

MAJ
MAY
CZERWIEC
JUNE
2017

ZACHĘTA

Gordon Parks: Aparat to moja broń | Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon

Zofia Gramz. Skąd się biorą myśli? | Zofia Gramz. Where Do Thoughts Come From?

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy | Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

Poza zasadą *przyjemności*. Afektywne operacje | Beyond the *Pleasure Principle*.

Affective Operations

Sharon Lockhart. Mały Przegląd | Sharon Lockhart. Little Review

Aleksandra Kubiak. Śliczna jesteś Laleczko | Aleksandra Kubiak. You're a Cute One, Sweetie

Tomasz Saciłowski. CLFN | Tomasz Saciłowski. CLFN

Monica Bonvicini, *Leżanka z pasków* (fragment) | *Belts Couch* (detail), 2014, fot. | photo by Roman März, dzięki uprzejmości artystki i KÖNIG GALERIE, Berlin | courtesy of the artist and KÖNIG GALERIE, Berlin



Po długiej w tym roku majówce zapraszamy ponownie do Zachęty: 8 maja otwieramy tu dwie duże wystawy, bardzo różne, lecz w jakimś sensie komplementarne. *Zawrót głowy* to wystawa podsumowująca pewien etap twórczości Jarosława Kozakiewicza — profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który działa na pograniczu rzeźby, architektury i designu, a swoje inspiracje czerpie z nauki. W jego wysublimowanych projektach — abstrakcyjnych rzeźbach-modelach, konstruowanych na wystawę rzeźbach-pawilonach, harmonijnie i z oddechem wpisanych w sale Zachęty — można znaleźć odniesienia do astronomii, genetyki, fizyki, współczesnej ekologii i starożytnych koncepcji kosmologicznych, ale tematem głównym jest ciało ludzkie. Człowiek jest tu jednak (tylko i aż) częścią kosmosu, jednym z elementów większego systemu. *Poza zasadą* przyjemności. *Afektywne operacje* to wystawa grupowa, do której Maria Brewińska zaprosiła kilkunastu znanych artystów z całego świata. W centrum ich zainteresowań również pozostaje człowiek i ciało, ale kuratorka skupia się raczej na rządzących nami emocjach: nieuświadomionych, ale już wywołujących silne reakcje naszego ciała; nierzadko nieprzepracowanych, a kierujących naszymi poczynaniami. Kuratorka bada i tropi afekty powstające na linii dzieło—odbiorca. Reakcje widza, silne, gwałtowne uczucia „poza zasadą przyjemności” wpisane są w odbiór tej niełatwej, lecz niezwykle interesującej ekspozycji. Towarzyszący jej program edukacyjny, do którego zaprosiliśmy psychologów i psychoterapeutów, ma nam pomóc choć trochę rozszyfrować, co i jak czujemy — w życiu i wobec zgromadzonych na wystawie przedstawień. Podobne pytania (choć odmienne pod względem formy, medium i treści odpowiedzi) zadają nam i sobie Zofia Gramz (wystawa *Skąd się biorą myśli* w Miejscu Projektów Zachęty) i Aleksandra Kubiak (pokaz filmu *Śliczna jesteś Laleczko* w Małym Salonie Zachęty).

Na początku maja w ramach Biennale w Wenecji w Pawilonie Polonia inaugurujemy projekt Sharon Lockhart *Mały Przegląd*. Jego bohaterkami i współtwórczyniami są nastolatki, wychowanki Miejskiego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku, a niewidzialnym patronem — Janusz Korczak, wybitny przedwojenny pedagog, który jako pierwszy mówił o oddawaniu głosu dzieciom, o traktowaniu ich sądów, odczuć, opinii jako pełnoprawnych głosów. Więcej o Sharon Lockhart i Wenecji w następnym wydaniu magazynu, teraz zapraszamy do zapoznania się z historią gazety „Mały Przegląd” wydawanej przez Korczaka, a tworzonej przez dzieci dla dzieci przez prawie 13 lat (do wybuchu wojny). Przez krótki czas na przełomie maja i czerwca można będzie obejrzeć w Zachęcie oryginały „Małego Przeglądu” ze zbiorów Biblioteki Narodowej. Zapraszamy!

Hanna Wróblewska
dyrektorka Zachęty – Narodowa Galeria Sztuki

Welcome to Zachęta after the very long weekend: On 8 May, we open two large exhibitions, very different, but in some sense — complementary. *The Spinning Head* is an exhibition summarising a period in the work of Jarosław Kozakiewicz — professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, who works on the borderline between sculpture, architecture and design, and draws his inspiration from science. In his refined projects — abstract sculptures-models, sculptures-pavilions designed for exhibitions, harmoniously and spaciouly presented in the rooms of Zachęta — there are references to astronomy, genetics, physics, modern ecology and ancient cosmological concepts, but the main theme is the human body. However, humans are here (only and as much as) a part of the universe, one of the elements of a larger system.

