami jury i zaleceniami do realizacji dla nagrodzonego projektu można zapoznać się na stronie internetowej organizatora konkursu — Zarządu Terenów Publicznych: www.ztp.waw.pl

Skład sądu konkursowego przewodniczący: Andrzej M. Chołdzyński, architekt; zastępca przewodniczącego: Anna Stasiewicz, Zarząd Terenów Publicznych; sędziowie: Paweł Detko, architekt; Grzegorz Piątek, architekt; Mirosława Morawska, Zarząd Dróg Miejskich; Wojciech Wagner, Wydział Estetyki BAiPP Urzędu m.st. Warszawy; Katarzyna Rymsza-Żuk, Zespół ds. Zieleni i Porządku Zarządu Terenów Publicznych; Justyna Markiewicz, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki; ks. Piotr Gaś, parafia kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Trójcy; Adam Czyżewski, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie; Piotr Stark, HOCHTIEF Development Sp. z o.o.; Piotr Krawczyński, Kulczyk Silverstein Properties ●●●



The following team has been awarded the highest score for their proposed design in the competition: **Grzegorz Stiasny, Jakub Waclawek, Jan Bagiński, Filip Dzimwasha, Adam Kluczek, Karolina Kuczyńska**. The submission has been awarded second place, and chosen for implementation on the condition of introducing several corrections recommended by the competition's jury. No first prize was awarded as, in the opinion of the competition panel, none of the 49 proposed designs exhausted all the expectations provided for in the rules of the competition. The jury was composed of architects, public officers, and representatives of the institutions located around the square, which had formed a coalition for the site's modernisation three years ago.

Interesting proposals strengthening the socially integrating functions (artistic, cultural, and recreational) were expected, making it possible to release the potential of the unique neighbourhood and the mutually permeating communities inhabiting the location. The plan was to create a public space accommodating the needs of the local residents and institutions, Varsovians and tourists.

The concept to have received the highest score included a ‘Promenade of Museums with an Art Ring’, which would include the State Ethnographic Museum in Warsaw with Zachęta — National Gallery of Art and the space in front of the The Holy Trinity Evangelical Church of the Augsburg Confession, leading to Saxon Garden (Ogród Saski). The jury decided that the idea to join the square with the garden was very apt, allowing for the square to become an integral part of the entire structure of Śródmieście (the Centre District of Warsaw). The winning design includes a ‘piazzetta’ of Burschego Street — an old cour d'honneur of the evangelical church. Furthermore, it proposes an ‘archaeological’ lowering of the terrain in the form of turf and stone steps leading down to the lower church. The idea is a reference to the history of the church, which originally had been set on a meadow. The prime pur-

Nagrodzony projekt, materiały organizatora konkursu

Award-winning design, materials of the competition organiser

pose, however, is to expose the prominent example of this 18th-century classicistic architecture created by Szymon Bogumił Zug. The newly created attractive space will be user friendly and well suited for gatherings but, at the same time, it will not violate the sacrum of the church — a fact which has been well observed by the jury, whose members have stressed that the transformation of the square must bring out its social and cultural character. The simple contemporary and timeless formula aimed at invigorating a site which is so heavily historically (the vicinity of historical buildings) and functionally (a concentration of religious and cultural functions) defined was by no means an easy task. The opinion was confirmed by the chairperson of the panel, Andrzej M. Chołdzyński, who said: ‘The programme and the competition task have proved to be ambitious and very challenging for all. The public space of the square is determined by edifices of extraordinary value . . . hence the multitude of hopes as well as programme and functional requirements. The wide spectrum of expectations presented by the organisers [of the competition], including the coalition of institutions, stems from their feeling of responsibility for one of the most precious architectural, urban and cultural spaces of the capital.’

Małachowski Square will, in its most part, be restricted to pedestrian traffic. In the plans of the designers, vehicle traffic is to be slowed down in Kredytowa, Mazowiecka and Królewska streets. The local street elevations will facilitate traffic in between the institutions, tightening the connection with the Saxon Garden. A Veturilo city bike rental station has also been included in the plans.

The total of 49 proposals submitted to the competition have been examined and evaluated. The jury has also awarded **two equal third places** to the team of Marcin Adamczewski, Karol Pasternak, Piotr Maciaszek, Adriana Bartniczuk, Diana Kwiatkowska, Tomasz Mikoś and the team of Jerzy Porębski, Grzegorz Niwiński, in collaboration with Jan Gancarek and Towarzystwo Projektowe s.c. **as well as two recognitions to** — architect Michał Bernasik and team of Tomasz Walaszczyk, Bartłomiej Pyrzyk and Konrad Jamrozik.

The detailed justification of the jury's decision and its recommendations for the design implementation of the awarded submission are available at the website of the competition's organiser — Department of Public Areas/Zarząd Terenów Publicznych: www.ztp.waw.pl

The competition jury:

chairperson: Andrzej M. Chołdzyński, architect; deputy chairperson: Anna Stasiewicz, Department of Public Areas; jurors: Paweł Detko, architect; Grzegorz Piątek, architect; Mirosława Morawska, Department of Municipal Roads; Wojciech Wagner, Department of Aesthetics of the City of Warsaw; Katarzyna Rymsza-Żuk, Team for Green Areas and Order of the Department of Public Areas; Justyna Markiewicz, Zachęta — National Gallery of Art; Rev. Piotr Gaś, Parish of the Holy Trinity Evangelical Church of the Augsburg Confession; Adam Czyżewski, State Ethnographic Museum in Warsaw; Piotr Stark, HOCHTIEF Development Sp. z o.o.; Piotr Krawczyński, Kulczyk Silverstein Properties ●●●

Lato z Zachętą

Summer with Zachęta



foto: | photo: Bartosz Górka



foto: | photo: Małwina Tóczek NINA



foto: Wojciech Wilczyński



foto: Wojciech Wilczyński

7.06–22.11

Pawilon Polski na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji | The Polish Pavilion at the 14th International Architecture Exhibition — la Biennale di Venezia

Figury niemożliwe

Impossible Objects

komisarz Pawilonu Polskiego | **Polish Pavilion commissioner:** Hanna Wróblewska
 zespół kuratorski | **curatorial team:** Instytut Architektury — Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski
 koncepcja artystyczna | **artistic concept:** Jakub Woynarowski
 asystent komisarza | **assistant commissioner:** Joanna Waśko
 asystenci kuratorów | **curators' assistants:** Iza Wałek, Agata Wiśniewska
www.labiennale.art.pl

Best of the 14th Architecture Biennale

Poland — Impossible Objects

The reconstructed tomb within the pavilion is a very intriguing answer to Rem Koolhaas' collective brief for *Absorbing Modernity: 1914–2014*. It is a very strong reminder of the many European nation states that were or still are caught between strongly opposing sentiments: striving for modernity and holding onto myths of the past.

http://www.a10.eu/insider/a10_network/tom_van_malderen.html (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

Architecture Know-How in Museum and Archive

The Polish Pavilion is likewise symbolically charged. When you enter the bright hall a tomb catches the eye. Its roof seems to hover as if ghosted aloft; the drawings on the wall have a mystical feel to them. The show goes by the name *Impossible Objects*. Architecture, the curators suggest, has the power to overcome the unattainable, to build myths and shroud reality. . . . The curators have added a dab of Adolf Loos and Siegfried Giedion to the tomb — on the meaning and purpose of monuments, and have ensured the roof seems to float. While it appears to weigh tons, it's actually made of plastic. A myth for modernism, and an instrument of power.

<http://www.stylepark.com/en/news/architecture-know-how-br-in-museum-and-archive/352363> (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

Figury niemożliwe w Polskim Pawilonie

Pawilon Polski na tegorocznym Biennale w Wenecji może zaskoczyć. Zamiast przeładowanej encyklopedii 100 lat modernizmu prezentuje tylko jeden obiekt, w którym jak w soczewce skupiają się problemy Europy Środkowej doby międzywojennej — kiedy nowo powstałe państwa próbowały budować swoją tożsamość za pomocą nowoczesnej architektury. Nie spodziewajcie się jednak pozytywnego przesłania. Wystawa to raczej niepokojący nagrobek wystawiony modernistycznej utopii.

<http://architecturesnob.pl/figury-niemozliwe-w-polskim-pawilonie/> (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

Impossible Objects

This years edition of Biennale was filled with pavilions which seemed to have taken Rem Koolhaas' statement a bit too literally. Visiting the Giardini, every step we take, we encounter archives, libraries or warehouses recording the 100 years of subsequent



states 'absorbing modernity', overloading our brains with superfluous information.

In this light, the Polish Pavilion stands in the avant-garde. . . .

In the context of the state, politics and its propaganda, modernity is impossible to achieve. Visions always fail, having passed the quern of populism and mass taste. Compared to other pavilions, boasting their one hundred of years of accomplishments in modernism, sometimes breathing a fresh air of optimism, the Polish pavilion is a bold statement of the utopia accompanying each endeavor to build modernity.

http://www.domusweb.it/en/architecture/2014/06/27/impossible_objects.html (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

Venice Architecture Biennale: The Top 10 Pavilions

Poland — Impossible Objects

A welcome respite from the barrage of information on display elsewhere, the Polish Pavilion presents a stark marble tomb, looming in the centre of the bright white space like some gothic fantasy.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/06/venice-architecture-biennale-2014-best-pavilions> (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)



Highlights From the 2014 Venice Architecture Biennale

Poland, along with Germany, is one of the few countries inside the Giardini to eschew the prevailing vogue for encyclopedic, data-driven (read: overwhelming) exhibitions. Instead, the pavilion is devoted to a single object — a full-scale replica of the canopy over the grave of Polish interwar military and political leader Marshal Jozef Pilsudski, designed by Adolf Szyszko-Bohusz in 1937.

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/1039595/highlights-from-the-2014-venice-architecture-biennale> (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

Building Nationhood: The Polish Pavilion Grapples with Politics

A detached slab of marble apparently hovers above six columns in the centrepiece of the Polish Pavilion — a seemingly impossible hallucination that recreates the Adolf Szyszko-Bohusz 1937 funereal monument. *Impossible Objects* immerses you in the issues of nationhood and its representation in architecture — and modernism's role. . . .

Here you feel the weight of history that bears on architecture as a tool in determining notions of nationhood and identity, setting off resonances with conflicts still playing out worldwide today.

<http://www.architectural-review.com/reviews/building-nationhood-the-polish-pavilion-grapples-with-politics/8664614.article> (dostęp | [accessed](#) 20.08.2014)

na sąsiedniej stronie u góry: wernisaż wystawy podczas dni prasowych 5–6.06.2014; (od lewej) Hanna Wróblewska, Marta Karpińska, Michał Wiśniewski, Jakub Woynarowski, Dorota Leśniak-Rychlak, Dorota Jędruch

opposite, top: exhibition inauguration during preview days 5–6.06.2014; (from left) Hanna Wróblewska, Marta Karpińska, Michał Wiśniewski, Jakub Woynarowski, Dorota Leśniak-Rychlak, Dorota Jędruch

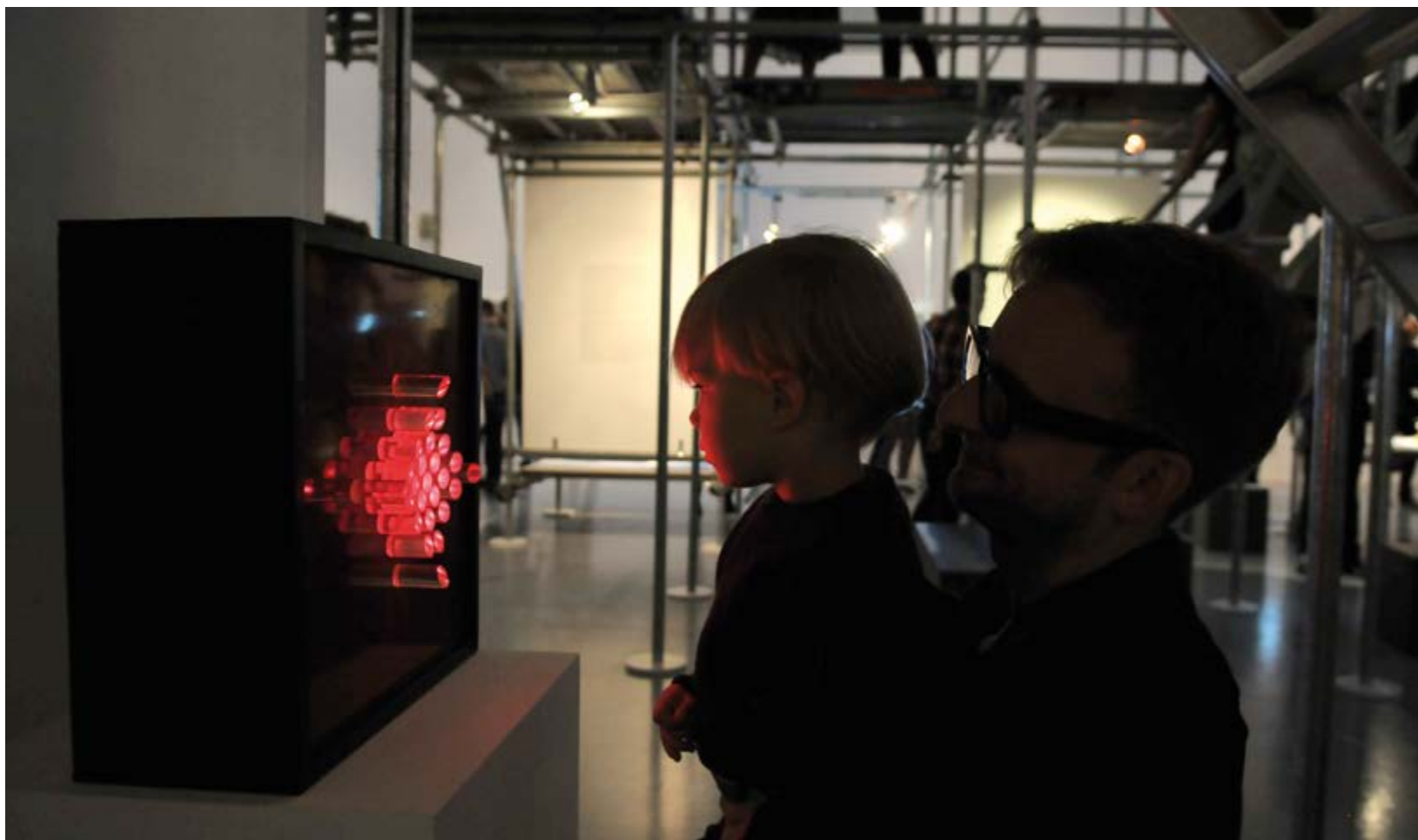


foto: Marek Krzyżanek



foto: Marek Krzyżanek

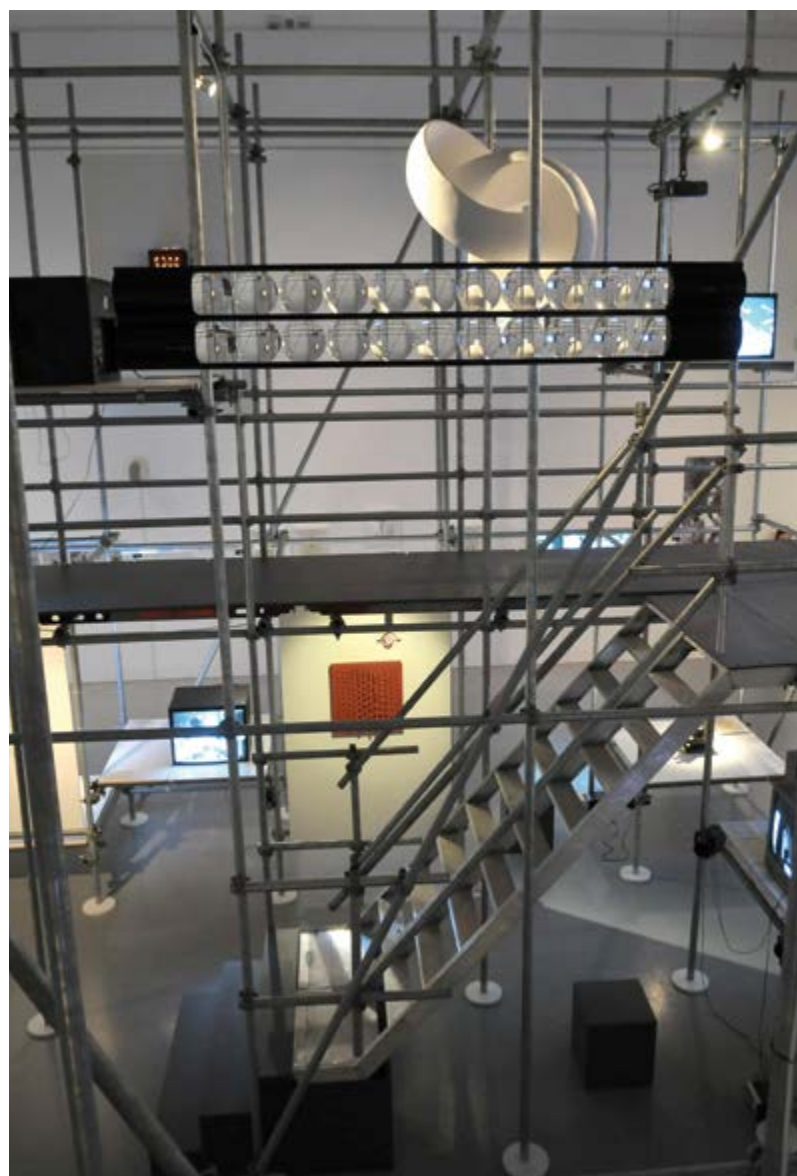


foto: Marek Krzyżanek

1.07–28.09

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

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych

Cosmos Calling! Art and Science in the Long Sixties

kuratorzy | **curators:** Joanna Kordjak-Piotrowska, Stanisław Welbel
współpraca | **collaboration:** Magdalena Komornicka, Jacek Świdziński
projekt ekspozycji | **exhibition design:** Jan Strumiłło

artyści | **artists:** Andrzej Bertrandt, Ewa Bończa-Tomaszewska, Walerian Borowczyk, Włodzimierz Borowski, Barbara Braumann, Wojciech Bruszewski, Chanéac, Jan Chwałczyk, Emil Cieślak, Roman Cieślak, Viola Damińska, Wojciech Fangor, Jerzy Fedorowicz, Karol Ferster, Stano Filko, Yona Friedmann, Jan Głuszak, Wanda Gołkowska, Krzysztof Gordon, Jadwiga Grabowska-Hawrylak, Oskar Hansen, Pascal Häusermann, Alfred Hirschmeier, Teresa Józefowicz, Zdzisław Jurkiewicz, Stanisław Kokosz, Gottfried Kolditz, Július Koller, Grzegorz Kowalski, Janusz Kubik, Romuald Kuter, Paweł Kwiek, Rafał Kwinto, Andrzej Latos, Benon Liberski, Kurt Maetzig, Janusz Majewski, Andrzej Markowski, Bohdan Mazurek, Viera Mecková, Krzysztof Meisner, Maria Michałowska, Alex Mlynářčík, Józef Mroszczak, Daniel Mróz, Stefan Müller, Marek Nowicki, Andrzej Pawłowski, Krzysztof Penderecki, Werner Pieske, Jindřich Polák, Janusz Połom, Ludmiła Popiel, Julian Raczek, Anatol Radzinowicz, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Teodor Rotrekl, Eugeniusz Rudnik, Olgierd Rutkowski, Andrzej Sadowski, Ryszard Semka, Stanisław Siemek, Janusz Star, Jerzy Stawicki, Witold Surowiecki, Maria Syska, Pierre Székely, Kaja Szymańska, Lech Tomaszewski, Kazimierz Urbański, Andrzej Wajda, Ryszard Waśko, Andrzej Wiernicki, Ryszard Winiarski, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Jan Wróblewski, Stanisław Zagórski, Wojciech Zamecznik, Krzysztof Zanussi, Gustaw Zemła, Jan Ziemiński, grupa | **group** Miasto



foto: Paweł Elbel



foto: | photo by Marek Krzyżanek



foto: | photo: Marek Krzyżanek

5.08–21.09

Miejsce Projektów Zachęty | [Zachęta Project Room](#)

Sterownik czasu rzeczywistego vol. II

Real-Time Controller vol. II

kuratorzy | [curators](#): Galeria Silverado — Marta Hryniuk, Maciej Nowacki, Marta Węglińska
współpraca ze strony MPZ | [collaboration on the part of ZPR](#): Karolina Bielawska

artyści | [artists](#): Dariusz Bajda, Weronika Bet, Justyna Kisielewska, Zofia Nierodzińska

Wystawa przygotowana przez Martę Węglińską, Macieja Nowackiego i Martę Hryniuk swoją pierwszą odsłonę miała w Galerii Silverado mieszczącej się przy poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Miejscu Projektów Zachęty kuratorzy pokazują inną wersję tego projektu, stawiając pytania o naturę i szanse powtórzenia założeń pierwowzoru. ●●●



foto: | photo: Marek Krzyżanek

The exhibition curated by Marta Węglińska, Maciej Nowacki and Marta Hryniuk had its first unveiling at the Silverado Gallery, located next to the Academy of Fine Arts in Poznań. At Zachęta Project Room the curators decided to display an altered version of the same project and thus raise a question about nature and the ability to replicate the primary concept of the original exhibition. ●●●



foto: | photo: Marek Krzyżanek

Dariusz Bajda — born 1963, for fifteen years now associated with the school at 7 Garncarska Street in Poznań, where he lived in the attic for thirteen years. Passionate about electronics, he has recently taken up experimental photography; he pictures the school courtyard which he considers as a complete micro-world containing an infinity of images.

Weronika Bet — born 1987, studied painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk and Academy of Fine Arts in Poznań, graduating in the atelier of Prof. Wojciech Łazarczyk.

Justyna Kisielewska — born 1986, studied painting at the Academy of Fine Arts in Poznań. Winner of a honorary mention in the Geppert Competition (2011).

Zofia Nierodzińska — born 1985, studied painting, Interdisciplinary Doctoral Studies at the Academy of Fine Arts in Poznań, and Art in Context postgraduate studies at the UdK Berlin.

Dariusz Bajda — ur. 1963, od 15 lat związany ze szkołą przy ul. Garncarskiej 7 w Poznaniu, przez 13 lat mieszkał na strychu tego budynku. Pasjonuje się elektroniką, od niedawna zajmuje się fotografią eksperymentalną; fotografuje dziedziniec szkoły, który uważa za kompletny mikroświat zawierający nieskończoną ilość obrazów.

Weronika Bet — ur. 1987, studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i w Poznaniu, dyplom w pracowni prof. Wojciecha Łazarczyka.

Justyna Kisielewska — ur. 1986, studia na wydziale Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Wyróżnienie w Konkursie Gepperta (2011).

Zofia Nierodzińska — ur. 1985, studia na Wydziale Malarstwa, Interdyscyplinarne Studia Doktoranckie w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, studia podyplomowe Kunst im Kontext w UdK w Berlinie.

Dariusz Bajda, sterownik CA80, jeden z pierwszych modeli komputerów, 1988

Justyna Kisielewska, *Bez tytułu*, 2014, Au 23,75 karata, 0,075 grama, hologram (złota)

Zofia Nierodzińska, *Śpi dobry obok złego*, 2013, film czarno-biały 8 mm, transfer DVD

na sąsiedniej stronie
góra: Weronika Bet, *Dobry*, 2012, olej, płótno (z lewej); *Vol. II*, 2014, plastelina (z prawej)

dół: Zofia Nierodzińska, *Cicho drepczą*, 2014, wideo HD



foto: | photo: Marek Krzyżanek

Dariusz Bajda, Controller CA80, his early computer, 1988

Justyna Kisielewska, *Untitled*, 2014, Au 23.75-carat, 0.075 gram, hologram (of gold)

Zofia Nierodzińska, *The Good Sleeping Next to the Bad*, 2013, 8 mm black-and-white film, DVD transfer

opposite
top: Weronika Bet, *The Good One*, 2012, oil on canvas (left); *Vol. II*, 2014, plasticine (right)

bottom: Zofia Nierodzińska, *Quietly Mincing*, 2014, HD video



foto: | photo: Suzan Shutan

29.08–31.01.2015

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

Suzan Shutan. Stając się...

Suzan Shutan. Becoming . . .

kurator | curator: Jacek Malinowski

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Julia Leopold

partner | partner: Ambasada Stanów Zjednoczonych Ameryki w Warszawie | US Embassy in Warsaw



foto: | photo: Bartek Kiebowicz

Dawno temu zrozumiano, że kolorowa plama namalowana na twarzy, linia narysowana węglem na wapiennym sklepieniu czy kamyk czczony jak amulet mogą złagodzić każdą traumę, uczynić życie znośnym, zamienić nudną roślinność w ciąg nieustających przygód i zaskakujących wydarzeń. Treści i formy połączono w nierozłączne pary, kodujące ludzką aktywność w ciągi przyczynowo skutkowe. Czerwień powiązana z agresją, żółć z ogniem, zieleń ze spokojem — wskazują kierunki interpretacji, moduły nazywania, szyfry znaków i symboli.

Wszystkie prace amerykańskiej artystki Suzan Shutan łączą wytyczanie linii w przestrzeni, kodowanie emocji za pomocą koloru, uwypuklanie nieoczywistych i efemerycznych cech kompozycji przy pomocy ruchomego cienia lub ingerencji oglądającego. Artystkę inspirują unoszone wiatrem zarodniki roślin, stada lecących ptaków, ruchy podróży wysypujących się z wagonów metra — wszystkie te zjawiska organizuje w zbiory i systemy. W ich interpretacji wpisany jest element niekonsekwencji, dezynwoltura drobnych niedoskonałości, która daje wrażenie swobody i spontaniczności. Proces twórczy nie kończy się na wyważonej i wyspekulowanej abstrakcji, ale jest prostą i dynamiczną wizualizacją ruchu, światła i koloru, w której ważną zasadą jest zdolność komunikowania.

Stając się... to instalacja złożona z setek pomponów — niepozornych kolorowych punktów zainstalowanych w przestrzeni, w spontanicznej, choć przemyślanej konfiguracji. Elastyczność, mobilność i modułowość umieszczonych na cienkich drutach „puszystych atomów” — które widz może dotknąć i wprawić w ruch — składa się na spektakularny aspekt performatywny tej kompozycji, uwalniając ją od pompatyczności i konwencjonalności abstrakcji. A to wprost prowadzi do procesu, w którym znany i wypróbowany porządek staje się (*becomes*) czymś zupełnie nowym.

„Kiedy wykorzystuję licencję artystyczną, by przekształcić rzeczywistość i przełożyć realizm na abstrakcję, moja instalacja odnosi się do eterycznych aspektów natury, podkreśla ich przejściowy charakter, a także tymcza-

sowość procesu stawania się (*becoming*) jako synonimu procesu twórczego”, mówi artystka kilka dni przed przystąpieniem do pracy. ●●●

Jacek Malinowski

Suzan Shutan — amerykańska rzeźbiarka i autorka instalacji, mieszka i pracuje w New Haven (Connecticut). Absolwentka Rutgers University (New Jersey) i California Institute of the Arts. Wykłada rzeźbę w Housatonic Community College (Connecticut) oraz prowadzi konsultacje dla dyplomantów w Transart Institute (Nowy Jork, Berlin) i Vermont College of Norwich University. Jej prace były prezentowane w galeriach i muzeach amerykańskich, m.in.: The Laguna Art Museum (California), The Contemporary Art Center (Las Vegas), The Aldrich Museum (Connecticut), The Alternative Museum (Nowy Jork). Brała udział w wielu wystawach zagranicznych, m.in.: *Inventaire* — *Contemporary Art International*, Le HangArt, Grenoble (2012); *Maniac Episode 3 International Sonderausstellung*, Hamburg Rathaus & Künstlerhaus Dosenfabrik, Hamburg (2012); Antalya Museum (2011); Golden Parachutes, Berlin (2011); Poliglota Gallery, Buenos Aires (2008); CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa (2003).

Suzan Shutan była stypendystką: CEC Artslink, Art Matters, Berkshire Taconic Foundation, odbywała rezydencje artystyczne w ramach programów m.in.: Bemis Foundation, Yaddo, Proyecto Ace. Jej prace znajdują się w kilku prywatnych i publicznych kolekcjach, m.in.: The Villa Taverna Foundation, Swedish Archives in Bjaard.

It was understood a long time ago that a patch of colour applied to a face, a line drawn with charcoal on a limestone vault or a stone worshiped as an amulet may alleviate any trauma, make life bearable and convert a boring process of vegetation into a string of inexhaustible adventures and surprising events. Contents and forms were combined in inseparable pairs, encoding any activity in sequences of causes and effects. Red was associated with aggression, yellow with fire and green with peace — indicating di-

rections for interpretations, modes of naming or codes of signs and symbols.

Common to all the work of the American artist Suzan Shutan is the act of marking out a line in space, of encoding emotions through the use of colour, of highlighting the uncommon and ephemeral characteristics of composition with the help of a moving shadow or a viewer's interference. The artist is inspired by the spores of plants carried on the wind, by flocks of flying birds, by the movement of travellers filing out of subway trains — which she arranges into sets and systems. In the interpretation of these phenomena, an element of inconsistency is included — a disregard for minor imperfections that creates an impression of freedom and spontaneity. Shutan's practice does not end up in balanced or speculative abstraction — it becomes a true, simple and dynamic visualisation of movement, light and colour in which the ability to communicate is an important founding principle.

Becoming . . . is an installation consisting of hundreds of pompons — a set of inconspicuous coloured dots installed in space in a spontaneous, but well thought through configuration. The flexibility, mobility and modularity of the wired 'fluffy atoms' — which viewers can touch and set in motion — constitutes a spectacular performative aspect, liberating the composition from abstraction's pomposity or conventionality. And this leads directly to a process in which a known and proven order undergoes a transformation of becoming something completely new.

'In using artistic freedom to transform reality and transpose realism into abstraction, my installation becomes representative of the ethereal aspects of nature: it underlines their transitional character, and also the temporality of the process of becoming as a synonym of the creative process' — said the artist a few days before getting down to work. ●●●

Jacek Malinowski

Suzan Shutan — American sculptor and installation artist, lives and works in New Haven (Connecticut). She is a graduate of Rutgers University (New Jersey) and California Institute of the Arts. She teaches Sculpture at Housatonic Community College (Connecticut) and is a mentor for MFA students at Transart Institute (New York City & Berlin) and Vermont College of Norwich University. Her work has been shown throughout the United States at The Laguna Art Museum in California, The Contemporary Art Center in Las Vegas (Nevada), The Aldrich Museum (Connecticut) and The Alternative Museum (New York). Exhibitions abroad include: *Inventaire* — *Contemporary Art International*, Le HangArt, Grenoble (2012); *Maniac Episode 3 International Sonderausstellung*, Hamburg Rathaus & Künstlerhaus Dosenfabrik, Hamburg (2012); Antalya Museum, Turkey (2011); Golden Parachutes, Berlin (2011); Poliglota Gallery, Buenos Aires (2008); and CCA Ujazdowski Castle, Warsaw (2003).

Shutan has been awarded grants from: CEC Artslink, Art Matters, Berkshire Taconic Foundation and has attended artist residencies at Bemis Foundation, Yaddo and Proyecto Ace. Her work can be found in private and public collections, such as the Villa Taverna Foundation and the Swedish Archives in Bjaard.

realizacja | exhibition production: Jacek Świdziński, Maria Cebula, Remigiusz Olszewski, Bartek Kiebowicz

2.09–19.10

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

Corpus

Corpus

kurator | curator: Maria Brewińska

współpraca | collaboration: Katarzyna Stupnicka

artyści | artists: Marina Abramović, Samuel Beckett, Vanessa Beecroft, Valie Export, Barbara Hammer, Birgit Jürgenssen, Marek Konieczny, Dominik Lejman, Sigalit Landau, Zbigniew Libera, Klara Lidén, Sarah Lucas, Jacek Malinowski, Ana Mendieta, Duane Michals, Magdalena Moskwa, Clifford Owens, Friederike Pezold, Adam Rzepecki, Santiago Sierra, Alina Szapocznikow, Betty Tompkins, Hannah Wilke

Corpus to wystawa prac odnoszących się do ciała i cielesności, zainspirowana książkami *Corpus* (2002) oraz *Corpus II. Writings on Sexuality* (2013) autorstwa Jean-Luca Nancy’ego, jednego z najważniejszych współczesnych filozofów francuskich. Jego twórczość wykracza poza utrwalone paradygmaty myślenia filozoficznego — tak naprawdę to filozoficzne poematy dotykające kwestii cielesności człowieka. Nancy podkreśla rolę, jaką ciało pełni w religii, szczególnie w chrześcijaństwie, gdzie ciało Boga stanowi rzeczywisty element obrzędu i wiary. Odnosząc się do tradycji chrześcijańskiej, przeciwstawia się jednak idei rozdzielenia ciała i duszy. Dla filozofa ciało i dusza są nierozdzielным corpusem.

Święte ciała, nasze własne, boskie i nieboskie, cierpiące, w agonii — w sztuce znajdujemy wiele ich reprezentacji. Wystawę otwiera nawiązująca do renesansowego obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus* z 1466 roku praca Dominika Lejmana *Status (godzina z timecodem)*: anonimowe martwe ciało ukazane w skrócie perspektywicznym i czas odmierzany pracą kamery — jedno z wielu martwych ciał bez szansy na powrót, czyli zmartwychwstanie. U Hannah Wilke w *Tak mi dopomóż Hannah* ciało artystki pokazane jest w podobny sposób, tyle że z głową na pierwszym planie. To antycypacja choroby artystki, mówiąc słowami Heideggera: „bycia ku śmierci”. Seria *Ślady ciała* Any Mendiety rejestruje przeżywanie własnej cielesności, doświadczanie ciała, po wizualizowanie jego formy, części, skóry, krwioobiegu, serca. Oszczędny formie w film Mendiety *Znak krwi nr 2* to ślad po ciele, którego już nie ma. Mamy tu do czynienia z ontologią bytu, chociaż u Aliny Szapocznikow można już mówić o onkologii rzeźby: wizerunku ciała chorego i porannego. Ważną rolę odgrywa przedstawienie skóry, której Nancy poświęca tak wiele uwagi: jest ona tym pierwszym zewnętrzem, jakie postrzegamy, którego dotykamy i pożądamy — w pracach Magdaleny Moskwy, Marka Koniecznego czy Valie Export zmieniona chorobowo, pokryta sińcami lub erotyzującym tatuażem. Film Zbigniewa Libery *Obrzędy intymne* jest właściwie traktatem filozoficznym o ciele i jego śmiertelności. Z kolei szkielet to wewnętrzna konstrukcja ciała, której nie dostrzegamy, chyba że na zdjęciach rentgenowskich jak u Barbary Hammer (*Sanctus*), albo w pracy Mariny Abramović *Akt ze szkieletem* — przejmującym zestawieniu nagiego ciała artystki ze szkieletem. Wreszcie emancypacja nagości — „żywa rzeźba” Vanessy Beecroft

złożona z nagich kobiet ubranych jedynie w przezroczyste rajstopy, skonfrontowana z „dobrze ubraną” publicznością. . .

W książce *Corpus II* Nancy stawia tezę o centralnej roli więzi seksualnych jako zaczątku bycia ze sobą. Stale przypomina, że ludzkie ciała charakteryzuje płęć — jesteśmy ciałami seksualnymi. Stąd obecność Betty Thompkins i jej monochromatycznych obrazów aktów seksualnych i zbliżeń organów, które nie zawsze widzimy. U Nancy’ego „słowo „dotyk” wydaje się najistotniejsze. To radość i ból. Przyjemność dotyku tego, co niedotykalne, bo to tylko dotknięcie własnej odrębności. ●●●

Maria Brewińska

Zobacz więcej na www.zacheta.art.pl

Corpus is an exhibition of works relating to the body and corporeality inspired by the books *Corpus* (2002) and *Corpus II. Writings on Sexuality* (2013) by Jean-Luc Nancy, one of the most important contemporary French philosophers. His work extends well beyond the well-worn paradigms of philosophical thought: really these books can be read as philosophical poems on the theme of human corporeality. Nancy underlines the role that the body plays in religion, especially in Christianity, where the body of God becomes a real element of the religion’s rites and faith. While making reference to the Christian tradition, Nancy however opposes the idea of a divide between body and soul. For the philosopher, the body and the soul constitute an indivisible *corpus*.

Holy bodies, our own bodies, divine and secular bodies, bodies suffering and those in death agonies: in art we find many representations of all of these. The exhibition opens with Dominik Lejman’s work *Status (One Hour with Timecode)* that makes reference to Andrea Mantegna’s renaissance work *Dead Christ* from 1466. In the work, an anonymous dead body is shown in close-up and with time measured by the work of the camera: thus, we are shown one of the multitude of dead bodies without any chance of return, or in other words of resurrection. In Hannah Wilke’s work, *So Help Me Hannah* the body of the artist is shown in a similar way, only with the head in the foreground. In this way the artist anticipates her own illness, or in Heidegger’s words her ‘being towards death’. Ana Mendieta’s series *Body Tracks* registers



Tot. dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn | photo courtesy of the Sadie Coles HQ, London

the experience of one’s own corporeality, the perception of it through the visualisation of its forms, its parts, the skin, the flow of blood, the heart. The minimalist form of Mendieta’s film *Blood Sign #2* is the traces of a body that no longer exists. What we are dealing here is an ontology of being, while in Alina Szapocznikow works we might even term it an oncology of sculpture: of the image of a sick and wounded body. An important role is played by the presentation of skin, to which Nancy devotes so much attention: this is the first element of the outside that we perceive, that we touch and desire. In the works of Magdalena Moskwa, Marek Konieczny or Valie Export, it is transformed through illness, covered in bruises or erotic tatoos. Zbigniew Libera’s film *Intimate Rites* is really a philosophical treatise on the body and its mortality. The skeleton, meanwhile, constitutes an internal structure of the body which we do not see other than in x-ray photos, as in the work of Barbara Hammer (*Sanctus*), or Marina Abramović *Nude with Skeleton* — the moving juxtaposition of the naked body of the artist with a skeleton. Finally, we have the emancipation of nudity: Vanessa Beecroft’s ‘live sculpture’ composed of a group of naked women dressed only in transparent tights and confronted with a ‘well dressed’ public . . .

In the book, *Corpus II* Nancy develops a thesis about the central role of sexual relations as a beginning of being with oneself. He continually reminds us that human bodies are characterised by gender — we are sexual beings. This is the reason for the presence of Betty Thompkins and her monochromatic images of sexual acts and close-ups of organs which we do not always see. In Nancy’s work, it is the word ‘touch’ that seems the most fundamental. It is joy and pain. The pleasure of the touch of that which is untouchable, because this is only the touch of one’s individual distinctness. ●●●

Maria Brewińska

See more on www.zacheta.art.pl

Jean-Luc Nancy w rozmowie z Marią Brewińską

Jean-Luc Nancy in Conversation with Maria Brewińska



phot. Michael Brzezinski



phot. Michael Brzezinski

Jesteś jednym z tych nielicznych filozofów dotykających bezpośrednio problemu relacji sztuki i filozofii poprzez teksty, eseje towarzyszące wystawom artystów, dla których twoja myśl filozoficzna jest ważna. Twoje książki również inspirują twórczo artystów i nie tylko ich. Jak sądzisz, czy filozofia powinna być jednym z głównych narzędzi w naszym — krytyków czy kuratorów — myśleniu o współczesnej sztuce dzisiaj? Jak postrzegasz tę relację sztuki i filozofii dzisiaj, kiedy zaszło tyle przełomowych zmian po jednej i drugiej stronie? Wyjątkowość dzisiejszej relacji filozofii i sztuki wynika stąd, że zarówno ta relacja, jak sama filozofia i sama sztuka zdecydowanie ewoluowały czy wręcz zupełnie się zmieniły. Sztuka bardzo późno stała się przedmiotem filozoficznego namysłu, przez długi czas w ogóle nie istniała jako pojęcie. Mielśmy do czynienia z różnymi sztukami, z różnymi technikami, poprzez które można było odnosić się do piękna, jednak bez refleksji nad zmysłowymi modalnościami tych technik. Im silniej filozofia konstituowała

się jako wiedza rozumowa, czy poprzez tę wiedzę (Bacon–Kartezjusz), tym bardziej lekceważono rejestr zmysłowy jako miejsce, przez które może wkraść się błąd. Dlatego „estetyka” zrodziła się w XVIII wieku jako „niższa teoria poznania” (Baumgarten). Jednak gdy racjonalna wiedza zupełnie się uniezależniła, filozofia musiała przesunąć w inne miejsce całą problematykę „źródeł i celów”, czyli w gruncie rzeczy całą metafizykę. „Sztuka” jako posługiwanie się zmysłowymi formami stała się nowym obszarem refleksji nad „sensem” w ogóle — obszarem, którego główną cechą jest niedobór lub nadmiar znaczenia (językowego). Od tego momentu następuje ożywcze przesunięcie i przekształcenie samego zadania filozofii, jak gdyby filozof, wciąż pozostając w ścisłym związku z językiem, mógł myśleć tylko pod warunkiem zachowania bliskiego kontaktu ze zmysłowym myśleniem sztuk (czyli dziedziny z istoty pluralistycznej, niedającej się zunifikować, bo przecież nie sposób muzyki, malarstwa, tańca sprowadzić do wspólnego mianownika —

choć było to, a czasem bywa i teraz typowym marzeniem „metafizyki” — w negatywnym znaczeniu tego słowa). Powiedziałbym więc, że nie tyle filozofia potrzebna jest sztuce lub odwrotnie, ile że mamy do czynienia z głębokim przekształceniem samego pytania o sens i prawdę. (Można by nawet dodać, że nauka uznawana za dziedzinę ściśle racjonalną też przesuwą się czy przekształca — w inny oczywiście sposób — tak że dotykając coraz głębiej problemu techniki, stawia w niej jednocześnie pytanie o zmysłowość). Mówiąc o relacjach między sztuką a filozofią ulegamy pewnej iluzji — każde z tych słów dryfuje, odpływa daleko i chodzi nie tylko o jego własne znaczenie, lecz także o całość tego, co nazywamy sensem. Z jednej strony, nie można widzieć mowy, dyskursu dającego namysł, interpretację itd., z drugiej zaś — dzieł sztuki w ich bezpośredniej obecności. Współczesne dzieła sztuki wciąż ze sobą dyskutują (robiły to, rzecz jasna, zawsze, lecz dziś jest to bardziej widoczne), zaś filozofowie ciągle dotykają zmysłowych i pozasłownych granic myślenia.

Czy współczesna filozofia jest kształtowaniem jakiejś współczesnej wizji świata? Chcę tu odnieść się do twojej książki *Vérité de la Démocratie* (2010) i związków pomiędzy tym, co dzieje się dzisiaj, a wydarzeniami 1968 roku, których byłeś świadkiem. Czy może brakuje tej wizji i mamy do czynienia z „zawieszeniem” myślenia na „tu i teraz”, które jednak antycypuje jakąś przyszłość, bo „myślenie” jest zwiastunem „czegoś” — chociaż początkowo nierozpoznawalnego? To chyba pytanie o sens filozofowania dzisiaj...

Myślenie nie zawsze antycypuje przyszłość, czyni to tylko wtedy, gdy tworzy obraz świata i epoki wyposażony w pewien kierunek i w możliwość właśnie antycypacji (przewidywania, programowania, wyrozumowania przyszłości). Tymczasem nawet w najbanalniejszych okolicznościach — jest 11.30, za półtorej godziny zjem obiad z domownikami — wiem tylko tyle, że niczego jeszcze nie ma, nic nie jest dokonane. Ktoś może tymczasem ulec poważnemu wypadkowi, albo po prostu obiad się przypali, a może wiadomość podana przez telefon pokrzyżuje nam plany... Warunkiem „antycypacji” jest wcześniejsze wystawienie się: wystawiamy się na to, co zdarzy się lub się nie zdarzy. Wystawiamy się też na to, że coś pojawia się w taki, a nie inny sposób — i co czasami chcielibyśmy skorygować, czemu chcielibyśmy nadać inny kierunek („Ach, gdybyśmy wiedzieli — mówił mi niedawno przyjaciel — co by było, gdyby w 1952 roku zgodnie z życzeniem Stalina stworzono jedno neutralne państwo niemieckie...” — możemy wymyślać sto hipotez, lecz nie zmienia to faktu, że coś się nie wydarzyło i że ani przedtem, ani potem historią nie da się komenderować). Myślę, że wyszliśmy z „historii” jako procesu monologicznego, skierowanego w jedną stronę.



Odkrywamy na nowo wypadek, wydarzenie, przypadkowość, los, pewność i niepewność.

A to nie bierze się ani z „wizji”, ani z „obrazu”. Świat nie ma ustalonego kształtu, człowiek także go nie ma. Świat i człowiek, jeden w drugim i jeden przez drugiego są w procesie ciągłej transformacji. Sztuka jest świadkiem tego wciąż na nowo rozpoczynanego przekształcania... Nie znaczy to, że może w sobie mieścić tylko to, co bezkształtne i chaotyczne, lecz że kształty wytwarzają się i deformują, tworzą na nowo i rozpuszczają...

Marina Abramović, *Akt ze szkieletem*, 2005, wideo © LIMA, dzięki uprzejmości artystki

Barbara Hammer, *Sanctus*, 1990, film © Barbara Hammer, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie: Birgit Jürgenssen, *Bez tytułu* (z serii *Taniec śmierci z dziewczyną*), 1979–1980, fotografie © Estate Birgit Jürgenssen, dzięki uprzejmości Alison Jacques Gallery, Londyn, i Galerie Hubert Winter, Wiedeń

s. 14: Alina Szapocznikow, *Popiersie bez głowy*, 1968, poliester, poliuretan, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

s. 15: Sarah Lucas, *Panoramadrama*, 2011, instalacja © Sarah Lucas, dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn

Marina Abramović, *Nude with Skeleton*, 2005, video © LIMA, courtesy of the artist

Barbara Hammer, *Sanctus*, 1990, film © Barbara Hammer, courtesy of the artist

opposite: Birgit Jürgenssen, *Untitled* (from the *Death Dance with Maiden* series), 1979, photographs © Estate Birgit Jürgenssen, courtesy Alison Jacques Gallery, London and Galerie Hubert Winter, Vienna

p. 14: Alina Szapocznikow, *Headless Torso*, 1968, polyester, polyurethane, coll. Zachęta — National Gallery of Art

p. 15: Sarah Lucas, *Panoramadrama*, 2011, installation © Sarah Lucas, courtesy Sadie Coles HQ, London

Język współczesnej krytyki artystycznej raczej się wyczerpał; okazuje się niewystarczający do opisu tego, co w sztuce dzieje się dzisiaj. Więc jak pisać? Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* pisze, że neuroza jest ostatnią deską ratunku — neuroza broni nie od „zdrowia”, ale od „niemożliwego”. Z kolei Georges Bataille: „neuroza to bojaźliwe czepianie się niemożliwego gruntu”. Kiedy piszę, czepiam się tych niemożliwości. A może najważniejsza jest „przyjemność tekstu”? Bo czy pisanie to nie rodzaj „spółkowania z tekstem” (jak twierdzi Barthes)? Nerwica, szaleństwo, intuicja, inspiracja itd. to słowa dla oznaczenia jednej rzeczy związanej faktycznie z seksualnym pożądaniem/seksualną przyjemnością, lecz rozumianej jako swój rewers, zwrócony w stronę wszystkich, podczas gdy seks zwraca się ku jednej lub co najwyżej kilku osobom. Wspólnym elementem jest tutaj sens poza-językowy lub znajdujący się na marginesach języka, sens nieinteligibilny (nieprzetłumaczalny, jeśli chcemy użyć kategorii językowych). Wspólnym elementem obu stron — seksualnej i artystycznej — jest owo „poza”, wyjście z siebie — nie z małego siebie „ego”, lecz w ogóle z porządku w-sobie-dla-siebie, który jest porządkiem celowości, projektu-działania, percepcji, użyteczności, homogeniczności, o której mówi Bataille. To relacja do zewnątrz, do innego, obcego, ale tego zupełnie obcego, tego, z którym mamy relację nieskończoną (a zatem w pewnym sensie bez punktu wspólnego, bez wspólnej miary). Malować to pogrążyć się w kolorze, w tym, co w nim z gruntu obce wszelkiej praktyce zdobienia, wizualizacji, różniczkowania itd. Nie chodzi tu o barwę wyjętą z widma optycznego, lecz o kolor (czy będzie czerwony, żółty, czy inny) w swojej grubości, w swojej materii — lepiej, mączystej, gładkiej lub ziarnistej itd. — w swoich odbiciach, kolor rozlewający się lub wybuchający; a także o niemożność zatrzymania jego wariacji, o nieskończoność palety. Pisanie nie zaczyna się od sensu słów, lecz od ich materii, brzmienia, melodii, echa, rytmu itd.

Podobnie jak seks, który wychodzi, umyka, wznosi się, a nawet zetraca, gest estetyczny umyka w dotykalność,

wrażliwość, w zmysłowe obszary, które wyodrębnia, które obrabia, uprawia, rozwija, przyciska i wyzyskuje bez granic. Lecz seks nie tworzy dzieła — zetraca się po nic, lub w zetracie innego, lub dla jeszcze innej istoty (dziecka), która kiedyś także się zetraci, zaś gest estetyczny tworzy je, i dzieło to zwraca się ku innym, bez granic, z propozycją powtórzenia go, podjęcia na nowo...

Wystawa *Corpus* powstała z inspiracji twoimi książkami o ciele (*Corpus*, wyd. polskie 2002 oraz *Corpus II. Writings on Sexuality*, 2013). Od czego się zaczął twój dyskurs na temat ciała?