Beyond the Pleasure Principle. Affective Operations is a group exhibition to which Maria Brewińska invited several acknowledged artists from all over the world. At the centre of their interest is also the human being and the body, but the curator is focused on the emotions that drive us: unconscious, but already causing strong reactions from our body; often not worked through, yet controlling our actions. The curator investigates and tracks the affects created on the work — recipient line. The reactions of the viewer, strong, violent feelings ‘beyond the pleasure principle’ are inscribed in the reception of this difficult but extremely interesting exhibition. The accompanying education program, featuring psychologists and psychotherapists, is supposed to help us to decipher what we feel and how we feel — in our lives and in relation to the works presented at the exhibition. Similar questions (although different in terms of form, medium and content of the answers) are asked by Zofia Gramz (exhibition *Where Do Thoughts Come From?* at the Zachęta Project Room) and Aleksandra Kubiak (screening of the film *You’re a Cute One, Sweetie* in the Mały Salon of Zachęta).

At the beginning of May, at the Venice Biennale in the Polonia Pavilion, we inaugurate the Little Review project by Sharon Lockhart. Its protagonists and co-authors are teenagers, students of the Youth Sociotherapy Centre in Rudzienko, and the invisible patron of the project is Janusz Korczak, an outstanding pre-war educator, who spoke about giving children a voice and treating their views, feelings, and opinions as rightful voices. In the next issue of the magazine, there will be more about Sharon Lockhart and Venice, at the moment we are presenting the story of the *Mały Przegląd* [Little Review] published by Korczak, and created by children and for children for almost 13 years (until the outbreak of war). For a short time, at the turn of May and June, viewers will be able to see the original issues of *Mały Przegląd* from the collection of the National Library of Poland. See you in Zachęta!

Hanna Wróblewska
Director of Zachęta – National of Art

Wiadomości

News

Uroczysty performance Zbigniewa Warpechowskiego

A Ceremonious Performance by Zbigniew Warpechowski

W tym roku mija 50 lat od debiutu performerskiego Zbigniewa Warpechowskiego — prekursora sztuki performance w Polsce. Jego pierwsza poetycko-muzyczna akcja z udziałem Tomasza Stańki zatytułowana była *Improwizacja* i odbyła się w Krakowie w 1967 roku. W czwartek, 9 marca 2017 roku artysta obchodził w Zachęcie swój jubileusz, podczas którego wykonał *Uroczysty performance* — akcję, do której zaprosił zgromadzoną licznie publiczność. Jednym z głównych rekwizytów stał się tort w formie tablic Mojżeszowych, nawiązujący do performance’u *Róg pamięci* z 1997 roku.

●●●

This year, we celebrate the 50th anniversary of Zbigniew Warpechowski’s debut as performer; the artist was the forerunner of performance art in Poland. His first poetic-musical action *Improvisation* took place in Kraków in 1967, with the participation of Tomasz Stańko. On Thursday, 9 March 2017, the artist celebrated his jubilee in Zachęta, by making *A Ceremonious Performance* — an action, to which he invited the large audience. One of the main props was a cake in the form of Moses’ tablets, referring to a performance he made in 1997 — *The Horn of Remembrance*. ●●●

Zachęta w CIMAM

Zachęta in CIMAM

Na początku 2017 roku Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki została członkiem instytucjonalnym CIMAM — International Committee for Museum and Collections (Międzynarodowej komisji muzeów i kolekcji sztuki współczesnej). CIMAM to niezależna organizacja zrzeszająca profesjonalistów zajmujących się sztuką współczesną, którzy działają poza rynkiem sztuki. ●●●

In early 2017, Zachęta — National Gallery of Art became an institutional member of CIMAM — International Committee for Museums and Collections. CIMAM is an independent organisation of contemporary art professionals who operate outside the art market. ●●●

Polacy w Wenecji

Poles in Venice

Christine Macel, kuratorka tegorocznego 57. Biennale Sztuki w Wenecji, zaprosiła do udziału w wystawie głównej dwie artystki z Polski: Agnieszkę Polską oraz Alicję Kwade. Swoją pracę pokaże również Atilla Csörgő — węgierski artysta od kilku lat mieszkający w Białymstoku. W jaki sposób zinterpretują oni przewodni temat Biennale *VIVA ARTE VIVA*, zobaczymy na wystawie w Arsenale. Podczas Biennale w Palazzo Bollani będzie także trwała wystawa malarstwa Ryszarda Winiarskiego przygotowana przez Fundację Rodziny Staraków. ●●●

Christine Macel, curator of this year’s 57th Biennale of Art in Venice, invited two Polish artists, Agnieszka Polska and Alicja Kwade to participate in the main show. Atilla Csörgő, a Hungarian artist living in Białystok, will also present his work there. Their interpretation of the main theme of the Biennale *VIVA ARTE VIVA* will be shown at the Arsenál Gallery.