Początek mojego zainteresowania tematem ciała to konferencja na temat ciała, w której uczestniczyłem chyba w roku 1985 w Ameryce. To znaczy, temat ten właśnie zaczynał istnieć na scenie filozoficznej (w sensie szerokim — jeśli tak mogę powiedzieć, bo wcześniej pojawiał się u Nietzschego i Merleau-Ponty’ego, co najmniej). Miałem już wtedy w sobie pewną wrażliwość na tę kwestię, wypływającą, jak sądzę, z poczucia bezwzględnej konieczności bezpośredniego, otwartego przemyślenia tego, co może znaczyć „ciało”, gdy nie jest przeciwstawione „duszy”. To właśnie istota rzeczy: nie przeciwstawiać, a jeszcze lepiej — nawet ich nie „spajać” w stylu jakichś teorii „psychosomatycznych”. Nie oznacza to zresztą zaprzeczania istnienia





dualności i zewnętrzności — lecz **jako konstytutywnych dla naszej egzystencjalnej jedności**. Jedność ta umyka sobie samej, z istoty zwraca się na zewnątrz. Ciało jest zewnątrz pewnego „wnętrza”, którego nie ma nigdzie, które jest tylko tym zwracaniem-się-na-zewnątrz zwanym „ciałem”. Wszystkie zależności między systemem nerwowym a stanami czy aktami myśli, emocjami, poznaniem nie są „zależnościami”, tak jak nie oznaczają żadnej przyczynowości w tym czy innym sensie (mózg czy gruczoły „wytwarzające” taką czy inną operację, lub na odwrót). Nie ma tu przyczynowości, jest bycie-wystawione, bycie-z, zawsze z innymi byciami (lub bytami, lub istnieniami), które także są ciałami, ożywionymi lub nie.

W tym sensie mógłbym powiedzieć, że to praca myśli doprowadziła mnie do ciała; że myśl stworzona jest przez moc zmysłowych, fizycznych wrażeń. Weźmy Kanta: oto człowiek, który żył w stanie szczególnego napięcia, w lęku, że może w świecie, który w tamtej epoce przestano widzieć jako stworzony przez mądrą Opatrzność, brakuje ładu. Oczywiściego faktu, że Kant był genialnym, jedynym w swoim rodzaju myślicielem, nie da się odłączyć od tego lęku, od tej obsesji znalezienia możliwości porządku, pomysłenia „celowości bez celu” — skoro cele boskie zostały wymazane. Za każdą filozofią kryje się jakieś ciało, jakiś temperament, jakaś — jak ongiś mówiono — kompleksja.

Dusza — tyle o niej piszesz, jest materialna, bo związana z ciałem, ale i niematerialna; umyka nam; jest wszechobecna, ale niedostrzegalna. Ja jej nie dostrzegam, nie czuję. Ciało czuję... Dusza nie jest „w” ciele — powiedział to już Kartezjusz. Jest „formą ciała”, mówi Arystoteles, zaś dla Kartezjusza jest specjalną materią, bardzo subtelną, rozpościerającą się we wszystkich częściach ciała. Wyraźmy to w nowoczesniejszych pojęciach: dusza jest sposobem, w jaki istota żyjąca istnieje, w jaki on/ona odnosi się do świata, do siebie, do innych, w jaki doświadcza, pojmuje, wyobraża sobie, cierpi i doznaje rozkoszy. Dusza nie jest „gdzieś” — to słowo oznaczające, że ciało jest żywe (można mówić o duszy roślinnej, zwierzęcej) i mówiąco-mysłące. Oczywiście, nie czujemy duszy tak samo, jak czujemy palec czy żołądek — bo to właśnie dusza czuje wszystko, co się da czuć, a ściślej rzecz ujmując, dusza jest nazwą uczucia: doznania, uczucia, inteligibilnego sensu.

By zobaczyć to jaśniej, musimy jeszcze oddzielić duszę od ducha. „Duch” jest nazwą „siebie”, bycia sobą jako bycia dla siebie, nie w relacji do świata. Duch nie jest odczuwalny, ani nie odczuwa, jest punktem — bez wymiarów jak to punkt — w którym „sobość” odnosi się do siebie i staje się „tym oto”, „tą oto” (na przykład Marią Brewińską). Lecz punktu tego, właśnie dlatego, że jest punktem, nigdzie nie ma. Istnieje tylko jako przecięcie wszystkich linii, krzywych, prostych, z których składa się zmieniająca się nieustannie forma ciała (a zatem dusza). To znikający punkt: odniesienie do siebie samego niknie zawsze gdzieś w nieskończonej dali. Gdy mówię o „duchu Pollocka” czy „duchu Berio”, wiadomo, że chodzi mi o coś absolutnie niepowtarzalnego i wyjątkowego, co staramy się zarysować, scharakteryzować, lecz co nieuchronnie nam umyka. To „Pollock” czy „Berio”, to gest, klimat, intensywność...

Śmierć — Martin Heidegger w książce *Bycie i czas* uświadamia nam, że życie jest „byciem ku śmierci”. Taki jest stan rzeczy, naszych ciał.



Oto jedyne znaczenie, jakie możemy nadać śmierci (poza religiami, proponującymi nam różne fikcje, sprowadzające się w gruncie rzeczy do jednego znaczenia): sens istnienia związany jest z jego skończonością. Gdyby istnienie nie miało kresu, nie różniłoby się od wciąż odnawiającego się trwania; byłoby „złą nieskończonością”, niemożliwością zakończenia, rodzajem piekła... Umierając, istota żywa osiąga pełnię swoich możliwości (to, czym była, mając 10, 20 czy 100 lat). Ta pełnia możliwości jawi się jako niemożność, bowiem dla śmierci — gdy jej własna możliwość nagle się zrealizowała, całkowicie i nieodwołalnie — nic już nie jest możliwe. Nie zmienia to faktu, że się boimy, że nie pragniemy (lub rzadko pragniemy) końca. Nieskończoność jest w nas. Lecz nie zdołamy wyobrazić sobie nieskończonego sensu skończonego życia, to właśnie kres naszej wyobraźni.

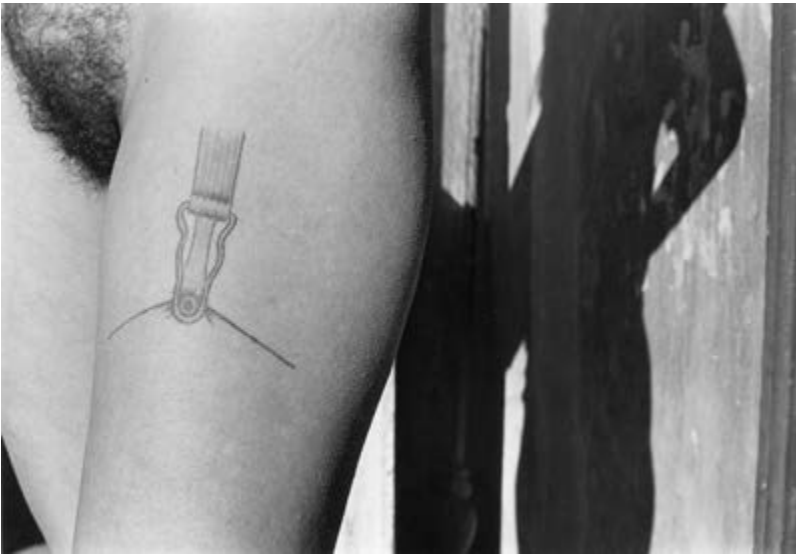
Nie mogę więcej powiedzieć na ten temat, trwałoby to zbyt długo!

Kiedy spotkaliśmy się w Strasburgu, powiedziałeś, że teraz interesujesz się seksem. To bardzo przyjemne — seks. Przyjemność stąd płynąca. Stereotypowe słowo, już nie tak bezwstydne jak kiedyś, ale dzisiaj bywa puste, wypowiadane bez emocji, do znudzenia... Dlaczego właśnie seks? „Seks” może zdawać się dziś „pustym słowem”. To zdarza się zawsze, gdy na scenie konsumpcji pojawia się coś nowego. Nie zmienia to faktu, że ta konsumpcja niszczy sama siebie, gdyż doświadczenie seksu jest rzadkie, delikatne, nawet przykre, a przede wszystkim przeciążone wyobrażeniami, myślami i uczuciami, fantazmatami i zakazami. Dlaczego tak się dzieje? Właśnie dlatego, że seks w samej swej istocie ma wymiar odniesienia do zewnątrz, do innego. Jest to doświadczenie przeniknięcia do innej osoby i doświadczenie tego, że inny mnie przenika — doświadczenie bycia na granicy „siebie samego”, przytrafiające się każdemu/każdej na skrajnie różne i skomplikowane sposoby.

Prawda seksu zaczyna się w jego niezdeteminowaniu: każdy/każda mieści w sobie wiele seksualnych możliwości — „męski”, „kobięcy”, „transseksualny” — słowa te są zresztą bardzo relatywnym wskaźnikiem. Wspólnym horyzontem wszystkich seksualnych potencjalności jest mieszanina, przemieszanie form, przesunięcie czy rozprzężenie ciał w chwili, gdy „ja” nie jestem już tutaj, lecz poza mną — w sobie poza sobą...

Ten wątek także długo by można rozwijać! ●●●

Tłumaczenie z języka francuskiego: Anastazja Dwulit



Jean-Luc Nancy — (ur. 1940 w Bordeaux), filozof francuski, autor ponad 30 książek i 300 artykułów, emerytowany profesor filozofii na Université Marc Bloch w Strasburgu. Studiował biologię i filozofię na Sorbonie. Wykładał filozofię w Colmar, Berlinie, Irvine, San Diego oraz w Berkeley. W 1995 roku został odznaczony Orderem Kawalerskim w uznaniu za zasługi dla kultury francuskiej. W swojej twórczości odnosi się często do filozofii Jacques’a Derridy, wraz z nim współtworzył nurt dekonstrukcji w filozofii. Derrida napisał o nim książkę *Le Toucher, Jean-Luc Nancy (On Touching — Jean-Luc Nancy*, 2005). Nancy tworzy też prace analityczne, komentując takich klasyków jak Hegel. Do nieco innej kategorii jego twórczości należą dzieła *Corpus* czy *Corpus II*, mające charakter filozoficznych poematów, w których Nancy skupia się na ludzkiej cielesności i jej sensie.

Santiago Sierra, *250-centymetrowa linia wytatuowana na sześciu oplotonych osobach*, 1999, wideo © Santiago Sierra, dzięki uprzejmości artysty

Valie Export, *Body Sign Action*, 1970, fotografia © Valie Export, dzięki uprzejmości Charim Galerie, Wiedeń

Sigalit Landau, *Kolczaste hula-hop*, 2000, wideo, dzięki uprzejmości artystki

Ana Mendieta, *Ślady ciała (Znak krwi nr 2)*, 1974, wideo © The Estate of Ana Mendieta Collection, dzięki uprzejmości Galerie Lelong, Nowy Jork i Paryż, i Alison Jacques Gallery, Londyn

na sąsiedniej stronie: Marek Konieczny, *Sepia — Après ski*, 1992, fotografia, dzięki uprzejmości artysty

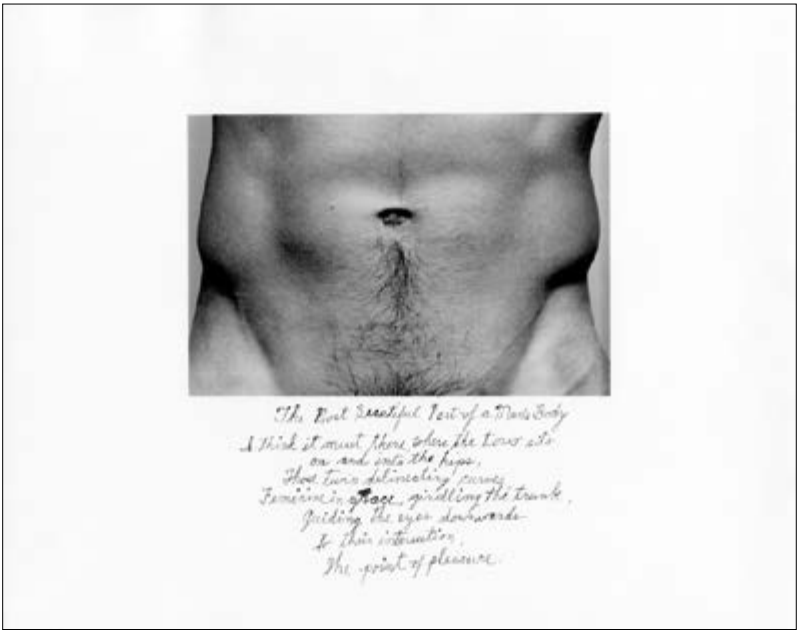
Santiago Sierra, *250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999, wideo © Santiago Sierra, courtesy of the artist

Valie Export, *Body Sign Action*, 1970, photograph © Valie Export, courtesy Charim Galerie, Vienna

Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, video, courtesy of the artist

Ana Mendieta, *Body Tracks (Blood Sign #2)*, 1974, video © The Estate of Ana Mendieta Collection, courtesy Galerie Lelong, New York and Paris, and Alison Jacques Gallery, London

opposite: Marek Konieczny, *Sepia — Après Ski*, 1992, photograph, courtesy of the artist



Duane Michals, *Najpiękniejsza część ciała kobiety*, 1986, fotografia © Duane Michals, dzięki uprzejmości Max Estrella, Madryt

Duane Michals, *Najpiękniejsza część ciała mężczyzny*, 1986, fotografia © Duane Michals, dzięki uprzejmości Max Estrella, Madryt

Duane Michals, *The Most Beautiful Part of a Woman's Body*, 1986, photograph © Duane Michals, courtesy Max Estrella, Madrid

Duane Michals, *The Most Beautiful Part of a Man's Body*, 1986, photograph © Duane Michals, courtesy Max Estrella, Madrid

You are one of the few philosophers who deals directly with the problem of the relations between art and philosophy, through your texts and essays written for the exhibitions of artists for whom your philosophical thought is important. Your books are also a creative inspiration for artists, and not just for them. What do you think: should philosophy be one of the main tools of our — that is of art critics' and curators' — thinking about contemporary art today? How do you perceive the relation between art and philosophy today, when so many fundamental changes have occurred on both sides?

If today there is a particular situation of the relations between philosophy and art, it is because both the relation and each of its terms have undergone considerable evolution, or even decisive transformation. For a long time art was not an object for philosophy, because it did not even exist as a concept. There were arts, practices carried out in certain techniques on the subject of which one could refer to beauty, but without stopping to reflect on the sensual modalities of these techniques. The ever stronger the orientation of philosophy towards rational knowledge — the Bacon–Descartes turn — the more it looked down on the register of the senses, seen as a place in which error can intrude. This is why 'aesthetics' was born in the 18th century as a 'lower science of cognition' (Baumgarten). But when rational cognition became completely autonomous, philosophy had to transfer the whole questioning of 'principles and ends' — in fact, of metaphysics, onto another ground. The deployment of sensual forms has become, under the particular name of 'art', a new domain for reflection on 'sense' in general. But a domain in which the major characteristic is an incompleteness or excess of (linguistic) signification. Since then, it has not ceased producing an ever-renewed displacement and transformation of the exercise of philosophy itself: as if, although remaining in strict solidarity with language, the philosopher could only think in contact or proximity with the sensual thought of the arts (which implies a domain that is in itself plural and impossible to unify, as music, painting, dance, etc., cannot melt into a unity, even though such a projection has been, and sometimes even still is, a typically 'metaphysical' desire, in the negative sense of such a term).

I would not therefore say that art has a need for philosophy or vice-versa: but that there is a profound reconfiguration of all the whole question of sense and truth. (It could even be added that the supposedly strictly rational domain of science is also in the process of being displaced or of being transformed, in another manner certainly, but which involving every increasing levels of what is termed technology also opens up the question of the sensual.) There is always a certain illusion in speaking of the relations between art and philosophy: each of these words is carried in a large current which is not only that of its own sense, but that of the whole field of what one can call 'sense'. Likewise, one should not simply envisage, on the one hand, a discourse which gives rise to reflection, interpretation, etc., and on the other, works which are directly present. The works of today discourse unceasingly (they have, of course, always done so, but today this discourse becomes more explicit), just as philosophers unceasingly deal with the sensual and unspoken edge of thought . . .

Does contemporary philosophy provide us with a contemporary vision of the world? Here I want to make reference to your book *Vérité de la Démocratie* (2010) and the relations between what is happening today and the events of 1968 that you were a witness of. Perhaps today such a vision is lacking and what we are dealing with is a 'suspension' of thought on the 'here and now', which itself however already anticipates something because 'thought' is always a herald 'of something' — even though initially unrecognisable? I guess this is a question about the sense of philosophising today . . .

Thought does not always anticipate a future: it only does so if it constructs an image of the world and of time characterised by a particular orientation and a capacity, precisely, to anticipate (to foresee, to programme, to project the future). But even when I am in the most basic situation — it is 11:30, and in one and a half hours I will go to have dinner with the other people in my house — all I can know is that there is nothing there yet, that nothing is yet accomplished. There could be a serious accident, or the dinner could burn in the oven, or an emergency could erupt by phone, etc. The condition of 'anticipation' is firstly a condition of exposition: we are exposed to what can happen or not happen. In the same way, we are exposed to what has happened in a certain way and not differently — and which sometimes we would like to correct, or reorient ('Ah! If only I'd known . . .') — a friend said to me recently, 'What would have happened if, in 1952, according to the wish formulated by Stalin, we had created a neutral Germany?' — we can come up with a hundred hypotheses, but the fact remains that this did not happen and that neither before nor after is 'history' subject to command). I think that we have emerged from 'history' as a monological and oriented process. We are rediscovering accident, event, contingency, chance, the certitude of uncertainty.



z lewej:
Betty Tompkins, *Sex Painting #4*, 2013, akryl, płótno, dzięki uprzejmości Galerie Rodolphe Janssen, Bruksela

Friederike Pezold, *Brustwerk*, 1973, fotografia, dzięki uprzejmości Bank Austria Art Collection, Wiedeń

z prawej:
Klara Lidén, *Sparaliżowana*, 2003, wideo, dzięki uprzejmości artystki i Galerie NEU, Berlin

Jacek Malinowski, *HalfAWoman*, 2000, wideo, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

na sąsiedniej stronie, dół: Samuel Beckett, *Quad I + II*, 1981, wideo © SWR, dzięki uprzejmości SWR i Suhrkamp Verlag

right:
Betty Tompkins, *Sex Painting #4*, 2013, acrylic on canvas, courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

Friederike Pezold, *Brustwerk*, 1973, photograph, courtesy Bank Austria Art Collection, Vienna

right:
Klara Lidén, *Paralysed*, 2003, video, courtesy of the artist and Galerie NEU, Berlin

Jacek Malinowski, *HalfAWoman*, 2000, video, coll. Zachęta — National Gallery of Art

opposite, bottom: Samuel Beckett, *Quad I + II*, 1981, video © SWR, courtesy of SWR and Suhrkamp Verlag

This precisely has its roots in neither 'vision' nor 'an image'. The world has no constituted figure — neither does a human. The world and a human, one in the other and the one by the other are in a process of incessant trans-formation. Art acts exactly as the witness of this always recommenced transformation . . . This does not mean that there can only be formlessness and chaos, but rather that forms emerge and then deform, reform, dissolve . . .

The language of contemporary art criticism seems to have run dry; it is inadequate for describing what is happening in art today. In this case, how to write? Roland Barthes in *The Pleasure of the Text* writes that neurosis is a last resort: neurosis keeps us not from 'health', but from the 'impossible'. Georges Bataille in his turn writes, 'neurosis is a timid clinging on to an impossible ground'. When I write I cling on to such impossibilities. Or perhaps the most important thing is the 'pleasure of the text'? For isn't writing a certain sort of 'intercourse with the text' (as Barthes asserts)?

Neurosis, madness, intuition, inspiration, etc., are words used in substitution for a single thing, which is indeed linked to desire/sexual pleasure, but rather as its reverse in that it is turned towards everyone, whereas sex is turned towards one or at the very most a few people. What they have in common is to make sense outside language or on the fringes of language, to make non-intelligible sense (or untranslatable, if you want to put it in terms of language). What is common to the two sides of the coin (sexual and artistic) is the 'outside', the act of going outside oneself — not of the little 'self' of the 'ego', but of the order of the in-itself-for-itself that is the order of finality, of a project, of action, of perception, of use, of the homogeneous as Bataille says. It is the relationship with an outside, an other, a stranger, but an absolute stranger with whom the relationship is infinite (and thus in a sense without relation, without common measure). Painting is to delve into colour in what it has that is indelibly alien to any practice of decoration, visualisation, differentiation, etc. It is not colour taken according to the spectrum, but colour (whether it be red, yellow, etc.) in its density, in its materiality — viscous, powdery, smooth or grainy, etc. — in its reflections, in its seeping out or its spurt, and also in the impossibility of stopping its interminable variations and tints. Writing is not first and foremost the sense of words, but their texture, their sound, their song, their echoes, their rhymes, etc.

In the same way that sex essentially is a movement outwards, it escapes, erupts or loses itself, so also does the aesthetic gesture go out into the sensual, in a region of the sensual that it isolates and that it works, cultivates, intensifies, presses and exploits without limits. But sex is without work — it loses itself in nothing, or in the loss of the other, or still again in another individual (the child) who in his or her turn will lose themselves — while the aesthetic gesture makes a work and this work turns it towards all the others, without limit, in a proposition of remaking, of recommending. . .

The exhibition *Corpus* emerged as a result of the inspiration of your books about the body (*Corpus* published in Polish in 2002, and *Corpus II. Writings on Sexuality*, 2013). How did your discourse on the theme of the body begin?

The body became a theme for me starting from a request for a conference on the body in America, in about 1985 I think. Which indicates that the theme was in the process of appearing on the philosophical scene (in a more sustained way,



if I can put it like that, since it was already present in at least Nietzsche and Merleau-Ponty). At the same time, I already had a certain sensibility for the theme: it came, I think, from a feeling of the imperious necessity to think openly, directly, what 'body' can mean if you do not oppose it to 'soul'. The whole challenge is there: to not oppose, or better still, not to even 'weld' them together in some sort of 'psychosomatic' mode. Which is not to deny that there is a duality and an exteriority: **but to say that they are constitutive of our existential unity**. Each unity escapes from itself, it turns outwards, constitutively. The body is the outside of an 'inside' which is nowhere, which is only the turning-itself-outwards that we call the 'body'. All correspondences between the nervous system and states or acts of thought, emotion, or cognition are not 'correspondences', no more than they indicate a causality in one direction or another (the body or glands 'producing'; such and such operation, or vice-versa). There is no causality, there is a being-exposed, a being-with, necessarily with other beings (or entities, or existences) which are also bodies, animated or not.

In this sense, I could say that it is the work of thought that led me to the body: it is the force of the sensual and physical impressions from which thought is made. Take Kant: this is someone who exists in a quite particular tension, an anxiety in the face of a possible disorder of this world which at that time was losing the image of a world created according to the will of a wise Providence. That Kant was a great, exceptional thinker, is beyond doubt, but that cannot be disassociated with this anxiety, this obsession to render an order possible, to think a 'finality without end' since divine ends have been withdrawn. Each philosophy is a body, a temperament, a complexion as they used to say . . .

The Soul — you write about it so much, that it is material, because connected with the body, but also immaterial; it eludes us; it is ubiquitous, but imperceptible. I cannot detect it, I don't feel it. My body, I feel . . .

The soul is not 'in' the body, this is something that Descartes had already said. It is 'the form of the body' says Aristotle, and for Descartes it is a special, very subtle material dispersed evenly throughout all the parts of the body. Or to put it in more modern terms: the soul is the manner in which



an existence exists, through which he/she relates to the world, to themselves, to others, through which he/she experiences, understands, imagines, suffers, finds pleasure. The soul is not ‘something’, it is the name that is given to the fact that a body is alive (we can speak of a vegetable or an animal soul) and speaking/thinking. Clearly, we cannot feel the soul in the same way as we can feel a finger or a stomach — precisely because it is the soul that is the name for feeling: sensation, sentiment, intelligible sense. To put it more clearly we should additionally distinguish the soul from the spirit. The ‘spirit’ is the name of ‘self’, the being-self considered strictly in its relationship with itself, and not in its relation with the world. The spirit is not sensual or sentient: it is the point — without dimensions, like any point — where the self relates to oneself and constitutes ‘this person’ or ‘that person’ (for example, Maria Brewińska). But this point, precisely because it is a point, is nowhere. It exists as the intersection of all the lines, curved and straight, from which is composed the always moving form of a body (and thus of a soul). It is a point of flight: the relationship with self always takes flight towards infinity. If I speak of ‘the spirit of Pollock’ or ‘the spirit of Berio’, it is clear that I am talking about an absolutely unique singularity, that we can try to frame, or characterise, but which will always elude us. It is ‘Pollock’ or ‘Berio’, it is a gesture, a climate, an intensity.

Death. Martin Heidegger in the book *Being and Time (Sein und Zeit)* makes me aware that life is ‘being toward death’. This is the way things are, the truth of our bodies. The only signification that we can give to death — outside that of religions (which themselves only propose fictions in essence destined to illustrate the same signification) — is the following: the sense of an existence is connected to its finitude. If an existence was without end, its sense would merge into this always recommenced perpetuity, and it would be a ‘bad infinity’, an impossibility to end and a sort of hell . . .

When an existence dies, in one stroke it attains the totality of its possibilities (whether it be in 10, 20 or 100 years). This totality of possibility is given as an impossible: because nothing more is possible for the dead person, his or her own possibility is suddenly there,



foto: Michael Brzezinski



entire and infinite. This does not prevent fear: we do not desire (or rarely) to finish. We have infinity in us. But we cannot represent to ourselves the infinite sense of a finite life, because precisely this is the end of our possibility of representation.

I cannot say more about this here: it would be too long!

When we met in Strasbourg, you said that now you are interested in sex. Sex — that sounds very pleasurable. The pleasure stemming from sex. A stereotypical word, not as shameless now as it once was, but today empty, spoken without emotion, ad nauseam . . . So why sex?

‘Sex’ can seem today an ‘empty word’. This is what happens each time something new appears on the scene of consumption. But this does not stop this consumption from self-destructing, because the experience of sex remains a rare, delicate experience, a difficult one even and above all overloaded with representations, thoughts and affects, phantasms and interdictions. But why? Precisely because there is in sex an essential dimension of the relation to the outside, to the other. The experience of passing into the other and the other passes into me — the experience of being at the limit of ‘my-self’, and that in extremely diverse and complex ways for each of us.

The truth of sex begins in its indeterminability: there is in each of us a number of sexual possibilities — ‘masculine’, ‘feminine’, ‘trans-sexual’, each of these words is just

a very relative indication. The common horizon of all these virtual sexualities, is the mixture, the confusion of forms, the dislocation and disorganisation of the body in a moment when ‘I’ am no longer there but outside myself — in myself and outside myself . . .

Here too, so many developments would be needed!

Translated from French by Benjamin Cope

Jean-Luc Nancy — (born 1940 in Bordeaux), is a French philosopher and author of over 30 books and 300 articles. Nancy is Professor Emeritus at the Université Marc Bloch in Strasbourg. He studied biology and philosophy at the Sorbonne. He has also taught philosophy in Colmar, Berlin, Irvine, San Diego and Berkeley. In 1995, he was awarded a Chevalier Order in recognition of his services to French culture. Nancy makes frequent reference in his work to the philosophy of Jacques Derrida, with whom he was a co-creator of the deconstruction movement in philosophy. Derrida, in turn, wrote the book *Le Toucher, Jean-Luc Nancy (On Touching — Jean-Luc Nancy, 2005)* about Nancy. Nancy is also the author of analytical works on such classics as Hegel. The books *Corpus* or *Corpus II* belong to a rather different category, as they have the character of poetic philosophical reflections in which Nancy focuses on human corporality and its sense.

Vanessa Beecroft, *VB55*, 2005, video © Vanessa Beecroft, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie
z lewej: Zbigniew Libera, *Obrzędy intymne*, 1984, wideo, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Magdalena Moskwa, *Bez tytułu, nr 79*, 2014, relief © Magdalena Moskwa, dzięki uprzejmości artystki

z prawej: Hannah Wilke, *Tak mi pomóż Hannah*, 1978, fotografia © Donald i Helen Goddard, dzięki uprzejmości Alison Jacques Gallery, Londyn, i Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles

Dominik Lejman, *Status (Godzina z timecodem)*, 2005, akryl, płótno, wideo, Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości artysty

Vanessa Beecroft, *VB55*, 2005, video © Vanessa Beecroft, courtesy of the artist

opposite
left: Zbigniew Libera, *Intimate Rites*, 1984, video, coll. Zachęta — National Gallery of Art

Magdalena Moskwa, *Untitled, No. 79*, 2014, relief © Magdalena Moskwa, courtesy of the artist

right: Hannah Wilke, *So Help Me Hannah*, 1978, photograph © Donald and Helen Goddard, courtesy Alison Jacques Gallery, London, and Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles

Dominik Lejman, *Status (One hour with timecode)*, 2005, acrylic on canvas, video, Collection of the Łódź Association of Encouragement of Fine Arts, Muzeum Sztuki Łódź, courtesy of the artist

20.09—11.11

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

Zbigniew Warpechowski. To Zbigniew Warpechowski. It

kurator | **curator**: Joanna Kordjak-Piotrowska, Dominik Kuryłek
współpraca | **collaboration**: Katarzyna Kołodziej, Zuzanna Sękowska
projekt ekspozycji | **exhibition design**: Robert Rumas



Ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Dominik Kuryłek

Zbigniew Warpechowski talks to Dominik Kuryłek

Czas europejski — czas azjatycki, 1990, Galerie Lydia Mergert, Berno

European Time — Asian Time, 1990, Galerie Lydia Mergert, Bern

nie zdajemy sobie sprawy. Kiedy czytamy św. Hieronima, św. Augustyna czy nawet Kartezjusza, możemy zobaczyć tam dążenie do zbliżenia się do tego „ono”. Jaspers pisał, że filozofia bez Boga jest pusta. Ja się z tym zgadzam.

Czym dla pana w związku z tym jest sztuka?

Sztuka jest dążeniem do Boga. Można ją opanować, być w czymś mistrzem. Ale jest także tym czymś, co mnie tworzy. Sztuka jest więc nieustającym dążeniem. Cała droga twórcza jest dziełem sztuki, nigdy nieukończonym. Ten właśnie wariant mnie pociąga. Oczywiście, nie potępiam mistrzów, którzy opanowali do perfekcji pewne rzeczy i popisują się przed publicznością, ale dla mnie bardziej interesujące jest to dążenie. Nie chodzi mi o to, aby siebie wyedukować, ważne jest nieustające dążenie do tego, co jest większe i doskonalsze ode mnie. Sztuka jest wspaniałym sposobem uczenia się pokory. Biorąc się za cokolwiek, pisanie wiersza, performance, zawsze mam określony cel, ale nigdy nie osiągam go w pełni. Zawsze ponoszę porażkę. Nie lubię oglądać swoich performance’ów na wideo, bo zawsze bym coś zmienił.

W latach siedemdziesiątych postawił pan w centrum swojego zainteresowania „Nic”. Czy dążenie do „Nic” było także dążeniem do Boga?

Ten rozdział w moim życiu zaczął się przypadkiem, w Edynburgu w 1972 roku. To „Nic” łąpało mnie w swoje sidła i zaczęło mnie kusić na różne sposoby — jak je uchwycić, pokazać? Zacząłem się interesować literaturą na ten temat, z tego się wzięło m.in. zainteresowanie filozofią hinduską, taoizmem, tekstami św. Jana od Krzyża, Kantem, Hölderlinem, Heideggerem. Wielu dobijało się do tej ściany. Ale oczywiście ściana pozostała ścianą. Nasze uśiłowania są dosyć żałosne. Bo „Nic” ciągle pozostaje tym „Nic” właśnie. Mistrz Eckhart pisał w swoich kazaniach, że jeżeli to, co jest, określamy jako wszystko, to Bóg jest „Nic”. Czyli jest całkowitą odwrotnością rzeczywistości, jaką widzimy, poznajemy, i jakiej jesteśmy w stanie doświadczyć. Można to tak ustawić, że to „Nic” jest Bogiem. Bóg nie ma żadnego odpowiednika w rzeczywistości. Nie ma dowodu ani antydowodu na jego istnienie, żadnych śladów. Natomiast kiedy człowiek idzie w stronę Boga, dostrzega jego działanie w rzeczywistości. Nawet w zwykłych chwastach, które teraz kwitną, można kontemplować jego doskonałość. Często zarzuca się mi, że zbyt często odnoszę się do Boga, ale co zrobić...

Przeglądając się pana performance’om pod kątem pana refleksji filozoficznej, można stwierdzić, że radykalność działań w sztuce wynika z dążenia do metafizycznej granicy możliwości poznania tego, co niepoznanalne. Pana performance wynika z poetyckich doświadczeń. Dlaczego zdecydował się pan w pewnym momencie wyjść poza kartkę papieru?

Samo pisanie poezji nigdy mi nie wystarczało, może z powodu nieznajomości tajników warsztatu poetyckiego, ale uważam też, że poezja to coś więcej niż zwykły wierszyk. Dlatego obecnie robię performance’y pt. *Poematki*. Żeby pokazać poezję bliżej, wychodząc poza to, co jest napisane na papierze. Poeci najczęściej odwołują się do wyobraźni widza, który czytając, powinien odtworzyć przekazaną mu przez wiersz poetyckość. Ja natomiast chcę tę poetyckość wskazać palcem. Nie da się wskazać fizycznie miejsca, gdzie ona jest, można jednak zwrócić uwagę, że poezja jest tym, czego nie ma. Nie ma jej, a nieustająco jest pociągająca, jest pięknem, doskonałością. Im bardziej się do niej zbliżamy, tym bardziej

jest odległa. To ciąg znaczeń, do których nie mamy narzędzi poznawczych. Kiedy zdecydowałem się na realizację pierwszej poetyckiej improwizacji w 1967 roku, wynikało to z irytacji formą wieczorków poetyckich. To nie była dla mnie poezja. W poezji trzeba coś dać z siebie, trzeba zaryzykować. Chciałem więc pokazać coś, czego nie można pokazać.

Wynikiem urzeczywistniania poezji, wskazywania jej palcem, dążeniem do zmiany pola gry między artystą i odbiorcą była także instalacja *Talerzowanie*, której rekonstrukcję przygotował pan na wystawę w Zachęcie. Czy chciał pan odtworzyć realizację z 1971 roku?

Nie rekonstruowałem dokładnie swojej pracy. Na nowo myślałem o talerzu i o porcjowaniu rzeczywistości. W katalogu wystawy w Krzysztoforach napisałem, że „*Talerzowanie* jest porcjowaniem rzeczywistości materialnej, pojęciowej i artystycznej”. Wtedy i dzisiaj chciałem łączyć z talerzami coś konkretnego. Ciekaw jestem, jaka będzie reakcja publiczności. W 1971 roku w Krakowie to był szok. W Krzysztoforach prezentowano tylko malarstwo i rzeźbę. Nie zdawałem sobie wtedy sprawy, jak gwałtowna będzie reakcja. *Talerzowanie* nie spotkało się ze zrozumieniem. W prasie ukazał się pełen niechęci artykuł Olgierda Terleckiego, przez który nieomal doszło do zamknięcia wystawy. Tadeusz Kantor jednak wybronił moją prezentację. Powiedział „Nie! Ma zostać” i wystawa została. Teraz ludzie oswoili się z takimi pracami. Zobaczymy, jak będzie ona odczytana dzisiaj.

Pana praktyka artystyczna jest bardzo rozległa. Jest pan poetą, performerem, tworzy pan instalacje, zajmuje się pan filozofią. Nie każdy jednak wie, że pan maluje. Dlaczego pan to robi?

Maluję cały czas od lat sześćdziesiątych. Bardzo długo nie uważałem siebie za malarza. To, że docenili moje prace Tadeusz Kantor i Ryszard Stanisławski, było dla mnie zupełnie niespodziewane. W 1970 roku poszedłem w stronę sztuki konceptualnej, ponieważ pociągała mnie związana z tym kierunkiem wolność. Malując, czegoś takiego bym nie doświadczył. Teraz maluję ze złości. Bo ja lubię robić na złość. Często malowałem dla dowcipu. Niekóre moje obrazy można traktować jako malarski żart. W przypadku tej ostatniej serii chodzi jednak o coś innego. W pewnym momencie zaczął do mnie docierać banal współczesnego malarstwa. Pomyślałem, że wrócę do średniowiecza, nie będę używać modeli, będę malować jak Giotto czy Massacio. Maluję tak, jak pozwalają mi umiejętności, i tak, jak chcę. Nie maluję rzeczywistości, chcę jednak w obrazach pokazać coś współczesnego. Uważam, że podejmowane przeze mnie tematy są bardzo aktualne. Widzę na przykład, że mężczyźni są teraz fajłapami, bardziej dynamiczne są kobiety, to one biorą się za bary z życiem. Zresztą za komunę również to kobiety wykazały więcej inicjatywy. Mężowie niczego nie mogli załatwić, zarabiali psie pieniądze, to szli do knajpy i się pocieszali. O tym jest na przykład obraz *Judyta z głową Holofernesa*.

W swojej ostatniej książce *Konserwatyzm awangardowy* pisze pan, że filozofowie zatracili zdolność mówienia ludziom, co znaczy być człowiekiem. Czy maluje pan, bo chce tą drogą przekazać ludziom pewne ważne sprawy?

Malując, w ogóle nie myślę o ludziach. Sprawdzam swoje umiejętności — to, co potrafię i przy okazji zawsze wychodzi to, czego nie potrafię. Mam świadomość, czego mi brakuje. Ale przynajmniej nikt nie może mi zarzucić, że

kogoś naśladuję lub oszukuję. Nie maluję jednak tylko i wyłącznie dla siebie. Ja przez siebie sprawdzam swoje malarstwo. Nie obmyślam strategii. Nie zastanawiam się nad tym, jak ludzie zareagują. Uważam, że moim obowiązkiem jest zrobić coś najlepiej, jak potrafię. Nie udaję, nie blaznuję, nie oszukuję. Nie podlizuję się, nie kokietuję, traktuję ludzi poważnie. Niczego nie ułatwiam. Daję jednak z siebie maksimum. Wcześniej czy później ktoś to oceni. Moją sztukę zobaczą ludzie mądrzy i głupi, wtajemniczeni i niewtajemniczeni. Uważam, że to uczciwe podejście... Tak stawiałem sprawę zawsze, zarówno w poezji, sztuce performance, jak i w malarstwie. ●●●

Where did the title *It* come from?

I find poetic titles that have nothing to do with the exhibition irritating and ludicrous. In my particular case, any attempt to generally define what I do simply does not make any sense. It would even be misleading to seek a poetic metaphor. *It* — is what I have. Here you are, this is what I have done. The title, therefore, contains the core of conceptual thinking and, at the same time, it is a short and concise statement. But most of all, the title stems from the fact that I do not wish to be closed in any kind of a formula whenever I am occupied with art, or even when I am occupied with philosophy.

What do you find alluring in philosophy?

I am particularly interested in books from the intersection of philosophy and religion. Plotinus or Epictetus — philosophy but yet without religion. In the back of it, however, there is something there that we call God, only it has not yet been defined. And so I try to grapple with this ‘colossus’, the magnitude of whom we are not aware. When one reads St Hieronymus, St Augustin, or even Descartes, one can see in these writing the striving to come closer to this ‘something’. Jaspers claimed that philosophy without God is void. I agree with that.

So, in light of that, what is art to you?

Art is about seeking God. It can be mastered, one can be a master in a particular area. At the same time, however, it is something that makes me. Hence art is a constant search. One’s entire creative career is a work of art, a work, which is never complete. It is this option that I find alluring. I absolutely do not condemn masters who have perfected certain things and are now showing off before the public. For me, however, it is the attempt, which is more interesting. I am not interesting in self-education but rather the constant search for what is grander and better than me. Art is a wonderful way of learning humbleness. Whenever I start at something, being writing a poem or creating a performance, I always have a specific goal, which I never fully reach. I always fail. I don’t like seeing video footage of my performances because I always wish I could change something.

In the 1970’s you focused on ‘Nothing’. Was the search for ‘Nothing’ also a search for God?

That chapter in my life started incidentally, in Edinburgh in 1972. This ‘Nothing’ got hold of me and began to lure me in many different ways — how to capture it? How to show it? I became interested in literature on the subject which, eventually, led me to Hindu philosophy, Taoism, writings by St John of the Cross, Kant, Hölderlin, Heidegger. Many have tried to get through that wall. And, of course, the wall has remained intact. Our efforts are rather miserable. Because the ‘Nothing’



fot. | photo: Zofia Kulik

remains exactly that: ‘Nothing’. In his sermons, Meister Eckhart wrote that if what is there we term as all, than God is ‘nothing’. In other words, He is the absolute opposition of the reality which we see, recognise, or are able to experience. We can arrange it in such a way that this ‘Nothing’ is God. God has no equivalent in reality. One can contemplate His perfection even in the ordinary weeds that are now in bloom. I am often accused of making too many references to God, but, what can you do . . .

Looking at your performances from the perspective of your philosophical reflection one could say that the radical nature of your artistic actions stems from your search for the metaphysical limits of cognising the inscrutable. Your performance draws on poetic experience. What made you, at one point, go beyond the sheet of paper?

I have never found writing poetry sufficient. Perhaps as I am ignorant of the mysteries of the poetic trade, I believe that poetry is something more than just a simple poem. It is why I now make performances titled *Petty Poetry*, so as to show poetry closer than what is just written on a piece of paper. Poets usually refer to the imagination of the viewer who, when reading, should open up the poesy he or she’d been conveyed by the poem. I, however, wish to put my finger on the poesy. It is impossible to physically denote its location, but it is possible to indicate whether this poesy is what there isn’t. Though it is not there, it continues to be alluring; it is beauty and perfection. The closer we come to it, the more distant it is. It is a sequence of meanings to which we have no cognitive tools. When I decided on my first poetic improvisation in 1967, it stemmed from my irritation with the form of public poetry readings. That was not poetry to me. One has to give something of oneself in poetry, take a risk. And so I wanted to show something that cannot be shown.

The installation *Dishing* was also a result of making poetry real, of pointing one’s finger at it, seeking to change the playing field between the artist and the viewer. You have prepared its reconstruction for the exhibition at Zachęta. Was your intention to recreate the project from 1971?

I have not reconstructed my work exactly. I have rethought the dish and the portioning of reality. In the catalogue to the exhibition held at Krzysztofory Gallery, I wrote that ‘dishing is the portioning of material, notional, and artistic reality’. Both then and now I wanted to have something concrete associated with the dishes. I am curious about the public’s reaction. Back in 1971, in Krakow, it caused a shock. Krzysztofory had only presented sculpture and painting, I had no idea that the reaction would be so strong. *Dishing* was not appreciated. A hostile

article by Olgierd Terlecki appeared in the press and almost caused the closing of the exhibition. It was Tadeusz Kantor who saved the presentation. He said; ‘No! This has got to stay!’ And so, it did. By now people have got accustomed to such displays. We’ll see how it’s interpreted today.

Your artistic practice is very vast. You are a poet, a performer, you make installations, you are interested in philosophy. There are few people, however, who know that you paint. Why do you do it?

I have painted since the 1960’s. I had not thought of myself as a painter for a very long time, and I found it quite surprising that my works were met with appreciation by Tadeusz Kantor and Ryszard Stanislawski. In 1970, I moved in the direction of conceptual art. It was the freedom that attracted me. I could never have experienced anything like that had I stayed with painting. Now I paint out of spite. Because I am quite spiteful. I have often painted for the humour, and some of my paintings can be treated as painterly jokes. The last series, however, is about something else. I suddenly realised the banality of contemporary painting. I thought that I should go back to the Middle Ages, refrain from using models and paint like Giotto or Massacio. I paint as I can and as I want to. I do not paint reality, I do, however, want to show something contemporary in my works. I believe that the subject matter I choose is very current. For example, I see that the men today are wimps and it is the women who are more dynamic. They are the ones who grapple with life. In any case, women in communist times were also more inventive and active. Their husbands were absolutely feckless, made close to nothing, spent their time in watering holes cheering themselves up. Like in the painting *Judith with the Head of Holofernes*.

In your latest book, *Konserwatyzm awangardowy* [Avant-garde Conservatism] you write that philosophers have lost their ability to tell people what it means to be human. Do you wish to convey certain significant issues to people by means of your painting?

When I paint I do not think of people at all. I test my skills — what I can do and what I am incapable of. I am aware of my shortcomings. But at least nobody can accuse me of cheating or trying to copy somebody. I do not paint exclusively for myself, however. I check my painting via myself. I do not conceive strategies. I do not deliberate on how people will react. I see it my duty to do what I can do best. I don’t pretend, I don’t clown about, I don’t swindle. I don’t suck up, I don’t tease, I treat people seriously. I do not make anything easier. I give it all I have. Somebody will assess it, sooner or later. My art will be seen by the wise and the stupid, by the initiated and the uninitiated. I think it’s a fair attitude . . . I have always followed it, be it in poetry, performance art, or painting. ●●●

0 wystawie On the Exhibition

Joanna Kordjak-Piotrowska
Dominik Kuryłek

Wystawa w Zachęcie to pierwsza tak obszerna prezentacja twórczości Zbigniewa Warpechowskiego — prekursora sztuki performance i jednego z pierwszych jej twórców na świecie — obejmująca poezję, malarstwo, rzeźbę, a przede wszystkim dokumentację kilkudziesięciu akcji zrealizowanych przez artystę w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat.

W wystawie sztuki performance — efemerycznej i z założenia niemożliwej do odtworzenia — tkwi pewien paradoks. Dokumentacja działań performerera nie jest ostatecznym dziełem. To tylko nośnik, dzięki któremu jednak utrwalone na nim zdarzenie może istnieć dalej w czasie i przestrzeni. Filmy, fotografie, teksty samego Warpechowskiego, obiekty i inne „ślady” pozwalają uchwycić istotę jego działań, czyli dążenie do autentycznych przeżyć, odczucia metafizycznego charakteru rzeczywistości i włączenia w ten proces innych. Ekspozycja została pomyślana tak, aby przejście przez nią pozwoliło poznać poszczególne etapy zdarzenia performance: przygotowanie (wyciszenie), realizację (ekspresyjnej lub implozyjnej akcji) i rozkładowanie napięcia (kontemplacja zdarzenia z perspektywy czasu).

Przekrojowa prezentacja twórczości Warpechowskiego ujawnia jej zaskakującą różnorodność i wielowątkowość: od poezji wizualnej i prac konceptualnych, inspirowanych m.in. filozofią Wschodu dzieł odnoszących się do pojęcia „Nic”, po realizację wykorzystujące ekspresję poddanego niekiedy ekstremalnym próbom ciała, agresję lub autoagresję, świadczące o politycznej wrażliwości artysty. ●●●

The exhibition at Zachęta is the first such extensive presentation of Zbigniew Warpechowski’s art. It includes poetry, painting, sculpture and, first and foremost, the documentation of several dozen actions carried out over the last fifty years by this precursor of performance art and one of its first creators.

There is a certain paradox contained in an exhibition of performance art, which is ephemeral and basically impossible to reconstruct. The documentation of the performer’s activities is not the final work, but merely a data carrier allowing for the recorded event to continue its existence in time and space. Films, photographs, texts by Warpechowski himself, objects or other ‘traces’ capture the essence of the actions by means of which the artist sought genuine emotions and metaphysical experience of reality, inviting others to the process. The exposition has been arranged in such a way so as to present the different stages of a performance: preparation (quietening, seeking inner calm), execution (expressive or implosive action), release of tension (contemplation of the event in hindsight).

The retrospective presentation of Warpechowski’s oeuvre reveals its surprising diversity and multifaceted nature: from visual poetry and conceptual works inspired by Eastern philosophy, among other sources, to works referring to the concept of ‘Nothing’ or projects drawing on the expression of the body subject, at times, to extreme physical testing, aggression or self-aggression, proving the artist’s political sensitivity. ●●●



Sala 1

Po wcześniejszych doświadczeniach na polu poezji, na początku lat siedemdziesiątych Warpechowski tworzył prace wpisujące się w nurt poezji wizualnej i konceptualizmu. Powstawały wówczas realizacje kontemplujące pojęcie „Nic”, a także zainspirowane filozofią Wschodu (tao, buddyzmem). Dążenie do nicości, którą artysta starał się urealnić na różne sposoby w swoich pracach, utożsamiał z prawdziwą, wolną od użyteczności sztuką. Wyrazem poszukiwania wolności twórczej było także zwrócenie się w stronę performance’u. Szczególnie ważne są te akcje, w których pojawia się dźwięk, będący dla artysty fizyczną, rzeźbiarską formą, podobnie jak dmuchnięcie czy zamknięta w dłoniach ciemność.

Room 1

Having already had some experience with poetry, in the early 1970s Warpechowski created works from the area of visual poetry and conceptualism. The artist contemplates here the notion of ‘Nothing’, and draws inspiration from the philosophy of the East (taoism, buddhism). Warpechowski identified his search for nothingness, which he tried to display in many different ways in his works, with genuine art, free of utility. His turning towards performance art was also an expression of his search for creative freedom. The artist’s actions which are of particular significance are those in which he used sound, as for Warpechowski sound is a physical sculptural form, as is a whiff of air or darkness captured in one’s hands.



dzięki uprzejmości Galerii Foksal | courtesy Foksal Gallery

Rysunek w kącie, 1971

Po raz pierwszy zrealizowany na wystawie w Galerii Foksal w 1971 roku (akcja została powtórzona i rozbudowana rok później w Edynburgu). Artysta siedzący w narożniku galerii tyłem do ściany rysował wokół siebie, wymachując rękami i starając się dosięgnąć jak najdalej. Gesty i linie były ograniczone fizycznymi możliwościami rysownika, a on sam znalazł się w zaskakującej sytuacji, kiedy to podłoże dyktowało rodzaj rysunku.

The Drawing in the Corner, 1971

The first presentation took place at Foksal Gallery in 1971 (the action was repeated and expanded a year later in Edinburgh). The artist was sitting in the corner of the gallery with his back to the wall. Flinging out his arms, he was drawing around himself, trying to reach out as far as possible. The gestures and lines were limited by the physical restrictions of his body, surprising the artist that it was not him but the surface of the drawing that dictated the final outcome.