During the Biennale, an exhibition of paintings by Ryszard Winiarski, prepared by the Starak Family Foundation, will also be held in Palazzo Bollani. ●●●

Co nowego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych?

What's New at the Society for the Encouragement of Fine Arts?



Olga Wolniak, *Marek i Tomek*, 1988, akryl, papier
Olga Wolniak, *Marek and Tomek*, 1988, acrylic on paper

Dzięki darowiznom otrzymanym od naszych Mecenásów w tym roku Towarzystwo zaangażuje się w dwa duże projekty. Dzięki wsparciu TZSP uczestniczki projektu Sharon Lockhart *Mały Przegląd* z Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku pojadą w czerwcu do Wenecji zobaczyć wystawę w Pawilonie Polskim i spotkać się z artystką. Będziemy też dalej wspierać budowę kolekcji Zachęty. Otrzymaliśmy darowiznę na zakup pracy Olgi Wolniak *Marek i Tomek* (portret Marka Sobczyka i Tomasza Piłata). Dziękujemy naszym darczyńcom i wszystkim członkom Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych! Zapraszamy do dołączenia do nas i udziału w naszych projektach. Więcej informacji na tzsp.art.pl.

Thanks to the donations received from our patrons, this year, the Society will engage in two major projects. With the support of the Society, the participants of Sharon Lockhart's project *Little Review*, students from the Youth Sociotherapy Centre in Rudzienko will go to Venice in June to see the exhibition at the Polish Pavilion and meet the artist. We will also continue to support the development of the Zachęta collection. We received a donation to purchase Olga Wolniak's *Marek and Tomek* (the portrait of Marek Sobczyk and Tomasz Piłat). We wish to thank our donors and all members of the Society for the Encouragement of Fine Arts. Please join us and participate in our projects! More information available at tzsp.art.pl



fot. | photo: Marek Krzyżanek

Uroczysty performance Zbigniewa Warpechowskiego

A Ceremonious Performance by Zbigniew Warpechowski

18.03–14.05

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

Gordon Parks: Aparat to moja broń

Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon

kuratorka | curator: Joanna Kinowska



Wernisaż wystawy, 17.03.2017

góra, od lewej: Ambasador Stanów Zjednoczonych Paul W. Jones, kuratorka wystawy Joanna Kinowska

dół, w tle: Gordon Parks, *Bez tytułu*, Nowy Jork, 1948, z reportażu *Pogrzeb Babe Ruth* © dzięki uprzejmości The Gordon Parks Foundation

na sąsiedniej stronie

góra, z prawej: Gordon Parks, *Bez tytułu (Marilyn Monroe)*, White Plains, Nowy Jork, 1956 © dzięki uprzejmości The Gordon Parks Foundation

dół, z prawej: Gordon Parks, *Czarne muzulmanki*, Chicago, Illinois, 1963, z reportażu *Czarni muzulmanie* © dzięki uprzejmości The Gordon Parks Foundation

Opening of the exhibition, 17.03.2017

top, from left: U.S. Ambassador Paul W. Jones, exhibition curator Joanna Kinowska

bottom, on the background: Gordon Parks, *Untitled*, New York, 1948, from the series *Babe Ruth's Funeral* © Courtesy of and copyright The Gordon Parks Foundation

opposite

top, right: Gordon Parks, *Untitled (Marilyn Monroe)*, White Plains, New York, 1956 © Courtesy of and copyright The Gordon Parks Foundation

bottom, right: Gordon Parks, *Black Muslim Women*, Chicago, Illinois, 1963, from the series *Black Muslims* © Courtesy of and copyright The Gordon Parks Foundation







Zofia Gramz. Skąd się biorą myśli?

Zofia Gramz. Where Do Thoughts Come From?