Kurz, 1995

Artysta rozpoczął akcję od odkurzenia galerii. Zebrany, a następnie zważony i ponownie rozsypany po ścianie kurz stał się dziełem — obrazem prezentowanym w ramach „performance’u-wystawy”. Podobnie jak w wielu innych pracach artysta podjął tu próbę urealnienia tego, co niewidzialne. Jednocześnie wypowiedział się na temat obecności performance’u w galerii sztuki, jego ulotności i braku możliwości jego utrwalenia.

Dust, 1995

The artist initiated an action of dusting the gallery space. The dust was gathered, weighed and again dispersed on the wall, thus becoming a work of art — an image presented as part of the ‘performance-exhibition’. Similarly to many of his other works, here too Warpechowski tried to make the invisible real. He thus made a statement about the presence of performance in an art gallery, about the fleeting nature of this art and inability to preserve it.

Nic, 1972

W sierpniu 1972 roku w Edynburgu Warpechowski wykonał kilka akcji. Podczas jednej z nich zapisywał tytułowe „Nothing” na żółtych kartkach maszynowego papieru”. Wiatr rozrzucił po całym Melville Crescent, gdzie miał miejsce performance. W ciągu pięciu lat Warpechowski zrealizował wiele akcji, które odnosiły się literalnie do pojęcia „nic” oraz do różnego rodzaju wizualizacji nicości. Polegały one np. na milczeniu, uobecnianiu ciemności, wizualizacji nieużyteczności, adoracji „niczego”.

Nothing, 1972

In August of 1972 Warpechowski performed a number of actions in Edinburgh. During one of them he wrote down the ‘Nothing’ from the title on yellow typing sheets which the wind later scattered all over Melville Crescent where the performance was taking place. In a period of five years Warpechowski carried out many actions which were literally referring to the notion of ‘nothing’ and to the different types of visualisations of the concept generated by, for example, keeping silent, bringing out the presence of darkness, visualising uselessness, or by adoring ‘nothing’.

z lewej: *Modlitwa o nic*, 1974, Łódź

Rysunek w kącie, 1971, Galeria Foksal, Warszawa

z prawej: *Kurz*, 1995, Kunstraum, Darmstadt

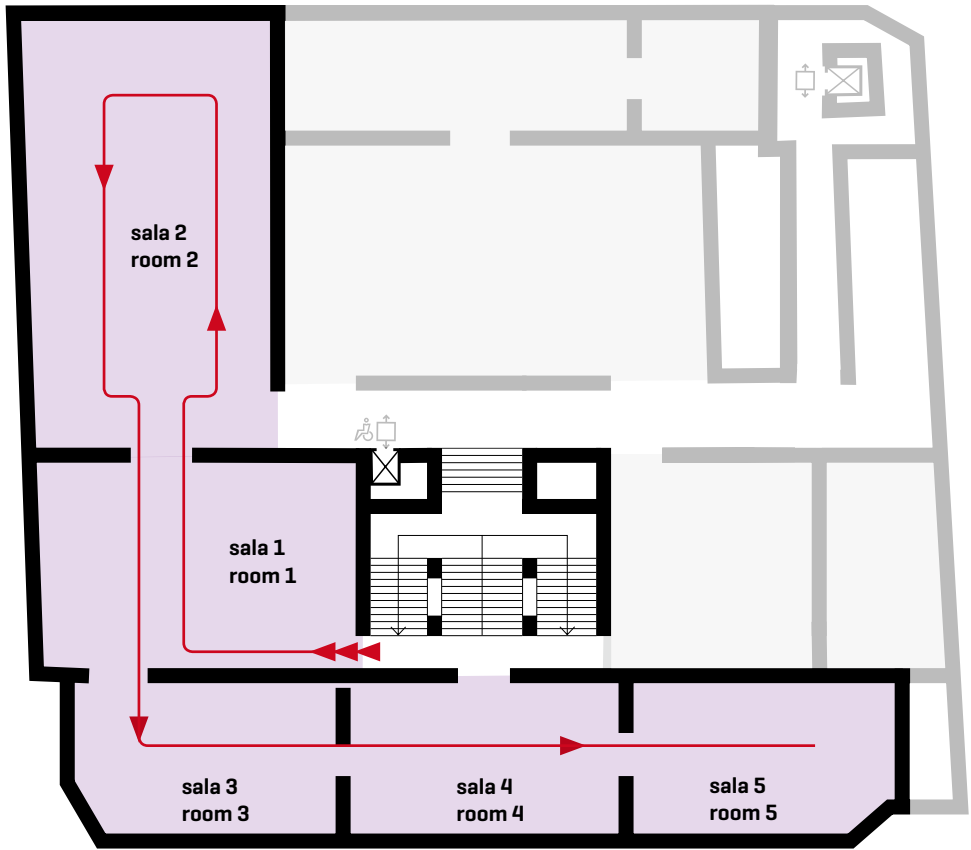
na sąsiedniej stronie: *Dialog ze śmiercią*, 1976, Galeria Labirynt, Lublin

left: *Prayer for Nothing*, 1974, Łódź

The Drawing in the Corner, 1971, Foksal Gallery, Warsaw

right: *Dust*, 1995, Kunstraum, Darmstadt

opposite: *The Dialogue with Death*, 1976, Labirynt Gallery, Lublin



plan wystawy, 1. piętro
exhibition layout, 1st floor

Sala 2

Ekspresja własnego ciała stała się głównym medium w performance’ach Warpechowskiego. Począwszy od pierwszych prowokacyjnych akcji z rybą, dla spotęgowania wymowy swoich działań wykorzystywał elementy okrucieństwa i realnego cierpienia, tworząc sytuacje prawdziwego ryzyka i zagrożenia.

Agresja oraz autoagresja — „torturowanie” własnego ciała jako nieodłączny element bardzo wielu akcji artysty — wynikała z potrzeby autentycznego przeżycia, wywołania u widzów prawdziwych, silnych emocji, a także metafizycznych przeżyć. Poddawane ekstremalnym próbom lub poniżane ciało służyło w performance’ach również jako narzędzie krytyki sytuacji politycznej w Polsce, a także demoralizacji i konsumpcjonizmu.

Room 2

The expression of his own body became the main medium in Warpechowski’s performances. Beginning with the first provocative actions with the fish, the artist was making use of cruelty and real suffering, orchestrating situations of real risk and danger with the aim to intensify the impact of his works

Aggression and self-aggression, ‘torturing’ his own body — inherent elements of the artist’s many actions — stemmed from Warpechowski’s need for genuine experience and so as to evoke among his viewers strong emotions and metaphysical sensations. By ‘humiliating’ his body, subjecting it to extreme activities, he made it a tool for criticising the political situation in Poland, revealing the state of human demoralisation and consumerism.



Dialog z rybą, 1973

Po budzącej protesty akcji *Woda* w Biurze Poezji, rozpoczynającej serię performansów z rybą, artysta postanowił oszukiwać widzów swoją grą aktorską. Pelen czułości i miłości język ciała miał odwracać uwagę od realnego cierpienia pozbawionej wody, coraz słabszej ryby.

The Dialogue with a Fish, 1973

After his action titled *Water* organised in Poetry Bureau, which had generated protests and served as the beginning of a series of performances with a fish, the artist decided to mislead the audience be resorting to acting. His body language, filled with tenderness and love, was to distract the viewers, moving their attention away from the real suffering of the fish, taken out of the water and slowly dying.

s. 28

z lewej: *Dialog z rybą*, 1973, Lubelska Wiosna Teatralna, Lublin

z prawej: *Champion of Golgotha*, 1978, Kazimierz Dolny

na sąsiedniej stronie

góra, od lewej: *Dialog ze śmiercią*, 1976, Galeria Labirynt, Lublin; *Ręsia*, 1981, Midland Group Gallery, Nottingham; *Mandala*, 1984, Moltkerei Werkstatt, Kolonia

dół: *Marsz*, 1984, Künstlerhaus, Stuttgart

p. 28

left: *The Dialogue with a Fish*, 1973, Lubelska Wiosna Teatralna, Lublin

right: *Champion of Golgotha*, 1978, Kazimierz Dolny

opposite

top, from left: *The Dialogue with Death*, 1976, Labirynt Gallery, Lublin; *Handy*, 1981, Midland Group Gallery, Nottingham; *Mandala*, 1984, Moltkerei Werkstatt, Cologne

bottom: *March*, 1984, Künstlerhaus, Stuttgart



Champion of Golgotha, 1978

Seria performance’ów zapoczątkowanych w 1978 roku, w których artysta wcielał się w błazeńską postać idola — Championa, współczesnego Chrystusa. Ubrany w charakterystyczny sportowo-obrzędowy strój, wyposażony w składany, aluminiowy krzyż, odbywał swoistą drogę krzyżową. Performance, w którym artysta wprost odwoływał się do Igrzysk Olimpijskich w Moskwie, był kpina zarówno z popkulturowej idolatrii, jak i z płytkiej, dewocyjnej religijności.

Champion of Golgotha, 1978

A series of performances started in 1978 in which the artist played the clown figure of an idol, named the Champion — the contemporary Christ. Clad in an outfit from the world of sports but also of the ritual and equipped with an aluminium cross, the artist followed a peculiar Way of the Cross. Warpechowski made here clear references to the Olympic Games in Moscow, mocking both the pop-culture idolatry, as well as the shallow sanctimonious religiosity.



foto: Zofia Kulik, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski | courtesy CCA Ujazdowski Castle



Dialog ze śmiercią, 1976

Jeden z najbardziej znanych performance’ów Warpechowskiego należy do serii akcji-dialogów, w których artysta podejmuje najistotniejsze problemy egzystencjalne, jak śmierć, sens życia, absolut, transcendencja. Akcja ta kończy jednocześnie serię działań poświęconych pojęciu „Nic”. W *Dialogu ze śmiercią* nakładające się na siebie dwa cienie — głowy artysty i trzymanej w dłoni czaszki — obrazują spotkanie dwóch rzeczywistości — „prawdziwej a i transcendentalnej, pośmiernej A”.

The Dialogue with Death, 1976

One of the best known performances by Warpechowski belongs to a series of actions-dialogues, in which the artist grapples with existential issues of the highest significance, such as death, the sense of life, the absolute, or transcendence. The action marks the end of the *Nothing* series. In *The Dialogue with Death*, the overlapping shadows of the artist’s head and the skull he holds in his hand present the encounter of two realities — ‘the true a and the transcendental, posthumous A’.



Ręsia, 1981

„To performance na jedną rękę [...]. Przedmioty brane do ręki używają tej ręki, to znaczy, że nie ręka decyduje o tym, co ma robić przedmiot, tylko odwrotnie”. W tym, jak i wielu innych performance’ach artysta wykorzystuje właściwość, funkcję oraz „nawyk” przedmiotu i temu nawykowi się podporządkowuje.

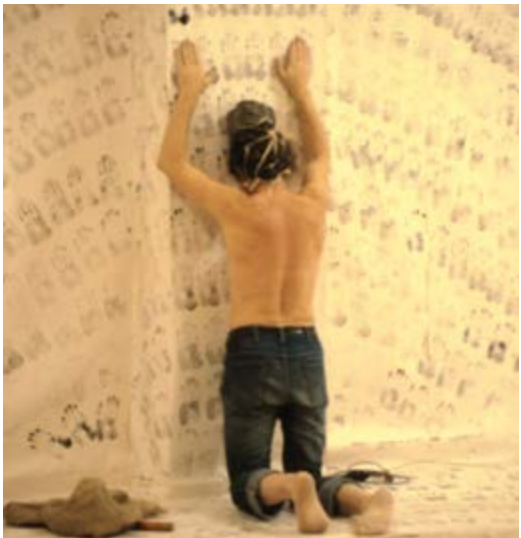
Handy, 1981

‘It is a performance for one hand The objects taken by the hand use the hand, in other words, it is not the hand deciding on what the object should do but vice versa.’ As in many of his other performances, here too the artist makes use of the property, function, and the ‘habit’ of the object — subjecting himself to this habit.

Marsz, 1984

Wykonany w Stuttgarcie w 1984 roku performance, którego nie udało się zrealizować rok wcześniej w Polsce, odwoływał się bardzo wyraźnie do sytuacji stanu wojennego. Zamknięty w klatce ptak, którego artysta zapewniał o swojej miłości (początkowo przemawiał czule, z czasem wykrzykiwane słowa „I love you” zaczęły przypominać komendę wojskową), obrazował życie w państwie totalitarnym.

Fotografia ukazująca Warpechowskiego z płonącymi włosami znalazła się 10 lat później na okładce książki Elisabeth Jappe i stała się jedną z ikon sztuki performance na świecie.



Mandala, 1984

W Zachęcie zrekonstruowana została przestrzeń mandali utworzonej przez artystę z tysięcy odcisków dłoni. Po raz pierwszy zrealizowana została 30 lat temu w Kolonii w galerii sztuki, w której artysta mieszkał przez kilka dni. Oswajając przez ten czas jej przestrzeń, rozmyślał o kosmosie, kuli ziemskiej i miejscu człowieka na ziemi.

Mandala, 1984

In Zachęta has been reconstructed the space of a mandala created by the artist from thousands of handprints. This project was first realized 30 years ago in Cologne in an art gallery in which the artist lived for a few days. While during this time he got accustomed to the space, he thought about the cosmos, the globe and the place of a person on earth.

March, 1984

The performance, presented in 1984 in Stuttgart and banned the year before in Poland, made a clear reference to the martial law in the country at the time. It involved a bird, closed in a cage, which the artist flooded with terms of endearment (initially, Warpechowski’s tone of voice was tender, but with time the words ‘I love you’ were shouted out, sounding like a military command). The whole situation was a reflection of life in a totalitarian state.

Ten years later, a photograph of Warpechowski with his hair on fire was published on the cover of Elisabeth Jappe’s book, becoming one of the icons of performance art in the world.



foto: Richard Demarco

Sala 4

Zaprezentowane w tej części wystawy archiwalne materiały tworzą istotny historyczny kontekst dla twórczości Warpechowskiego, ukazując jego związki ze środowiskiem krakowskiej kontrkultury, polskiej neoawangardy i światowej sztuki performance (m.in. jego związek z międzynarodową grupą Black Market oraz udział w documenta 8 w Kassel w 1987 roku). Wyraźnie zaznaczone są relacje z takimi artystami, jak Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś i Andrzej Partum.

Room 4

The archival material in this part of the exhibition shows the important historical context of Warpechowski’s art, revealing his relations with the Krakow’s countercultural milieu, Polish neo-avant-garde, and global performance art (including his connections with the international group Black Market and participation in the 1987 documenta 8 in Kassel). His ties with artists such as Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś and Andrzej Partum have also been clearly indicated here.



foto: W. Janicki

Sala 3

Talerzowanie, 1971

Zrekonstruowana w Zachęcie legendarna instalacja *Talerzowanie*, zaprezentowana po raz pierwszy na wystawie indywidualnej artysty w Krzysztoforach w 1971 roku, wyznaczała przejście od poezji wizualnej do sztuki akcji. Praca dotyczyła przede wszystkim weryfikacji jednoznaczności pojęć. Artysta, dążąc do uchwycenia „realności poetyckiej”, uwzględnił cielesne zaangażowanie widzów w poetycką w swojej istocie akcję. Talerzowanie powtórzone w nieco innej formie rok później w Edynburgu, na ważnej wystawie sztuki polskiej *Atelier 72*, zostało zakończone aukcją talerzy. Jedyny wówczas niesprzedany, pusty talerz z napisem „Nic”, dał temat do serii działań artysty w kolejnych latach.

Room 3

Dishing, 1971

The legendary action titled *Dishing*, reconstructed now in Zachęta and shown for the first time at the artist’s solo exhibition at the Krzysztofory Gallery in 1971, marked Warpechowski’s shift from visual poetry to action art. The work was predominantly aimed at verifying the unequivocal nature of concepts. The artist, seeking to capture ‘poetic reality’, involved the viewers in terms of their physical presence in an action which was basically poetic in essence. Dishing was again presented the following year at an important exhibition of Polish art *Atelier 72* in Edinburgh, at the end of which the dishes were put on auction. The only dish left unsold carried the inscription ‘Nothing’, which became the subject of the artist’s next series of actions in the years to follow.

Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu i adapteru, 1967

W 1967 roku w Krakowie Zbigniew Warpechowski wykonał swój pierwszy performance — przed publicznością oczekującą na typowy wieczór poezji. Dążąc do osiągnięcia „realności poetyckiej”, artysta odczytał swoje wiersze w niekonwencjonalny sposób, potem zniszczył je, a następnie zaprosił publiczność do przedstawiania gestem prostych poetyckich pojęć. Na koniec wyrecytował „banalny wierszyk” i odśpiewał specjalnie napisaną na tę okazję kantyczkę, wybijając rytm łyżeczką i filiżanką, wzorując się na Allenie Ginsbergu.

Poetic Quarter with Piano and Record Player, 1967

Zbigniew Warpechowski created his first performance in 1967in Kraków before a crowd awaiting an evening of poetry reading. Seeking a ‘poetic reality’, the artist first read his poems in an unconventional way and then destroyed them. He then invited the audience to present simple poetic notions by means of gestures. He ended the action with a recitation of a ‘banal poem’ and sang a canticle written especially for the occasion, marking the rhythm with a spoon on a cup in the manner of Allen Ginsberg.



foto: Jacek M. Sokoła

Hommage à Maria Jarema, 1968

Warpechowski często odwiedzał Galerię Krzysztofory i brał udział w wydarzeniach organizowanych tam przez Tadeusza Kantora, którego twórczość wywarła na nim silne wrażenie. W 1968 roku wziął udział w happeningu *Hommage à Maria Jarema* Kantora, zrealizowanym na wernisażu wystawy zorganizowanej w 10 rocznicę śmierci artystki współtworzącej przedwojenną i powojenną Grupę Krakowską. Głowa Warpechowskiego pojawiła się jako element „żywego obrazu”, który oglądali wchodzący na wernisaż goście.

Hommage à Maria Jarema, 1968

Warpechowski often visited the Krzysztofory Gallery where he also participated in events organised there by Tadeusz Kantor, by whose art he was greatly impressed. In 1967 he participated in Kantor’s happening titled *Hommage à Maria Jarema*, organised at the opening of an exhibition on the 10th anniversary of the artist’s death. Maria Jarema had been one of the creators of the pre- and post-war Krakow Group. In the action, Warpechowski’s head appeared as an element of the ‘live picture’ presented at the entrance to the exhibition.

z lewej: *Hommage à Maria Jarema*, 1968, Galeria Krzysztofory, Kraków

z prawej: *Róg pamięci*, 1998, Nancy

na sąsiedniej stronie
góra: *Talerzowanie*, 1972, Richard Demarco Gallery, Edynburg

dół: *Kwadrans poetycki z towarzyszeniem fortepianu i adapteru*, 1967, klub Rynek 13, Kraków

left: *Hommage à Maria Jarema*, 1968, Krzysztofory Gallery, Kraków

right: *The Horn of Remembrance*, 1998, Nancy

opposite
top: *Dishing*, 1972, Richard Demarco Gallery, Edinburgh

bottom: *Poetic Quarter with Piano and Record Player*, 1967, Rynek 13 club, Kraków

Jeśli nie zaznaczono inaczej, fotografie pochodzą z archiwum artysty | If not otherwise noted, photographs were taken from the artist’s archive



Sala 5

Warpechowski od 2005 roku głosi „konserwatyzm awangardowy”. Artysta uważa, że w czasach wszechogarniającej propagandy „nowego” prawdziwie awangardowe jest zwrócenie się w stronę niepopularnego dziś konserwatyzmu. Ta postawa znajduje odzwierciedlenie w tradycyjnym języku malarstwa, a także w performance’ach (*Róg pamięci*) i w wypowiedziach publicznych artysty.

Room 5

In 2005 Warpechowski announced the concept of ‘avant-garde conservatism’. The artist believes that in the times of ubiquitous propaganda of the ‘new’, the only genuine avant-garde means a turn towards conservatism, so unpopular today. The attitude is reflected in the traditional language of painting but also in his performances (*The Horn of Remembrance*) and in the public statements of the author.

Róg pamięci, 1997

Podczas akcji zrealizowanej w 1997 roku artysta krążył między symbolicznymi przestrzeniami „nieba” i „ziemi”, grając na ogromnym rogu. Następnie wkroczył pomiędzy publiczność, niosąc kamienne tablice. Kulminacyjnym momentem było powtórzenie przez Warpechowskiego gestu Mojżesza, który roztrzaskał tablice dziesięciu przekazań, widząc upadek ludzkości. Artysta, jak na „awangardowego konserwatystę” przystało, zwrócił się przeciwko współczesnej „kulturze motłochu” w imię wartości, które według niego zachowały się w przestrzeni sacrum. ●●●

The Horn of Remembrance, 1997

During an action organised in 1997 the artist wandered in between two symbolic spaces of ‘heaven’ and ‘earth’ playing a huge horn. Later, carrying stone tablets, he entered the crowd of viewers. The performance culminated with Warpechowski repeating the gesture of Moses, smashing the tablet with the Ten Commandments, foreseeing the fall of humanity. As a true ‘avant-garde conservative’ should, the artist turned against the contemporary ‘culture of the mob’ in the name of values which, as he believes, have survived in the space of the sacrum. ●●●

27.09–16.11

Miejsce Projektów Zachęty | Zachęta Project Room

Flo Kasearu

Flo Kasearu

kurator | curator: Magda Kardasz
współpraca | collaboration: Karolina Bielawska

Przekształcając dom, w którym mieszka, w dom-muzeum, Flo Kasearu porusza problemy związane z własnością, gentryfikacją i hierarchią instytucjonalną oraz bada, w jaki sposób jej prace funkcjonują w tym specyficznym kontekście muzealnym.

Flo Kasearu has transformed the house where she lives into her own house museum, addressing issues of property, gentrification, institutional hierarchy and the ability of an artist to mediate her own work within this framework.

Flo Kasearu (ur. 1985) studiowała malarstwo (2004–2008) i fotografię (2008–2013) w Akademii Sztuk Pięknych w Tallinie. W latach 2006–2007 uczestniczyła w programie wymiany studentów i uczyła się w pracowni Rebecki Horn na Uniwersytecie Sztuki w Berlinie, gdzie zaczęła uprawiać sztukę performance i wideo. Interesuje ją wiele tematów; bada relacje między sferą publiczną i prywatną, stosunek do wartości narodowych i zachowania tłumu, podejmuje też grę z zagadnieniami dotyczącymi wolności i recesji gospodarczej. Analizując kwestie twórczości, kreatywności i odpowiedzialności społecznej, artystka wykorzystuje przede wszystkim wideo i instalację, organizuje również akcje w przestrzeni publicznej. Jej działania polegają na aranżowaniu i odgrywaniu nietypowych, czasem surrealistycznych sytuacji, dzięki którym realne problemy zostają umieszczone w kontekście umożliwiającym artystce zakwestionowanie tradycyjnego sposobu ich odbioru.

Flo Kasearu brała udział w wielu wystawach w Estonii i poza jej granicami. W 2012 została laureatką Köler Prize i założyła Flo Kasearu House Museum (2013).
www.flokasearu.eu. ●●●

na sąsiedniej stronie
Pomnik żyjącej artystki, 2013, gips, nasiona

Flo Kasearu (b. 1985) studied painting (2004–2008) and photography (2008–2013) at the Estonian Academy of Arts in Tallinn. In 2006–2007 she was an exchange student at the Rebecca Horn studio at Berlin University of the Arts, where she started doing performance and video art. She is interested in a variety of subjects from researching public and private space and the analysis of national values and crowd behaviour to playing with questions of freedom and economic depression. Using mostly video, installation and public actions, Flo Kasearu examines subjects such as production, creativity and social responsibility. She uses her research to edit together, perform or stage slightly awkward and surreal situations in light of which real life issues shift into focus responding to Kasearu's attempt to challenge the very way in which they are commonly addressed.

Her works have been exhibited widely inside and outside of Estonia. She won Köler Prize in 2012 and established Flo Kasearu's House Museum 2013.
www.flokasearu.eu. ●●●

opposite
The Monument of the Living Artist, 2013, plaster, seeds

11.10–16.11

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

Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More — Próba czasu

Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More — Time Test

kuratorzy | **curators:** Daniel Muzyczuk, Agnieszka Pindera
współpraca ze strony Zachęty | **collaboration on the part of Zachęta:** Joanna Waško



foto: Konrad Smoleński

Nasza wiara w przeszłość zbudowana jest w rzeczywistości z wniosków, jakie wyciągamy z naszych doświadczeń w teraźniejszości.

Julian Barbour

By zrozumieć strukturę i mechanizm stojący za instalacją dźwiękową Konrada Smoleńskiego, ale także ewolucję, jaką przeszła od prezentacji w 2013 roku, należałoby wrócić do teoretycznych rozważań, które towarzyszyły artyście przy pracy nad jej pierwotnym kształtem. Wyjściowy koncept projektu był do pewnego stopnia inspirowany badaniami brytyjskiego fizyka Juliana Barboura nad iluzoryczną naturą czasu. Twierdzi on, że czas odgrywa mniejszą rolę, niż jest mu przypisywana, i roztacza wizję beczasowego wszechświata, w którym jedną z kluczowych kategorii jest teraźniejszość rozumiana jako trójwymiarowa migawka. Natomiast chronologiczne porządkowanie zdarzeń wynika jedynie z rejestrowania przez nas szeregów różnych „teraz”. Czas jest więc, zdaniem Barboura, zaledwie poczuciem czasowości, wzmacnianym przez tzw. „kapsuły czasu” — zapisy tego, co uważamy za istniejące w przeszłości. Poza hipotezą Barboura na koncept wystawy miały wpływ inne źródła mówiące o nieścisłości lub wyczerpaniu kategorii czasu. Były to między innymi opowiadania science fiction czy opracowania na temat eksperymentów z iluzjami dźwiękowymi. Interesujące artystę zawieszenie czasu jest też typowym narzędziem dla Samuela Becketta, w którego twórczości — w konstrukcji tekstów, jak i składowych fabuły jego utworów — problematyka czasu stanowi jedno z kluczowych zagadnień. Czas Becketta jest trwaniem, którego interwały i wymiary, znane jako przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, stapiają się w jedno, a sam czas, jak twierdzi dramaturg, to „monstrum, które potępia i zbawia zarazem”. Zarówno Barbour, jak i Beckett prezentują ściśle modernistyczną wizję procesu. Ich koncepcje stanowią przykład radykalnych gestów oporu wobec czasu i jego współczesnej ekonomii.

Prezentowana poprzednio w Pawilonie Polskim podczas 55. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji instalacja dźwiękowa *Everything Was Forever, Until It Was No More* opiera się na manipulacji tonem uderzeniowym dzwonu — instrumentu, który obecny od wieków w kulturze, odpowiada m.in. za wyznaczanie rytmu życia zarówno doczesnego, jak i „wiecznego”. Smoleński dzieli zainteresowanie dzwonem jako instrumentem z Eugeniuszem Rudnikiem, pionierem polskiej muzyki elektroakustycznej, który mówi: „Dlatego pracowałem [z dzwonami], bo było to trudne, piękne i nowe. To była kwestia ambicji. Co mogę z tego dzwonu »wyciągnąć«? Jak mogę wejść do jego wnętrza? Jak mogę to przetworzyć? Jak mogę z tego zbudować mój świat, który będzie korespondował z historią dźwięku dzwonów w naszej rzeczywistości, w naszej kulturze, w naszej historii, a nie będzie tylko gołym cytatem »parafialnym«?”

Przetwarzając to znajome brzmienie, Smoleński zmienia jego znaczenie: pełnemu różnorodnych treści dźwiękowi nadaje abstrakcyjną częstotliwość, która wydaje się pozbawiona konotacji. W uwolnieniu sygnału od jego źródła posługuje się również jego opóźnianiem i rewerberacją. Akumulacja fali akustycznej nadaje dźwiękowi masę podczas emisji w eter, która oddziałuje bezpośrednio na wszystkie podmioty i przedmioty znajdujące się w pobliżu

instalacji. Nie ma znaczenia charakter obiektu, przez które przenika sygnał akustyczny, gdyż wydaje się, że zdolny jest poruszyć molekuły ciał ożywionych i nieożywionych z tą samą mocą.

Rok po prezentacji w Wenecji instalacja ewoluowała w projekt prezentowany kolejno w CentrePasquArt w Biel (6.07–17.08.2014) i w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki. W każdym z tych miejsc rzeźba dźwiękowa zmienia się, by oddać charakterystyczne walory danej przestrzeni, jednocześnie adaptując się do akustyki każdej z nich, jak instrument strojony przez występem. Stałymi elementami w tej strukturze są dwa tradycyjne spiżowe dzwony i i towarzyszące im rzędy szerokopasmowych głośników. Nowy komponent w wersji projektu prezentowanej w 2014 roku stanowi wibrująca drewniana platforma, służąca jednocześnie jako scena dla serii performance’ów muzycznych zamówionych u wybitnych kompozytorów i muzyków współczesnych. Tego rodzaju wykonania w duecie z instalacją ma już na koncie Mats Gustafsson (Pawilon Polski i CentrePasquArt), a także Andrea Belfi i Hilary Jeffrey (CentrePasquArt). Tym samym tegoroczna odsłona projektu kontynuuje rozpoczęty w Wenezji proces stawiania wyzwania pracy Smoleńskiego w różnym entourage’u i wobec różnych rodzajów interakcji. Każdy wykonawca w inny sposób pracuje z opóźnieniem i przetworzeniem przez system własnego instrumentu (do tej pory były to saksofon, perkusja, puzon), co stanowi jednocześnie nie tylko dźwiękowy, ale także wizualny nowy element całej kompozycji. Tym samym zaciera się też różnica między wystawą sztuki a performance’em muzycznym, zadając do pewnego stopnia kłam twierdzeniu krytyka i kuratora Thibaut de Ruytera, który nie wierzy, że energia rockowego koncertu może zostać wywołana przez galeryjną ekspozycję: „Naprrawdę, kto odczuwa tego rodzaju ekscytację przed wejściem do galerii czy muzeum? Kto daje aplauz i bije brawo dziełom sztuki? Ja nie”.

Smoleński rozmywa granicę między scenami muzyczną i sztuki także poprzez działania w ramach BNNT. Od 2007 roku wspólnie z Danielem Szwedem wykonuje akcje performatywne w przestrzeni publicznej, instytucjach sztuki i podczas festiwalu. Początkowo zespół — używając jako tymczasowej sceny vana, którym przewoził sprzęt nagłaśniający — występował w kominiarkach i maskach, a każdy jego występ nosił znamiona ataku sonicznego, co dodatkowo podkreślał instrument strunowy Smoleńskiego zrobiony z modelu pocisku Tomahawk. Ten interdyscyplinarny projekt poza publicznymi performance’ami — nazywanymi przez członków zespołu bombardowaniem dźwiękowym — realizowany jest także poprzez działalność wydawniczą.

Jednym z głównych wątków w twórczości Smoleńskiego jest używanie przez niego elementów znanych z estetyki kultury rockowej i prezentowanie ich poza ich oryginalnym kontekstem. Artysta porzuca jednocześnie linearną narrację charakterystyczną dla występów muzycznych, rozwijając swoją praktykę raczej w kierunku oporu przed teraźniejszością. Smoleński łączy punkrockową estetykę z precyzją właściwą minimalizmowi. W tworzonych przez siebie performance’ach czy obiektach używa zarówno tradycyjnych, jak i konstruowanych samodzielnie instrumentów i urządzeń do emisji dźwięku, by badać przepływy energii i ich wpływ na publiczność. Historyczka nauki Alexandra Hui w ten sposób odnosi się do jego prak-

tyki: „Przez 150 lat urządzenia, jak wagi, krążki linowe, elektrody, systemy nagłośnieniowe manipulują naszymi ciałami. Smoleński używa obiektów, które tradycyjnie oddzielają i izolują dźwięk — aby przywołać przeszłość i skłonić słuchaczy do kwestionowania pojęcia teraźniejszości. Instrumenty muzyczne wykonane z takich materiałów jak zużyta łuska pocisku (performance’y BNNT) czy czaszki psów (*Niuniuni gra na psie*) burzą czas. Podobnie działają głośniki w *Boga nie ma* i *To jest większe ode mnie*. Zakłócają przestrzeń i czas poprzez manipulacje na cielesnych oczekiwaniach dźwiękowych; zmieniają je i ich wzajemne oddziaływanie”.

Badając możliwości, jakie daje elektryczność, fale dźwiękowe i systemy nagłośnieniowe, artysta manipuluje znaczeniem przypisywanym kulturze rockowej. Jego eksperymenty, podobnie jak i sposób, w jaki „używa” on instrumentów, zaowocowały kolejnymi edycjami *Everything Was Forever, Until It Was No More*. Instalacjami, które według pisarza Craiga Dworkina: „kontynuują zbrojenie dźwięku w sposób zbliżony do agresywnych, głośnych performance’ów Smoleńskiego i bojowego instrumentarium złożonego z charakterystycznego pocisku barytonowego i rzeźb bombardujących dźwiękiem”. ●●●

Daniel Muzyczuk
Agnieszka Pindera

Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z katalogu wystawy *Everything Was Forever, Until It Was No More*, wydanej w 2013 roku przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki, dystrybuowanego przez Mousse Publishing.

The fact that we believe in the past is actually a deduction from what we experienced in the present.

Julian Barbour

In order to understand the structure and mechanism of Konrad Smoleński’s sound installation and the evolution that it underwent after presentation in 2013, it is essential to start with the theoretical framework that revealed itself once the machine was designed. The original concept of the project was inspired by the illusory nature of time as defined by Julian Barbour. This British theoretical physicist undermines the significance of time while conjuring up a vision of a timeless universe. One of the principal ideas here is that the present is perceived as a three-dimensional snapshot and the chronological ordering of events is considered a result of nothing more than our memory of individual ‘nows’. Therefore, time, according to Barbour, is but a sensation of temporality, enhanced by records of what we believe to have existed in the past. In addition to Barbour’s hypotheses, the idea of the exhibition idea has been inspired by a number of other sources, all expressing the inaccuracy or exhaustion of the idea of time. These include science-fiction stories, dissertations on experiments with sound and auditory illusions. This sense of suspended time is also typical of Samuel Beckett for whom the notion of time is one of the key issues, in terms of both text and plot structure. In Beckett’s plays, time is regarded as a persistent factor whose intervals and dimensions, generally known as the past, present and future, merge into one, with time itself becoming, in the words of the playwright, ‘a monster that both condemns

and redeems’. Both Barbour’s and Beckett’s positions undermine the strictly modernist notion of progress. Indeed, they are a radical gesture of the resistance of time and its contemporary economy.

Previously shown in the Polish Pavilion at the 55th International Art Exhibition in Venice, the sound sculpture *Everything Was Forever, Until It Was No More* is based primarily on the manipulation of the tolling of a bell — an ancient instrument which has for centuries set the rhythm of our earthly and ‘eternal’ lives. Smoleński shares his interest in this instrument with the Polish pioneer of electroacoustic music Eugeniusz Rudnik, who has commented: ‘I started working with bells because they were hard, beautiful and new. It was a question of ambition. What can I “get out” of a bell? How can I get inside it? How can I process its sound? How can I use it to create a world of my own that would correspond with the history of the sounds of bells in our reality, our culture, our history, and not just serve as a bare “parochial” code?’

Through the process of transforming this familiar tone of church bells, Smoleński also changes its meaning: a sound that evokes a variety of associations is given an abstract frequency that seems devoid of connotations. Not only does the artist free the sound from its source by recording it in real time and then processing it, but he also resorts to the use of delay and reverberation. As a result, the enormous speakers retransmit the acoustic waves that accumulate, providing the broadcast sound with a force that affects all persons and objects in its vicinity. It appears that the acoustic signal can move the molecules of both animate and inanimate objects with an equal force.

A year after Venice exhibition the installation has evolved as a project for CentrePasquArt in Biel (6.07–17.08.2014) and Zachęta — National Gallery in Warsaw. In each location, the sound sculpture changes to reflect the characteristics of the different spaces, as if adapting to its acoustics like an instrument tuned before a performance. The permanent elements are the two hand-made iron bells and the rows of broadband speakers that echo them. The new addition in the Swiss and Polish versions of the project, *Everything Was Forever, Until It Was No More — Time Test*, is the vibrating wooden platform that has been designed for the visual and acoustic nature of the space and will serve as a stage for a number of commissioned performances by renowned musicians and composers that started with the collaboration with Mats Gustafsson (in the Polish Pavilion), and being continued with Andrea Belfi and Hilary Jeffrey (in CentrePasquArt). This year’s exhibitions in Biel and Warsaw continue the process of testing the work in different environments and with various kinds of interaction. Each musician responds to the delayed and processed tones of his own instrument (among others baritone saxophone, trombone or drum kit), serving as a further tool to test the categories of sound and the visual. They also blur the distinction between the display of art and musical performance, countering the assertion of art critic and curator Thibaut de Ruyter that the qualities of a rock performance are impossible to deliver in an art exhibition: ‘Seriously, who has the same excitement before entering an art gallery or a museum space? Who shouts and applauds artworks? I don’t.’

Smoleński also challenges the division between the music and art scenes through the BNNT audio performances, which he and Daniel Szwed have been giving since 2007

in urban public spaces, art institutions and festival venues. Using their van as an improvised stage, the band performs in balaclavas or masks and each performance involves a sonic attack with the use of a string instrument modeled on the Tomahawk missile (Konrad Smoleński) and a drum set (Daniel Szwed). This is an interdisciplinary project involving both public performance — so-called sound bombing — and a publishing activity.

One of the main traits of Smoleński’s work is his practice of isolating elements of aesthetics common in rock culture and presenting them outside their usual context. In doing so, he abandons the linear narration that is characteristic of musical performance, developing an artistic practice that resists the temporal. Smoleński’s works combine punk rock aesthetics with the precision and elegance typical of minimalism. In his creation of audio performances and objects, the artist uses both traditional and self-constructed sound devices to examine the flow of energy and its interaction with the audience. As the science historian, Alexandra Hui has indicated: ‘For 150 years, cyborg devices — weights, pulleys, electrodes, hi-fi public address systems — have manipulated bodies. Smoleński takes these objects that traditionally disembody and alienate sound and uses them to summon the past and cajole listeners into questioning their present. Musical instruments made of such artifacts as spent missile shells (his BNNT performances) or dog skulls (“Niuniuni Plays on a Dog”) collapse time. Similarly, the speakers of “There’s no God” and “It’s Bigger than Me” disrupt space and time through a manipulation of bodies’ expectations of sound; altering them and their interactions with each other.’

By exploring the possibilities of electricity, sound waves and PA systems, the artist manipulates the meanings we usually attribute to rock culture. These artistic experiments, as well as the ways in which Smoleński uses his ‘instruments’ have resulted in the different editions of *Everything Was Forever, Until It Was No More*. According to the writer Craig Dworkin, the sound installation therefore: ‘ . . . continues, in detail, the weaponisation of sound familiar from the aggressive high-decibel assault of Konrad Smoleński’s performances and the militarised instrumentation of his signature baritone missile and sound bombing sculptures.’ ●●●

Daniel Muzyczuk
Agnieszka Pindera

All quotations in the text are taken from the exhibition catalogue *Everything Was Forever, Until It Was No More*, published in 2013 by Zachęta — National Gallery in Warsaw, distributed by Mousse Publishing.

Konrad Smoleński, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Pawilon Polski, 55. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wenecja, 2013

s. 34: Andrea Belfi, performance na otwarciu wystawy *Everything Was Forever, Until It Was No More — Time Test*, CentrePasquArt, Biel, 5.07.14

Konrad Smoleński, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Polish Pavilion, 55th International Art Exhibition, Venezia, 2013

p. 34: Andrea Belfi, performance at the *Everything Was Forever, Until It Was No More — Time Test* exhibition opening in CentrePasquArt, Biel, 5 July 2014



foto: Bartosz Górka

Konferencja *Kultura i neuronauka* została przygotowana przez Karolinę Wiktor, artystkę wizualną, która w 2009 roku przeszła dwa udary mózgu. Choroba uświadomiła jej, jak wielkie są braki w edukacji i świadomości społecznej. Konferencja ma być dialogiem między neuronaukami a szeroko rozumianą kulturą. Ten dialog trwa, ale jest wewnętrzny i zamknięty, niezrozumiały z powodu nadmiaru hermetycznej terminologii. A przecież tak wielu z nas chciałoby zrozumieć np. plastykę mózgu. Głównym odbiorcą konferencji są osoby chore lub niesprawne neurologicznie i ich opiekunowie, ale również osoby zdrowe, pragnące wiedzy. Chcielibyśmy, aby ta konferencja zainicjowała szeroki dialog społeczny, w którym wezmą udział ludzie kultury, nauki, ludzie zdrowi, ale też niesprawni, bez wyjątku.

The conference *Culture and Neuroscience* was created by Karolina Wiktor, a visual artist, who in 2009 suffered from two strokes. Her sickness made her aware of the big gaps in education and public awareness. The conference is intended to be a dialogue between neuroscience and broadly defined culture. Even though the dialogue is ongoing, it is internal and closed and mostly incomprehensible to the recipient because of the excessed terminology. And yet, so many of us would like to understand, for instance: the functioning of the brain. The main and most difficult recipients of the conference are sick or disabled neurologically guests and their attendants, but also healthy people wishing knowledge. We would like this conference to initiate a broad social dialogue, including people of culture, science, healthy people as well as disabled, without any exceptions.

25.10

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

Konferencja *Kultura i neuronauka*

Culture and Neuroscience Conference

kurator | **curator:** Karolina Wiktor
współpraca | **collaboration:** Julia Leopold, Marta Miś, Zofia Dubowska
moderator | **moderator:** dr hab. Marcin Grynberg
współpraca merytoryczna | **consultation:** Obywatele Nauki
warsztaty | **workshops:** EduAkcja, dział edukacji Zachęty

KULTURA
I NEURONAUKA

Obywatelka Afazji

Citizen of Aphasia

Z Karoliną Wiktor rozmawia Marta Miś
Karolina Wiktor talks to Marta Miś

Co się wydarzyło 28 sierpnia 2009 roku?
Byłam na koncercie w CDQ. Tańczyłam. Podeszłam do baru, żeby się napić, i straciłam przytomność. Obudziłam się w szpitalu po dwóch miesiącach.

Czarna dziura...
Tak. Tylko nie wiedziałam jeszcze, że to były aż dwa miesiące w czarnej dziurze. Kiedy się obudziłam, zobaczyłam, że jestem cała pokłuta. Byłam sama, próbowałam wstać. No i się nie udało. Zauważyłam wózek i zaczęłam kombinować, co mogło się wydarzyć. Wtedy przyszła pani i powiedziała, co się stało. A miałam pęknięcie tętniaka lewej tętnicy kręgowej i wylew, czyli udar krwotoczny. Po embolizacji tętniaka, półtora tygodnia później miałam udar niedokrwienny. I po nim tak naprawdę zaczęła się afazja. Lekarze wprowadzali mnie w stan śpiączki farmakologicznej, bo podobno strasznie szalałam. Byłam absolutnie nieznosną babą... tylko kompletnie nic z tego nie pamiętam, wszystko, o czym teraz mówię, usłyszałam od najbliższych.

Przeostaś mówić po drugim udarze?
Kiedy wybudzili mnie ze śpiączki po operacji, podobno jeszcze mówiłam. Wymyślałam niestworzone rzeczy, próbowałam uciekać. Jednak po drugim udarze przestałam mówić całkowicie.

Czy był taki moment, kiedy pomyślałaś sobie: stało się to, co się stało, jest jak jest, ale co z moim dotychczasowym życiem? Byłaś artystką wizualną, performerką, potrzebowałaś rąk, ciała do tego, by tworzyć i pracować.
Na początku skoncentrowałam się na wyjściu z czarnej dupy — z absolutnej niesprawności. Do tego potrzebna była mi „sztuczna radość” — tak nazywałam antydepresanty. To mi pomogło. Po wylewie czy udarze warto zażywać leki na

depresję, bo wybuchy mózgu niszczą całą sferę mentalną, wewnętrzną, tę najbardziej prywatną. Po pół roku zaczęłam myśleć, co mogę dalej zrobić ze swoim życiem. Jeżeli ktoś mnie teraz pyta, czy wrócę do performance’u, mówię: „nie, nie wrócę”. Moje ciało się zużyło i nie wyobrażam sobie, żeby używać go dla sztuki. Dlaczego? Nie widzę potrzeby, możliwości i wydaje mi się to bezcelowe.

Co zmieniło się zasadniczo w twoim ciele? Byłaś praworęczna ...
...a teraz jestem pięcioletnim małym kikutem. Tak ma to być zapisane! [śmiech]

Kiedy zaczęłaś pisać bloga?
Dokładnie 24 kwietnia 2010 roku. Zastanawiałam się, co mogę zrobić jako artystka w stanie absolutnej niemożności, w jakiej się znalazłam. Bo moja niemożność była stuprocentowa — na początku nie mogłam nawet chodzić, mówić, czytać, pisać, liczyć. Z jednej strony blog miał być formą rehabilitacji logopedycznej, ale z drugiej — zastanawiałam się, co jest w środku Afazji. Skoro nie byłam w stanie o niej przeczytać, to ją opiszę. Osoby, które zajmują się zawodowo afazją, bardzo ogłędnie tłumaczyły mi ten stan. Nie mówiły, że afazja to faktycznie dysfunkcja intelektu — wszyscy bali się tego określenia. Sama musiałam zmierzyć się z sytuacją niemożności. Pomagała Gosia, moja logopetka. Piotrek przesłał link — wystąpienie Harveya Altera, prezesa Stowarzyszenia Afatyków ze Stanów Zjednoczonych — który mówił o tym, że afazja przypomina kraj. A ja dokładnie tak czułam — mówił to, o czym myślę i co czuję. Kiedy ktoś pyta: „skąd jesteś?”, odpowiadam, że z Afazji. I trochę na podstawie referatu, ale też z chęci zrozumienia choroby — wyjechałam w podróż.

Przez Afazję?
Tak, wołgą. Trochę dlatego, żeby odczarować stan niemożności. Wszyscy mówią: „Źle się czujesz — zacznij pisać! Będzie lepiej”. Tak, ale jak nie możesz, to co wtedy?

Blog *Afazja* to coś więcej niż pisanie. Znaki układają się nie tylko w słowa, zdania, ale też w obrazy. W książce *Wołgą przez Afazję* na początku umieszczasz swoje ręcznie pisane wpawki: literki, spirale, liczby. Kiedy pisałaś tę książkę? Równoległe z blogiem?
Nie. Najpierw pisałam na kartkach — to były ćwiczenia z moją nerologopedką Małgosią Wysocką. Takie lekcje języka polskiego, tylko z naciskiem na logopedię. Nie ma w tym grama sztuki. Z czasem zaczęło się to rozwijać, na początku zupełnie nieświadomie. Kiedy wymyśliłam, że będę prowadzić bloga, zaczęło mi się to układać w pewną całość: od krzywych liter i szlaczków po opis surrealistycznej rzeczywistości w poetyckiej formie. Chodziłam na spacer, robiłam zdjęcia wizualnych szczegółów rzeczywistości, których wcześniej (przed wylewem) nie zauważałam, lub były mniej istotne, a dziś tworzyły dla mnie spójny komunikat. Tak, masz rację, że to jest bardziej wizualno-graficzne.

To jest pierwsze, najsilniejsze wrażenie, które zostaje, kiedy twojego bloga czyta się, ogląda.
Zawsze dużo czytałam, więc kiedy po wylewie odcięło mi możliwość czytania, to był koszmar. A w pewnym momencie uświadomiłam sobie, że wracam do edukacji wczesnoszkolnej — to tor sztuki, którym mimowolnie idę... A zatem od komunikatu wizualnego dotarłam do intelektualnego. Dlatego mój blog jest komunikatem wizualno-informacyjnym. Tekst na blogu jest surrealistycznym opisem choroby, którą nazywałam „krainą Afazji”, z jej klimatem i architekturą. Tak naprawdę nikt nie opisał Afazji od strony Afazjan. Zrobił coś takiego Aleksandr Łuria, radziecki neuropsycholog. Zajmował się pacjentem, który w trakcie wojny miał uszkodzenie mózgu i cierpiał na afazję. Bardzo ciekawe studium przypadku, również dialogu lekarz-pacjent.

Dla niego to opis kliniczny choroby.
Absolutnie tak. A mnie bardzo zależało na tym, żeby nie mieć żadnego nadzorca. To jest rodzaj freestyle’u na temat stanu, w jakim się znalazłam.

Na początku była to autoterapia, potem zyskała wymiar szerszy — artystyczny. Dla mnie fajne w książce jest to, że mieszkańcy to Afazjanie, a nie afatycy. Dzięki temu inaczej patrzy się na sam problem i ludzi nim dotkniętych — jak na kogoś, kto jest obokrajowcem, a nie osobą niesprawną. A poza tym pokazujesz, że masz dużo poczucia humoru i dystansu... Słyszałam to też od człowieka, który miał afazję, że dużo jest w tym śmiechu. Jednak wcale nie było mi śmiesznie. Ale skoro tak uważacie, to świetnie. [śmiech]

Jesteś teraz w świetnej formie. Nie widać po tobie fizycznie, że przeszedł wylew, afazja jest „słyszalna”. Ale też wiele osób myśli, że jesteś... Zmęczona.

Albo z Ameryki.
Bo mam akcent amerykański, taki z Oklahomy. [śmiech]

Swoje przeżycia postrzegasz w szerszym kontekście, bardziej społecznym. Kiedy zaczęłaś myśleć o tym, że masz jako artystka — z pewnym bagażem doświadczeń — misję do spełnienia?

Nie wiem, czy to misja, ale myślę że to naprawdę ważne. Stosukowo szybko uświadomiłam sobie, że skoro przeżyłam i jest ze mną tak dobrze, to chyba mogę coś zrobić dla innych. Zaczęło się od przydatnych informacji, które stworzyłam na swój użytek. Potem rozwinęłam to na blogu. Po czym narodziła się myśl, żeby przelożyć doświadczenie (które dostałam pokątnie dzięki genetyce i tężniakowi) na edukację — siebie i innych. Moja choroba to niemożność intelektualna, która zatrzymała mnie w pół kroku. Myślę, że takich jak ja jest więcej, dlatego pomyślałam o konferencji. Wtedy bardzo ogólnie, bez konkretów. Jedyna rzecz, która mną kierowała, to że chcę normalnie żyć i rozwijać się. Chodząc na kolejne rehabilitacje, uświadomiłam sobie, że im więcej ćwiczę, tym lepiej mówię. Takie proste — a czasem najtrudniejsze...

Przeszedł udar w bardzo młodym wieku — miałas 30 lat. Wiesz, że najczęściej tężniaki genetycznie ujawniają się po trzydziestce? Ale wiem, do czego zmierzasz...

Byłaś młoda, miałaś silny organizm i bardzo dużo samozaparcia...
Tak, ale jest jeszcze jedna rzecz. Potrzeba wiedzy nie łączy się z wiekiem. Nie ma znaczenia, w jakim wieku jesteśmy. Dysfunkcja, która mnie dosięgła, uświadomiła mi, jak mało wiem na temat mózgu. A zatem potrzeba edukacji stała się moją nadrzędną.



2.12.2009

A po wylewie zrozumiałam też, że społeczne ukierunkowanie sztuki jest dużo ciekawsze niż wytwory „sztucznej sztuki”, która jest tylko na potrzeby wąskiej grupy i dla efektu wizualnego. Zastanawiałam się, jaka jest dzisiaj sztuka? Jakie są cele sztuki? Tylko komercyjne? Jak to Kaśka Kozyra słusznie zauważyła, „rynek zajebał sztukę”. Niestety, często tak to wygląda! Dlatego nie wiem, dla kogo jest ta sztuka? Według mnie sztuka powinna rozwijać społecznie. I działać dla naszego wspólnego rozwoju.

Organizujemy w Zachęcie konferencję, której jesteś kuratorką. Na początku myśleliśmy, że jest to projekt artystyczny, którym wraca Karolina Wiktor. Ale dla ciebie nie jest to projekt artystyczny, prawda?

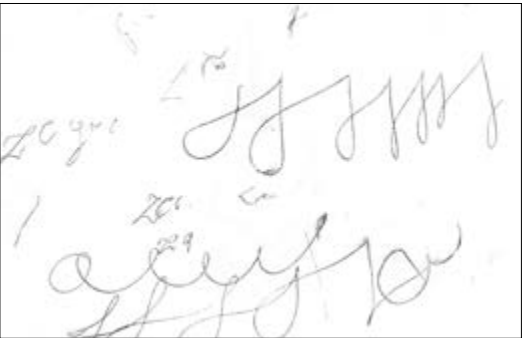
Nie. Społeczny. Sztuka to jego jedna odnoga, ale jest kilka innych tego projektu. I dlatego konferencja nosi tytuł *Kultura i neuronauka*, a nie *Sztuka i neuronauka*.

Kto może być uczestnikiem konferencji?
Głównymi odbiorcami są osoby niesprawne neurologicznie. Ale też wszyscy zainteresowani neuronaukami i kulturą, zdrowi i chorzy, bez wyjątku. Te światy łączą się i tylko pozornie są odległe od siebie. To taka matrioszka. Ja zresztą nawet w pewnym momencie napisałam o „matrioszce mózgu mego”. Ta konferencja jest matrioszką, którą chcę rozebrać na czynniki pierwsze.

Jak to „rozebrałaś”? Jaki jest twój pomysł na konferencję?
W pewnym momencie pomyślałam o dialogu, który może być inspirującym sposobem działania. O dialogu między kulturą a neuronaukami. Stąd pomysł, żeby oprócz artystów zaprosić także teoretyków sztuki i naukowców, którzy z różnych stron często opisują te same zjawiska. Jeszcze w Afazji uświadomiłam sobie, że wszyscy mówimy o tym samym, tylko innymi językami, dialektami. Dlatego na wstępie chciałabym pokazać krótkometrażowy *La Vis* — bardzo symboliczny film.

Nie tylko jesteś kuratorką, również wystąpisz na konferencji w parze z prof. Małgorzatą Kossut.

Tak, dlatego że w moim przypadku zadziałała plastyka mózgu. Dzisiaj świetnie mówię, słabo piszę — inaczej: piszę bardzo powoli, bardzo słabo czytam, ale kiedy się na mnie patrzy, fizycznie nie ma żadnych problemów. A prof. Kossut zajmuje się plastyką mózgu od strony medyczno-fizjologicznej, w tym u osób po udarach. Jak to się dzieje, że pewne organizmy mogą się regenerować? Czym jest w ogóle plastyka mózgu? Dlatego taki dialog uznałam za ciekawy. I stąd tytuł mojego wykładu: *Rajd po Afazji. Meta: konferencja* Kultura i neuronauka.



2.12.2009

Jak dobieierałaś innych uczestników? Czy tylko poprzez lektury, z którymi się zetknęłaś? Bo choć mówisz, że kiepsko czytasz, to jednak to robisz. I masz bardzo dużą wiedzę na temat naszego mózgu.

Kiedy zaczęłam myśleć o tym projekcie i rozmawiać z ludźmi, dopytywałam się o różne niuanse. Na przykład od Marcina Sorko dostałam kontakt do prof. Piotra Durki, który jest fizykiem biomedycznym. Tworzy instrumenty dla osób z różnymi problemami, np. niemożnością obsługi komputera. Jak PISAK — system alternatywnej komunikacji. Posługują się nim osoby, które nie mogą pisać czy robić różnych rzeczy na klawiaturze.. Stąd pomysł, żeby zaprosić profesora i postawić go obok Krzysztofa Wodiczko, którego prace z serii *Instrumenty* — przynajmniej dla mnie jako odbiorcy niesprawnego — naprawdę działają przeciw wykluczeniu społecznemu, np. *Laska tułacza*, *Pojazd bezdomnych* czy *Rzecznik obcego*. Prace Wodiczki pokazują, w jaki sposób sztuka może spotkać się z nauką, czyli wynalazkami tworzonymi przez Piotra Durkę, i wejść w dialog na równoprawnych zasadach.

Artysta, którego inspiruje nauka, oraz naukowiec rozwiązujący praktycznie codzienne problemy wielu osób.

Zaprosiłam na przykład Guillerminę Noël i Jolanę Antas. Profesor Antas jest lingwistką, językoznawcą, a jednocześnie kognitywistką. Napisała książkę o gestach jako sposobie komunikacji. Guillermina zajmuje się designem dla osób niepełnosprawnych, tworzy piktogramy, gry dla osób niepełnosprawnych oparte na znaku. A zatem gest, który jest znakiem ciała, i znak, który jest gestem graficznym. Pozornie odległe dziedziny łączą się w czytelny sposób. Ale zaczęłam to dostrzegać, kiedy bardziej obserwowałam świat, niż się z nim komunikowałam. Kolejny duet to prof. Ryszard Kluszczyński i dr Mateusz Hohol. Pierwszy opowiada o związkach między sztuką i nauką, a drugi o neurofilozofii jako neuronaukowych badaniach nad moralnością. Bardzo mi zależało na tym, żeby konferencję otworzyły osoby, z których jedna opowie, jak człowiek sztuki inspiruje się nauką, a druga — czym jest rozumienie moralności w naukach kongnitywicznych.

To jest dla mnie bardzo ciekawe w pomysle tej konferencji — postawienie obok siebie osób, które być może po raz pierwszy skonfrontują się z kimś, kto patrzy na ten sam problem z zupełnie innej strony.

Mnie zainteresowało właśnie to zestawienie. Dlatego ma to być dialog: na jednej scenie dwie mównice, jeden mówi, drugi mówi, ale tak naprawdę mogą rozmawiać ze sobą, wymieniać poglądy, nawet się pokłócić.



10.12.2009

Myśląc o odbiorcach konferencji, zakładasz, że będą to osoby niesprawne neurologicznie, ale też ci, którzy po prostu chcą wiedzieć. Rozmawialiśmy o tym, że właściwie prawie każdy zna kogoś po wylewie.

Prawda... niby wiemy, niby znamy, ale nic więcej. Bo mamy braki w wiedzy, empatii, a udar to trzecia z kolei najczęstsza przyczyna śmierci... Możemy coś z tym zrobić, ja właśnie zaczęłam. Dlatego zaprosiłam twórców dokumentu *Deep Love*: reżysera Jana P. Matuszyńskiego i bohaterów, Joannę Heretę i Janusza Solarza — on prawie nie mówi po wylewie, a jego ustami jest partnerka. Ten film pokazuje istotę konferencji *Kultura i neuronauka*. Pamiętam też, kiedy rozmawiałam z wiceprezesem Fundacji Aktywnej Rehabilitacji (która także zaangażowała się w projekt), delikatnie zapytałam, czy mógłby być na konferencji rehabilitant, ale na wózków. A on na to: „Też chciałem to zaproponować”. I o to właśnie chodzi. O komunikację także na takich poziomach.

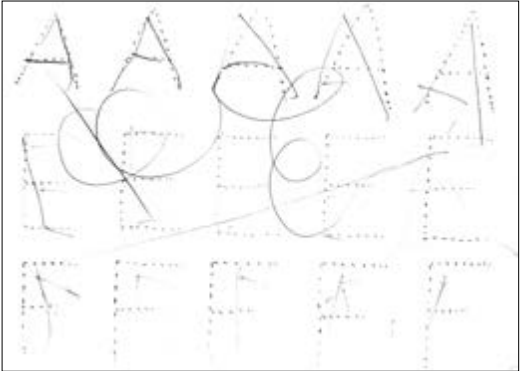
Na konferencji ważny jest również wątek gier?

Pokazuje, w jaki sposób możemy łączyć się w dialogu. Maciejka Sorko poznałam podczas Dnia Mózgu w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Ludzie zaatakowali go po jego wystąpieniu, że gry wpływają tylko na agresję. Ja się z tym absolutnie nie zgadzam. Zaczęłam grać w gry poznawcze nie tylko dla rehabilitacji. Dla ludzi po wylewie i udarze, czy w różny sposób niesprawnych neurologicznie, jest bardzo ważne, żeby rehabilitowali się poznawczo. Mamy totalne deficyty, problem z lewo/prawo, z koncentracją. A zatem gra, która cię kierunkuje, gdzie musisz przejść/wyjść, jest ćwiczeniem. Gdy wyszłam ze szpitala, miałam ogromny problem, żeby przejść przez ulicę, bo po prostu się bałam. Co się stanie? W którą stronę mam pójść?

I jeszcze jedna ważna rzecz: czym jest dowód Afazjanina?

To się zaczęło od przydatnych informacji. Kiedy wychodziłam ze szpitala, nikt mi nie dał żadnych wskazówek. Nie powiedział: „Słuchaj dziewczyno, tu masz taką karteczkę, miej ją przy sobie, jakby co, tu jest telefon”. A przecież my nie jesteśmy ubezwłasnowolnieni. Mieliliśmy tylko wylew albo udar, mamy dysfunkcję przez jakiś wypadek. Na początku informacje przydatne umieściłam na blogu, ale jakiś czas później wymyśliłam, żeby zrobić coś w rodzaju dowodu. Wydrukować to na plastiku albo kartoniku, podpisać, numer telefonu i tyle. To taka prosta rzecz, a jak istotna.

Na konferencji będzie można dostać zaprojektowany przez ciebie dowód.



18.12.2009

Tak, przy stanowisku warsztatowym. Warsztaty będą podzielone na dwa moduły: przed południem dzieciaki, po południu osoby, które są opiekunami. To jest bardzo ważne. Może nawet najważniejsze. Dlatego dowody będą tam. I każdy może je wykorzystać.

Wybrałaś i zaprosiłaś gości, lecz także wiele osób wciągnęłaś do współpracy: EduAkcja, Obywatele Nauki...

Bardzo mi zależało na tym, żeby konferencję współorganizowali Obywatele Nauki. Bo oprócz tego, że to bardzo fajni ludzie, współpraca z Obywatelami Nauki i EduAkcją zyskuje wielotorowy oddźwięk — a na tym najbardziej mi zależy. ●●●

Karolina Wiktor — (ur. 1979) artystka wizualna, w latach 2001–2010 tworzyła razem z Aleksandrą Kubiak duet performerski Grupa Sędzia Główny (wybrane wystawy i akcje: *Rozdział III*, w ramach *4 x performance*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2002; *Telegra*, program *Noc artystów*, TVP Kultura, 2005; akcja *Wirus* na *Magnetyzmie serc* w reż. Grzegorza Jarzyny, Teatr Rozmaitości, 2006; wystawa konkursowa *Spojrzenia 2007* — *Nagroda Fundacji Deutsche Bank*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 2007; *Być jak Sędzia Główny*, BWA Wrocław, Galeria Awangarda, 2010; prace w kolekcjach m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki, Fundacji Signum w Poznaniu). Autorka blogów www.afazja.blogspot.com i www.poezjawizualna.blogspot.com, swoje doświadczenia opisała w poetyckiej biograficznej książce *Wolqg przez Afazję*.

What happened on 28 August 2009?
I was at a concert at CDQ. I was dancing. I went over to the bar to get something to drink and I lost consciousness. I woke up in a hospital two months later.

A black hole . . .
Yes. Only I didn't realise at the time that whole two months have passed. And when I woke up, I saw I had needle marks all over my body. I was alone, I tried to get up. But, well, I failed. I saw a wheelchair and tried to figure out what exactly happened. And then a lady came and explained it all. I had a rupture of the aneurysm of the vertebral artery and a haemorrhage, i.e. a stroke, or a cerebrovascular accident (CVA). After embolisation, a week and a half later, I suffered from ischaemic stroke. And that's when the aphasia began. The doctors kept me in a medically induced coma as, apparently, I was really raving. I was this absolutely unbearable madwoman . . . only that I have no recollections of any of it. All that I am describing here is what I was told by my family.



4.04.2010

Was it after the second stroke that you lost your speech? Apparently when they woke me up after the operation I could still talk. I made up unbelievable stuff, I tried to run away. After the second stroke, however, I lost my speech completely.

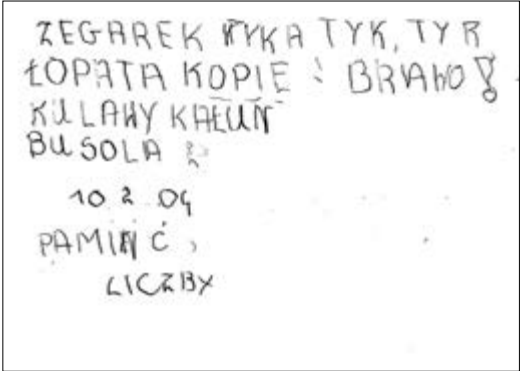
Was there a moment when you thought to yourself: well, things have happened and this is how things are now — but what about my previous life? You had been a visual artist, a performer, you needed hands and body to be able to create and to work.

My first priority was to just get the hell out of this shit I found myself in — from absolute disability. For that I needed 'artificial joy' — that's what I called antidepressants. It helped. Drugs for depression are useful when one's had a stroke because the explosions of the brain destroy the entire mental sphere, the one which is internal and most private. After half a year, I started to deliberate on what to do with myself. When I am asked the question whether I plan to go back to performance art, I say 'no, I will not go back'. My body is worn out and I cannot imagine using it for the sake of art. Why? I don't see a reason or possibility, it seems pointless to me.

What substantial changes have taken place in your body? You used to be right-handed...

. . . and now I am a five-year old lefty. Put this on record, just as I say! [laughs]

When did you start writing your blog?
It was precisely on the 24th of April 2010. I was thinking of what I could do as an artist in a state of absolute incapacity that I found myself. Because my incapacity was one hundred percent — I could not even walk, talk, read, write, or count at the beginning. So on the one hand, the blog was to be a form of speech therapy but, on the other, I was thinking of what was inside of Aphasia. Since I was unable to read about, I decided to describe it. People who deal with aphasia professionally told me about the state in a very general manner. They did not say that aphasia is actually an intellectual dysfunction — they were all scared to use the term. I had to grapple with the state of impotence. I was helped by Gosia, my speech therapist. Piotrek sent me the link to a paper delivered by Harvey Alter, the chairman of the American National Aphasia Association, in which he said that aphasia resembled a country. And that's exactly how I felt about it — he verbalised what I was thinking and feeling. Whenever somebody asks me where I am from, I say — from Aphasia. So partly thanks to that presentation, but also for wanting to understand the illness — I took off on a trip.



10.04.2010

Across Aphasia?

Yep, in a Volga. Also so as to break the spell of the state of incapacity. Everybody says: ‘If you’re not feeling too good — start writing! It will get better’. Fine, but what if you can’t write, what then?

The *Afazja* [Aphasia] blog is something more than just writing. The characters form not only words or sentences but also images. The book *A Volga Ride across Aphasia* begins with your first manual handwriting drills: letters, spirals, numbers. When did you write the book? In parallel to the blog?

No. I first wrote on pieces of paper — these were my drill exercises with the neuro- logopedist, Małgosia Wysocka. It was like Polish lessons only with stress placed on speech therapy. There is not an ounce of art in that. And with time, it began to spontaneously develop, of which I was quite unaware at first. When I thought of having a blog, it all fell into place: from the crooked letters and doodles to the description of the surreal reality in a poetic form. I went out for walks and took pictures of the visual details of the reality which I had not noticed before (before the stroke). Or I had thought that they were not that important — while now, they formed a coherent message. Yes, you are right, it is more of a visual creation.

It is the first and strongest impression one gets when reading, seeing your blog.

I have always read a lot so when I had the ability to read taken away from me after the stroke, it was pure nightmare. At one moment it dawned on me that there I was, going back to elementary education — it was a path of art that I spontaneously began to tread . . . Eventually, I moved from visual communication to the intellectual one. Hence the form of my blog — a visual and informative communication. The blog is a surreal description of an illness that I have named ‘the land of Aphasia’, with its climate and architecture. Nobody had really tried to describe Aphasia from the point of view of Aphasians. Maybe Alexander Luria, a Soviet neuropsychologist, has actually done something to that effect: he was taking care of a patient who had suffered a brain trauma during the war. A very interesting case study, also of a dialogue between the physician and the patient.

It was a clinical description of the illness for him.

Absolutely so. Whereas I was not really interested in having a supervisor of any kind. In my case, it’s a kind of a freestyle take on the state I found myself in.

Initially it was self-therapy, which with time gained a broader dimension — that of art. What I think is rather cool in the

book, is the residents are Aphasians, and not aphasiacs. It thus makes people look at the problem and those who suffer from it differently — as if they were foreigners and not persons with disabilities. On top of that it shows that you have a great sense of humour and distance . . .

I also heard from a person who had aphasia that there is a lot of fun in it. Trust me, it was anything but funny for me. But if you say so, great. [laughs]

You are now in great form. Physically, there are not traces of the stroke you’ve had, and the aphasia is only ‘audible’. Though many people think you are . . .

Tired.

Or from America.

That’s because I have this American accent, from Oklahoma. [laughs]

You perceive your experience in a broader, more social context. When did you start to think that you, as an artist — with all that knowledge under your belt — had a mission to carry?

I do not know whether it is a mission, but I do think that it is really important. It occurred to me relatively quickly that if I survived and that I am so well then I could do something for others. It began with useful information that I had gathered for myself. I later developed it all in my blog. This gave birth to the idea of translating the experience (which I had been secretly made privy to thanks to genetics and the aneurysm) into education — education of myself and others. My illness is intellectual impotence which put me on halt midway. I think there are more people such as myself, hence the idea to have a conference. Back then, the thought was very general, no specifics. The only thing which made me tick was that I wanted to live normally and to develop. By attending the different therapies, it dawned on me that the more I exercise and practice, the better I speak. It’s so simple — and sometimes indeed the so very difficult . . .

You had your stroke at a very young age — you were 30 years old.

Do you know that genetically inherited aneurysms manifest themselves after the age of thirty? But I know what you are getting at . . .

You were young, your organism was strong and you were very determined . . .

Yes, but there is one other thing. The need for knowledge is not age related. It does not matter how old we are. The dysfunction I suffered from made me aware how little I knew

about the brain. And so the need for education became a priority for me.

I also understood that socially oriented art is much more interesting than the products of ‘artificial art’, which accommodate the needs of a small group of people and serve to generate visual effects. I thought of what art was today. What was the purpose of art? Was it only commercial? As Kaśka Kozyra rightly noted, ‘the market fucked art dead’. That’s what it often looks like, unfortunately! So I don’t know who is art for? I believe that art should help develop socially. And contribute to our common development.

You are curating a conference that we are organising at Zachęta. At the start we thought that it was an artistic project, a come-back of Karolina Wiktor. But you do not see it as such, do you?

No. It’s a social project. Art is one of its aspects but there is more to the project. That is the reason behind the title of the conference: *Culture and Neuroscience*, and not *Art and Neuroscience*.

Who can participate in the conference?

The main addressees are persons with neurological dysfunctions. The conference, however, is also open to all who are interested in neurosciences and culture, regardless of whether they are ill or healthy. These two worlds are combined and are only seemingly far from each other. It’s like a matryoshka, a Russian doll within a doll, within a doll. At one point I even write about the ‘matryoshka of my brain’. This conference is a matryoshka, which I want to take apart all the way down to the prime elements.

How have you ‘taken it apart’? What is your idea for the conference?

At one point I thought of a dialogue which can be an inspiring *modus operandi* — a dialogue between culture and the neurosciences. Hence the idea to invite not only artists, but also art theoreticians and scientists, who often describe the same phenomena from different perspectives. When still in Aphasia, I realised that we all spoke of the same only that we used different languages, different dialects. That is why I would like to start the conference with a short film *La Vis*, which is very symbolic indeed.

You are not only the curator but also a participant of the conference, together with Prof. Małgorzata Kossut.

Yes, because in my case the plasticity of the brain functioned. I speak very well today, I am not good at writing —

or rather, I write very slowly and I read very badly. When you look at me, however, there are no physical problems. And Prof. Kossut deals with the plasticity of the brain from the medical and physiological perspective, including persons who had suffered strokes. How is it that certain organisms are able to recuperate? What is the plasticity of the brain in general? That was the reason I thought such a dialogue would be interesting. And hence the title of my lecture: *A Rally across Aphasia. The Finishing Line: Conference* Culture and Neuroscience.

How have you selected the speakers? Was it only via the publications you have read? Despite the fact that you say you read poorly, you still do it. And you now have a very vast knowledge about the brain.

When I first thought of the project and began talking to people, I inquired about different nuances. Marcin Sorko, for example, gave me the contact to Prof. Piotr Durka, a biomedical physicist. He creates instruments for people with different problems, such as the inability to use a computer. He has created PISAK, for example, a tool for alternative communication, used by persons who cannot write or do any other things on the keyboard. Hence the idea to invite the professor and pair him with Krzysztof Wodiczko whose works from the *Instruments* series — at least for me as a person with disability — are truly counteracting exclusion, e.g. *Alien Staff*, *Homeless Vehicle* or *Mouthpiece (Porte-Parole)*. Wodiczko’s works show the possible encounter of art and science, or the inventions created by Piotr Durka, entering a dialogue on equal rights.

An artist who is inspired by science and a scientist who solves the practical everyday problems of many people.

I have, for example, invited Guillermina Noël and Jolanta Antas. Professor Antas is a linguist but, at the same time, a cognitivist. She has written a book about gestures as a means of communication. Guillermina, on the other hand, specialises in design for persons with disabilities. She makes pictograms and games for the disabled based on the sign. So here we have a gesture, which is a sign of the body, and a sign, which is a graphic creation. Though these disciplines are seemingly far from each other, they are quite clearly connected. But I only began to notice it when I observed the world more than I communicated with it. Another duo is Prof. Ryszard Kluszczyński and Dr Mateusz Hohol. The first deals with the relations between science and art, while the other focuses on neurophilosophy as a neuroscientific study of morality. I wanted to have the conference organised in such a way that

one speaker talked about how a person of the arts can draw inspiration from science, and the second speaker discussed the understanding of morality in cognitive sciences.

What I find very interesting in the concept of the conference is the juxtaposition of speakers — it may be an opportunity for some, perhaps, to be confronted with somebody who sees the same problem from an entirely different perspective. It was that idea of juxtaposition that I was interested in. It is supposed to be a dialogue: two rostrums on a single stage, one speaker talks, and the one talks, but actually both can talk with each other, exchange their opinions, even get into an argument.

When thinking about the addressees of the conference, do you assume that the people who come will be mainly the neurologically disabled, or perhaps also those who simply want to know. When we spoke earlier, we said that almost everybody knows somebody who’s had a stroke.

True . . . apparently we know people, but that’s as far as it goes. The knowledge, the empathy is very much incomplete, while strokes are the third most common reason of death . . . We can do something about it, I have just started. That was also the reason behind inviting the authors of the documentary *Deep Love*: the director, Jan P. Matuszyński and the characters, Joanna Hereta and Janusz Solarz — he almost does not speak after the stroke, his partner is his lips. The film shows the essence of the conference *Culture and Neuroscience*. I remember when I spoke to the vice-president of Fundacja Aktywnej Rehabilitacji [Active Rehabilitation Foundation] (which also came on board of the project), I tentatively asked whether we could have a therapist at the conference, but one on a wheelchair. And he says: ‘that’s exactly what I wanted to propose’. And that’s what it is about. About communication at all possible levels.

Is the subject of games also important at the conference?

It shows how we can come together in a dialogue. I met Maciej Sorko on Brain Day at the Warsaw School of Social Psychology. Before he began his presentation, he was attacked by the audience who claimed that games only evoke aggression. I absolutely disagree with that. I started playing cognitive games not only as part of my rehabilitation. It is of utmost importance for people who’ve had a stroke or cerebral haemorrhage to undergo a cognitive rehabilitation. We suffer from enormous deficits, problems with left/right, with concentration. And a game which leads

you to places where you have to cross/exit — it’s practice. When I left the hospital I had huge problems with crossing the street. I was simply scared. What is going to happen? Which way should I go?

And one more important thing: what is an Aphasian’s ID card?

It all began with the useful information. I had received no advice on leaving the hospital. Nobody said to me: ‘Listen, girl, this is a card, have it with you at all times, if anything happens, call this number.’ After all, we are not incapacitated. Fine, we may have had a cerebral haemorrhage or a stroke, or we have a dysfunction as a result of an accident, but that’s all. I initially included the information on my blog but later I thought of something like a passport. Printed on a plastic or paper card, signed, with a telephone number and that’s it. So simple, but so very important.

One will have a chance to get such a card, which you have designed, at the conference.

Yes, at the workshop stand. The workshop will be split into two modules: kids in the morning, and persons who are the carers in the afternoon. This is very important, maybe the most important element. The ID’s will be there. And anybody can use them.

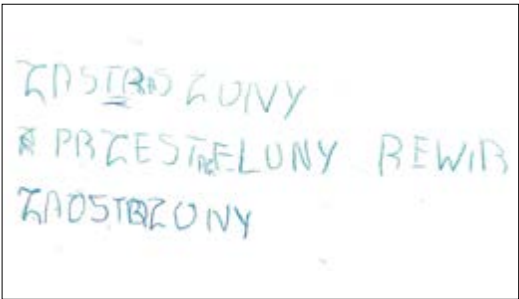
You have selected and invited the guests, but you have also pulled in many into cooperation: EduAkcja, Obywatele Nauki [Citizens of Science].

I really wanted for Obywatele Nauki to be the co-organisers of the conference. Apart from the fact that they are really cool people, this cooperation, with them and EduAkcja, has multifaceted repercussions — and that is what I wanted the most. ●●●

Karolina Wiktor — (born 1979), visual artist, in the years 2001–2010 part of Sędzia Główny performance duo together with Aleksandra Kubiak (selected exhibitions and actions: *Chapter III*, as part of *4 x performance* at Galeria BWA, Zielona Góra, 2002; *Tele Game, Artists’ Night*, TVP Kultura, 2005; *Virus* action in *Magnetism of the Heart* directed by Grzegorz Jarzyna, Teatr Rozmaitości, 2006; competition exhibition *Views 2007 — Deutsche Bank Foundation Award*, Zachęta — National Gallery of Art, 2007; *To Be Like Sędzia Główny*, BWA Wrocław, Galeria Awangarda, 2010; works in collections of, among others, National Museum in Warsaw, Zachęta — National Gallery of Art, Signum Foundation in Poznań. Author of blogs www.afazja.blogspot.com and www.poezjawizualna.blogspot.com; Wiktor has described her experiences in a poetic autobiography *Wołqq przez Afazję* [A Volga Ride across Aphasia].



21.04.2010



12.05.2010



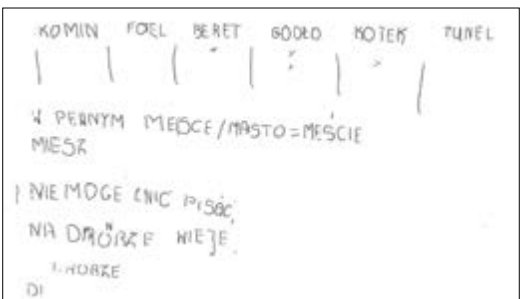
19.05.2010



19.05.2010



20.01.2011



2.02.2011

Wrzesień, październik, listopad...

Kalendarz wydarzeń

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych

9 września (wtorek), godz. **17.30** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

10 września (środa), godz. **17** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

26 września (piątek), godz. **12.30** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*

28 września (niedziela), godz. **12.15** ●
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Stanisława Welbela

Corpus

1 września (poniedziałek) ○
godz. 12 spotkanie prasowe
godz. 19 wernisaż wystawy

2 września (wtorek), godz. **18** ○
Pokaz filmu *Ballada o Genesis i Lady Jaye (The Ballad of Genesis and Lady Jaye)*, reż. Marie Losier, Belgia, Francja, Holandia, Niemcy, USA, Wielka Brytania, 2011, 65 min

7 września (niedziela), godz. **12.15** ●
Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

25 września (czwartek), godz. **18** ○
Spotkanie z dr. Tomaszem Załuskim

30 września (wtorek), godz. **18** ○
Pokaz filmu *Intruz (L'intrus)*, reż. Claire Denis, Francja, 2004, 130 min

2 października (czwartek), godz. **18** ○
Spotkanie z dr. Piotrem Schollenbergerem

12 października (niedziela), godz. **12.15** ●
Oprowadzanie asystentki kuratorki Katarzyny Stupnickiej

Zbigniew Warpechowski. To

19 września (piątek) ○
godz. 12 spotkanie prasowe
godz. 19 wernisaż wystawy oraz towarzyszące mu performance'y Adiny Bar-On i Oskara Dawickiego

21 września (niedziela), godz. **12.15** ●
Oprowadzanie kuratorskie Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Dominika Kuryłka

26 września (piątek) godz. **22** ○
performance Zbigniewa Warpechowskiego (Warsaw Gallery Weekend)

24 października (piątek), godz. **12.30** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*

4 listopada (wtorek), godz. **17.30** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

5 listopada (środa), godz. **17** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

8 listopada (sobota), godz. **16** ●
Spotkanie ze Zbigniewem Warpechowskim oraz performance'y Ewy Zarzyckiej i Janusza Bałdygi

Konrad Smoleński. Everything Was Forever, Until It Was No More — Próba czasu

9 października (czwartek), godz. **12** ○
Spotkanie prasowe

10 października (piątek), godz. **19** ○
Wernisaż wystawy

14 października (wtorek), godz. **17.30** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją słuchu*

15 października (środa), godz. **17** ⊕○
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób z dysfunkcją wzroku*

September, October, November . . .

○ wstęp wolny | admission free
● wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
● wstęp płatny | entrance fee

KONFERENCJE

15 września (poniedziałek), godz. **17** ○
Konferencja dla nauczycieli *Edukacja kulturalna w roku szkolnym 2014–2015 — prezentacja programu Zachęty i Warszawskiego Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń*

25 października (sobota), godz. **10–20** ○
Konferencja *Kultura i Neuronauka*

Festiwal War<So>Vie

23 września (wtorek), godz. **20** ○
Konkurs na warszawską Syrenkę

24 września (środa), godz. **16–20** ○
Performance'y Zorki Wollny oraz grupy Summerhall (Edynburg)

Warsaw Gallery Weekend

26 września (piątek) ○
godz. 19, MPZ, wernisaż wystawy Flo Kasearu
godz. 22, Zachęta, performance Zbigniewa Warpechowskiego, koncert / DJ set

Warszawski Tydzień Kultury bez Barier

3 października (piątek), godz. **18** ○
Warsztat na Zachętę — Wojciech Fangor

Kanibalizm? O zawłaszczeniach

w sztuce

wystawa w przygotowaniu (2015)

8 października (środa), godz. **18** ○
Wykład Jakuba Dąbrowskiego

21 października (wtorek), godz. **18** ○
Spotkanie z Anetą Grzeszykowską i Janem Smagą

25 listopada (wtorek), godz. **18** ○
Remake Fever — fragmenty najśłynniejszych i najdziwniejszych remake'ów w historii kina, z komentarzem Stanisława Welbela

① zapisy: wtorek–niedziela 12–20, tel. 22 556 96 51
submissions: Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.,
phone +48 22 556 96 51

⊕ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl
poniedziałek–piątek 9–17, tel. 22 556 96 42
submissions: Mondays–Fridays, 9 a.m.–5 p.m.,
phone +48 22 556 96 42

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

3 września (środa), godz. **18** ○
Pierwsze spotkanie Dyskusyjnego Klubu Książki
W środę?

24 września (środa), godz. **18** ○
Promocja książki Magdaleny Ziółkowskiej i Wojciecha Grzybały *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza i Hatje Cantz Verlag, 2014. W spotkaniu wezmą udział autorzy (spotkanie z cyklu *Na Zachętę!*)

15 października (środa), godz. **18** ○
Promocja książki Karoliny Zychowicz *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, 2014 (publikacja z serii *Archiwum Zachęty*) z udziałem autorki (spotkanie z cyklu *Na Zachętę!*)

5 listopada (środa), godz. **18** ○
Promocja książki Andrzeja Krajewskiego *Moje okładki*, Korporacja Ha!art, Kraków, 2014 (spotkanie z cyklu *Na Zachętę!*)

WARSZTATY I OPROWADZANIA

Przez cały czas trwania wystaw prowadzimy warsztaty, których celem jest zapoznanie z wystawą, zachęcenie do zadawania pytań i zmotywowanie do twórczego działania i myślenia.

Warsztaty dla dzieci i młodzieży

→ zajęcia odbywają się od wtorku do piątku od godz. 12
→ koszt: 150 zł od grupy do 25 osób (przedszkole i szkoła podstawowa), do 30 osób (gimnazjum i liceum)
→ czas trwania: ok. 90 min
→ informacje i zapisy: przedszkole i szkoła podstawowa: 22 556 96 71; z.dubowska@zacheta.art.pl
gimnazjum i liceum: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

Warsztaty rodzinne

→ odbywają się prawie w każdą niedzielę
godz. 12.30 (dzieci w wieku 3–6 lat)
godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
→ zapisy: tel. 22 556 96 51 (od wtorku do niedzieli w godz. 12–20) lub informacja@zacheta.art.pl
→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)

Oprowadzania

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim, hiszpańskim lub francuskim
→ koszt: 150 zł
→ grupa: maksymalnie 30 osób
→ informacje i zapisy: 22 556 96 42; a.zdzieborska@zacheta.art.pl

W Księgarni Artystycznej At the Art Bookshop



Warpechowski. *Droga performer* | *The Way of the Performer*

koncepcja i realizacja | concept and realisation: Jan Lubicz
Przyłuski
projekt graficzny | graphic design: Poważne Studio
ISBN 978 83 64714 07 8
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

Warpechowski. *Droga performer* to wydawnictwo audiowizualne towarzyszące wystawie Zbigniew Warpechowski. *To*. Zawiera dokumentację filmową i fotograficzną ponad 20 najważniejszych akcji prekursora sztuki performance i jednego z pierwszych jej twórców na świecie. O swojej twórczości mówi sam Zbigniew Warpechowski, a także artyści i krytycy sztuki: Adina Bar-On, Oskar Dawicki, Zuzanna Janin, Elisabeth Jappe, Grzegorz Królikiewicz, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Józef Robakowski, Tomasz Stańko, Ewa Zarzycka.

Warpechowski. *The Way of the Performer* is an audio-visual publication accompanying the exhibition Zbigniew Warpechowski. *It*. The publication contains video and photographic documentation of over 20 of the most important actions carried out by this precursor of performance art in Poland, one of the first in the world to work in this vein. In addition, the film includes Zbigniew Warpechowski's own comments on his work, as well as other artists and art critics: Adina Bar-On, Oskar Dawicki, Zuzanna Janin, Elisabeth Jappe, Grzegorz Królikiewicz, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Józef Robakowski, Tomasz Stańko and Ewa Zarzycka.



Konrad Smoleński. *Everything Was Forever, Until It Was No More*
płyta LP | LP record
Bocian Records, 2014

Remiks Michała Kupicza oparty na nagraniu instalacji dźwiękowej EWFUIWNM w Pawilonie Polskim. Improwizacja Matsa Gustafssona na saksofonie barytonowym razem z instalacją dźwiękową EWFUIWNM z 30 maja 2013 w Pawilonie Polskim. Wydawnictwo dostępne jest w edycji standardowej (300 egz.) oraz w limitowanej wersji kolekcjonerskiej (100 egz.), na którą składa się unikalna biała płyta winylowa, folder z tekstami kuratorskimi i krytycznymi o projekcie, a także dokumentacja fotograficzna wystawy.

The EWFUIWNM remix by Michał Kupicz is based on recordings of the EWFUIWNM installation in the Polish Pavilion. The improvisation on a baritone saxophone by Mats Gustafsson with EWFUIWNM was recorded on 30th May 2013 in the Polish Pavilion. The publication is available in a standard edition (300 copies) and a limited collector's edition (100 copies), which consists of a unique white vinyl record, a booklet with curatorial and critical texts about the project, as well as photographic documentation of the exhibition.

Szansa w upadku, czyli edukacja w Zachęcie

A Fall Gives a Chance to Rise. On Education in Zachęta

W zeszłym roku krążył dowcip o reformie edukacji, mający pokazać jej kompletny upadek:

Zadanie z matematyki

Rok 1950. Drwał sprzedał drewno za 100 zł. Wycięcie drzewa na to drewno kosztowało go 4/5 tej kwoty. Ile zarobił drwał?

Rok 1980. Drwał sprzedał drewno za 100 zł. Wycięcie drzewa na to drewno kosztowało go 4/5 tej kwoty, czyli 80 zł. Ile zarobił drwał?

Rok 2000. Drwał sprzedał drewno za 100 zł. Wycięcie drzewa na to drewno kosztowało go 4/5 tej kwoty, czyli 80 zł. Drwał zarobił 20 zł. Zakreśl liczbę 20.

Rok 2013. Drwał sprzedał drewno za 100 zł. Pokoloruj drwala.

Ponieważ zajmuję się edukacją w Zachęcie, mogę odwrócić pesymistyczne przesłanie i cieszyć się, że upadek ten kończy się... powrotem do zainteresowań plastycznych. Chociaż nie uważam, że kolorowanie to najlepsza forma ekspresji artystycznej, widzę tu jednak pewną nadzieję.

To zastanawiające, że stoimy w miejscu, w którym musimy udowodniać, że sztuka jest potrzebna. Wiele edukatorów głowi się, jak wskazać, że wiedza o sztuce, zajęcia prowadzone w muzeach i galeriach odpowiadają szkolnej podstawie programowej, pokazując, gdzie są punkty styczne, w ramach jakiego przedmiotu sztukę można „wykorzystać”. Nie ma nic złego w dopasowywaniu programu edukacyjnego instytucji kultury do programu szkoły, myślę jednak, że wizyta w muzeum czy galerii może być czymś więcej.

Dzieło sztuki (co często powtarza Joanna Falkowska-Kaczor, nauczycielka historii sztuki w 1 SLO Bednarska), skupia jak w soczewce wiele dziedzin: historię, literaturę, socjologię, czasem nawet nauki ścisłe. Kontakt z twórczością oczywiście wymaga erudycji, swobodnego poruszania się w otaczającym świecie, ale też dzięki tej interdyscyplinarności o sztuce można mówić zawsze i wszędzie. I zawsze będzie z tego pożytek.

Nie zapominajmy przy tym, że w sztuce chodzi także o emocje. Profesor Maria Poprzęcka na pytanie, po czym poznaje, że dzieło jest dobre, odpowiada: „Sztuka wtedy jest dobra, kiedy nie umiem łatwo ubrać jej w słowa. Zracjonalizować. Opowiedzieć. Bo pojawia się emocja, która przenika mnie tak silnie, że kasuje na chwilę całą erudycję i krytyczny odbiór. Kiedy na coś

patrzę i przestaję być historykiem sztuki, wtedy czuję, że mam do czynienia z prawdziwą sztuką”¹.

Nie ma co narzekać i skarżyć się na braki w edukacji „dzisiejszej młodzieży”. Nieważne, że młodzi ludzie nie zapełniają swojej pamięci szczegółami — dobrze, że umieją korzystać z pamięci zewnętrznej. Zastanawia i emocjonuje mnie moment, w którym człowiek przychodzi do galerii, patrzy na dzieła sztuki i zaczyna się z nimi mierzyć. Tu widzę rolę edukatorów, którzy otwierają przestrzeń do stawiania pytań i szukania odpowiedzi, wyrażania swojego zdania, formułowania własnej interpretacji. Animator jako pośrednik między dziełem sztuki a artystą. Nie tłumacz i wykładowca, tylko mądry prowokator i towarzysz.

Czy w Zachęcie się to udaje? Nie mnie sądzić. Staramy się, żeby program kierować do różnych odbiorców: młodszych i starszych, mniej i bardziej wymagających, specjalistów i poszukujących. Na razie — bo taka jest potrzeba — program adresowany jest do konkretnych grup: warsztaty rodzinne, dla dzieci, dorosłych, spotkania dla seniorów, osób z dysfunkcją wzroku i słuchu, dzieci ze spektrum autyzmu.

Czy takie podziały i szufladki są konieczne? Czy osoby dorosłe przyjdą tylko na warsztaty „dla dorosłych”, a słuchacze uniwersytetów trzeciego wieku tylko na spotkanie „dla seniorów”? Na razie wydaje się, że tak, ale przyszłość widzimy włączeniu, przenikaniu, mieszaniu pokoleń. Wierzymy, że za sprawą osławiania i pokazywania różnych form i ścieżek w dotarciu do sztuki publiczność zacznie mięgrować. Warsztaty prowadzone jednocześnie dla osób niesłyszących i niedowidzących pokazują nam, że to się sprawdza.

Im więcej kontaktu ze sztuką, tym lepiej. Zwiększa się wtedy szansa na merytoryczną dyskusję. Nie tylko o sztuce. W ogóle. ●●●

Zofia Dubowska
kierowniczka działu edukacji w Zachęcie

1. Maria Poprzęcka, *Dobre, bo boli*, rozm. Grzegorz Sroczyński, „Gazeta Wyborcza”, dod. „Wysokie Obcasy”, 27.10.12.



foto: Dominika Kucner



foto: Dominik Cudny



foto: archiwum Zachęty | photo: Zachęta's archive



foto: Anna Zdzięborska

Warsztat na Zachęcie, 16.09.2013

Warsztaty sitodruku, 25.04.2014

Szkolenie dla nauczycieli *Alfabet sztuki*, warsztaty na wystawie *Monika Zawadzki. Bydło*, 17.05.2014

Szkolenie dla nauczycieli *Kolekcja Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej*, 12.05.2014

Workshop at Zachęta, 16.09.2013

Screenprinting workshop, 25.04.2014

Training session for teachers *Art Alphabet*, workshop at the exhibition *Monika Zawadzki. Cattle*, 17.05.2014

Training session for teachers *Zachęta Collection — a Guide to Polish Contemporary Art*, 12.05.2014



foto: Karolina Iwańczyk



foto: Karolina Iwańczyk



foto: Paulina E. Rutkowska

Prace uczestników warsztatów dla młodzieży

Pomoce dotykowe autorstwa Katarzyny Guzowskiej do zajęć dla osób z niepełnosprawnością wzroku

Works of participants in workshops for young people

Touch aids by Katarzyna Guzowska for workshops for people with sight impairments

Last year there was a popular joke about the reform of the education system in the country, which was to show its final and complete fall:

A test question in mathematics:

1950. A lumberjack sold timber for 100 PLN. It cost him 4/5 of the amount to cut the tree for the wood. How much did the lumberjack make?

1980. A lumberjack sold timber for 100 PLN. It cost him 4/5 of the amount to cut the tree for the wood. i.e. 80 PLN. How much did the lumberjack make?

2000. A lumberjack sold timber for 100 PLN. It cost him 4/5 of the amount to cut the tree for the wood. i.e. 80 PLN. The lumberjack made 20 PLN. Circle the number 20.

2013. A lumberjack sold timber for 100 PLN. Colour in the lumberjack.

As my domain in Zachęta is education, I can reverse the pessimistic message of the joke and be happy that this fall of education has led to . . . an interest in art again. And though I do not think that colouring in shapes is the best form of artistic expression, it does give us some hope . . .

It does make one wonder why we are at a place where we have to prove that art is actually needed. Many educators are busting their heads thinking of how to show that knowledge of art and classes and meetings in museums and galleries are in line with the compulsory school syllabus. They try to indicate the points of intersection in the different school subjects, where art could be ‘used’ to help in teaching them. There is nothing bad in adapting the education programme of a cultural institution to the school syllabus but I do feel, however, that a visit to a gallery or a museum can be more than just that.

A work of art (as Joanna Falkowska-Kaczor, an art history teacher at the Bednarska 1 SLO High School often says) is like a lens focusing many disciplines: history, literature, sociology, sometimes even the sciences. There is of course a need for erudition and ability to freely move in the surrounding world so as to be able to come in contact with art, but thanks to art’s interdisciplinary nature, one can talk about it anytime and anywhere. And never in vain.

At the same time we must not forget that art is also about emotions. When asked how she recognises whether a work of art is good or bad, Professor Maria Poprzęcka says: ‘Art is good when I cannot find words easily to describe it. When I cannot rationalise it. Or tell about it. Because there is an emotion which permeates me with such a force that all my erudite capacity and critical perception is erased. It is when I look at something and stop being an art critic — then I feel that I am dealing with true art.’¹

We should stop grumbling and complaining about shortcoming in the education of ‘today’s youth’. It does not matter that young people do not fill their minds, their ‘hard drives’ with details — fortunately, they do know how to use their external memory. What puzzles and excites me is the moment when one comes to a gallery, looks at the works of art and tries to comprehend them. It is here that I see the role of educators who can open up the space for asking questions and seeking answers, expressing opinions and formulating interpretations. An animator as an intermediary between the work of art and the artist — not one who explains or lectures, but one who can wisely provoke and serve as a friendly companion.

Are we able to do that at Zachęta? It is not for me to judge. We do try to address our programme to a whole variety of recipients: the younger and the older ones, the more and the less demanding, the specialists and the explorers. For the time being — as it is now the need — we address out offer to specific groups by organising workshops for families, children, adults, senior citizens, persons with vision or hearing impairment, and children with different degrees of autism.

Is it necessary to follow such categories and have such pigeon-holes? Will the adults attend only the workshop ‘for adults’, and will the senior citizens only come to meetings addressed to them? For the time being this seems to be the case, though in the future we would rather see a situation of merging, mutually permeating and mixing the generations. We believe that by means of taming and showing different forms and paths towards art, the public will spontaneously start to move around. Our joint workshops for persons with visual and hearing disabilities have already proved that such a formula works.

The more there is contact with art, the better — and the bigger the chance for a substantive discussion. Not just about art. About everything. ●●●

Zofia Dubowska
head of Zachęta’s education department

Nasza kostka ma już dwa lata! Our Cube Just Turned Two!

To nie tylko informacja o naszej działalności, ale też gadżet, który cieszy publiczność galerii. Dwa lata, dwa-naście kolorów i dwadzieścia tysięcy kostek w Zachęcie i poza nią. ●●●

Zachęta’s promotional cube not only informs about what we do at the gallery, but also doubles as an eye-catching gadget for our audience. Two years, twelve colours and twenty thousand cubes, both in and outside of Zachęta. ●●●



foto: Zofia Leżnion



Zbigniew Warpechowski, *Champion of Golgotha*, 1978, Kazimierz Dolny,
dzięki uprzejmości artysty | courtesy of the artist



**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

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

MPZ — Miejsce Projektów Zachęty
Zachęta Project Room
wtorek–niedziela, 12–20
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.
wstęp wolny
admission free

Zachęta — wrzesień, październik, listopad 2014

Zachęta — September, October, November 2014

wydawca | publisher:
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Zachęta — National Gallery of Art
dyrektorka | director: Hanna Wróblewska

zespół redakcyjny | editing team: Dorota Karaszewska,
Małgorzata Jurkiewicz, Marta Miś, Jolanta Pierńkos
projekt graficzny | graphic design: Magdalena Piwowar
tłumaczenie | translation: Ewa Kanigowska-Gedroyc oraz | and
Benjamin Cope, Anastazja Dwulit
łamanie, opracowanie zdjęć | typesetting, image editing:
Krzysztof Łukawski
druk | printed by Argraf, Warszawa

ISBN 978 83 64714 08 5

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014
Teksty i projekt graficzny udostępnione na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa–Na tych samych warunkach 3.0. Polska
Texts and graphic design are licensed under a Creative Commons
Attribution–ShareAlike 3.0 Unported license



Udział Polski w 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji finansuje
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej
Polish participation in the 14th International Architecture Exhibition in Venice
was made possible through the financial support of the Ministry of Culture and
National Heritage of the Republic of Poland

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

partnerzy wystawy *Figury niemożliwe*
partners of the exhibition *Impossible Objects*



partnerzy wystawy *Kosmos wzywał! Sztuka
i nauka w długich latach sześćdziesiątych*
partners of the exhibition *Cosmos Calling!
Art and Science in the Long Sixties*



partner konferencji *Kultura i neuro nauka*
partner of the *Culture and Neuroscience* conference



partner instalacji Suzan Shutan *Stając się...*
partner of the Suzan Shutan's *Becoming...* installation



za pomoc przy realizacji wystawy *Corpus* dziękujemy
for supporting the production of the exhibition *Corpus* we thank

NESTEC
technology led

sponsor wernisaży
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage