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Julia Harasimowicz**

na sąsiedniej stronie:

Gronostaj GMO, tusz, papier, 2016, dzięki uprzejmości artystki

opposite:

GMO Ermine, 2016, ink on paper, courtesy of the artist

Gramz realizuje topos „świata na opak”. Jej rysunki przesiąknięte są logiką karnawału. Michaił Bachtin nakreślił granicę między zwykłym śmiechem satyrycznym a śmiechem karnawałowym. Satyryk operuje śmiechem negującym, sam zaś sytuuje się poza zjawiskami, które obśmiewa. Karnawalizacja realizuje się poprzez równouprawnienie różnych języków społecznych, swobodną fikcję, wymieszanie pierwiastków poważnych i komicznych, człowieczeństwa i zwierzęcości, obecność zarówno stylu wulgarnego, jak i wzniosłego, elementy skandalizujące i obrazoburcze, parodię i pewną dozę nieodzownego smutku. Zakłada brak dystansu pomiędzy narratorem a światem przedstawionym. Śmiech karnawałowy jest śmiechem totalnym, uniwersalnym, obejmuje całość świata, w tym uczestników karnawału. [...]

Ciekawa jest w pracach autorki relacja między niezwykle spójną, indywidualną wizją świata przedstawionego w setkach dzieł — a towarzyszącymi im podpisami. [...] U artystki znajdujemy wyczelowane, krótkie i trafne podpisy. Operują one na materii bardzo aktualnej — są niczym strumień medialnego przekazu przepuszczony przez filtr autorki. Osadzają się na nim wybrane hasła, aktualne imperatywy, powtarzające się gagi, internetowe memy. [...] Z owymi podpisami łatwo się identyfikować odbiorcom poprzez ich własne doświadczenie, a uczucie przyjemności płynie z łatwej deszyfracji. Poczucie humoru nie podlega woli i leży poza możliwością oceny moralnej. [...]

Bon moty Gramz wywołują uśmiech automatycznie.

A jak funkcjonuje mechanizm? Przewrotna moc niewielkich prac wynika z napięcia pomiędzy samymi rysunkami a ich warstwą językową. Ich śmieszność pochodzi bowiem z dwu niezależnych porządków. Niczym w idealnym picture booku obie warstwy, obraz i tekst, nie mogą istnieć bez siebie, ale jednocześnie zachowują autonomię. To, co subiektywne, zestawione jest z tym, co zestandaryzowane. To, co w obrazach ukryte i niewypowiedziane pulsuje „pod powierzchnią dnia”, z tym, co wszechobecne i dostępne codzienności każdego czytelnika podpisów. [...]

Jednym z powtarzających się motywów w twórczości artystki jest cielesność. Pozornie zwalczone myślenie kategoriami determinizmu płciowego zostało z powodzeniem zastąpione wszechobecną presją społeczną podczas socjalizacji i nauki ról społecznych. [...] Gramz pokazuje sytuację kobiet i mężczyzn, którym trudno się wpasować w ów kanon i dostosować do zawyżonych oczekiwań otoczenia.

Rysunki Gramz roją się od postaci fantastycznych, zwierząt, potworków. Te hybrydy mają cechy, które jesteśmy skłonni przyjąć jako własne i obce jednocześnie. Jako fenomeny brzegowe świetnie opisują, kim jesteśmy jako zbiorowość. [...] Niektóre prace balansują na pograniczu wizualnego rebusu i testu plam atramentowych Rorschacha. Ukazują skłonność ludzkiego mózgu do interpretowania niewyraźnych plam jako kształtów twarzy: rozpoznawalnych, choć nie zawsze przyjaznych. Może być to Matka Boska zrodzona z płynu do mycia okien, ale też potwór wyłaniający się z pnia drzewa. Czy taka właśnie jest genealogia anomalnych zjaw zaludniających naszą mitologię? Świat pełen dziwnych stworów jest nieco oniryczny, nieco mistyczny, ale też nieco prząsny, obarczony naszymi błędami percepcyjnymi — ta kombinacja odbiera

rysunkom Gramz jakikolwiek rys pretensjonalności czy schlebienia pospolitym gu-
stom. To inteligentna i bardzo wyrafinowana gra z bestiariuszami różnych epok.

Śledząc tytuły solowych wystaw, nie sposób się oprzeć wrażeniu, że są kolejnymi spowiedziami Gramz: *Cichutko żyję i się wcale nie ograniczam* (2010), *Zdrowie i trzeźwość* (2011), *Broda, wąsy, okulary... nie ma jak się schować* (2011), *Nic się nie stało* (2013), *Co by tu porobić przed śmiercią* (2015) i w końcu *Po co to komu* (2016). Trudno jednak powiedzieć, czy mamy tu do czynienia z doświadczeniem indywidualnym, czy pokoleniowym. [...] To jest pamiętnik, ale bardzo ciekawie problematyzowany przez samą autorkę. Artystka próbuje skontrolować, w którym momencie jej myśli wprost spływają na kartkę niczym w trakcie seansu pisania automatycznego, a w którym poddana zostaje presji otoczenia medialnego, tak silnej, że jest skazana na „przepisywanie” otaczającego ją świata. ●●●

Monika Weichert Waluszko

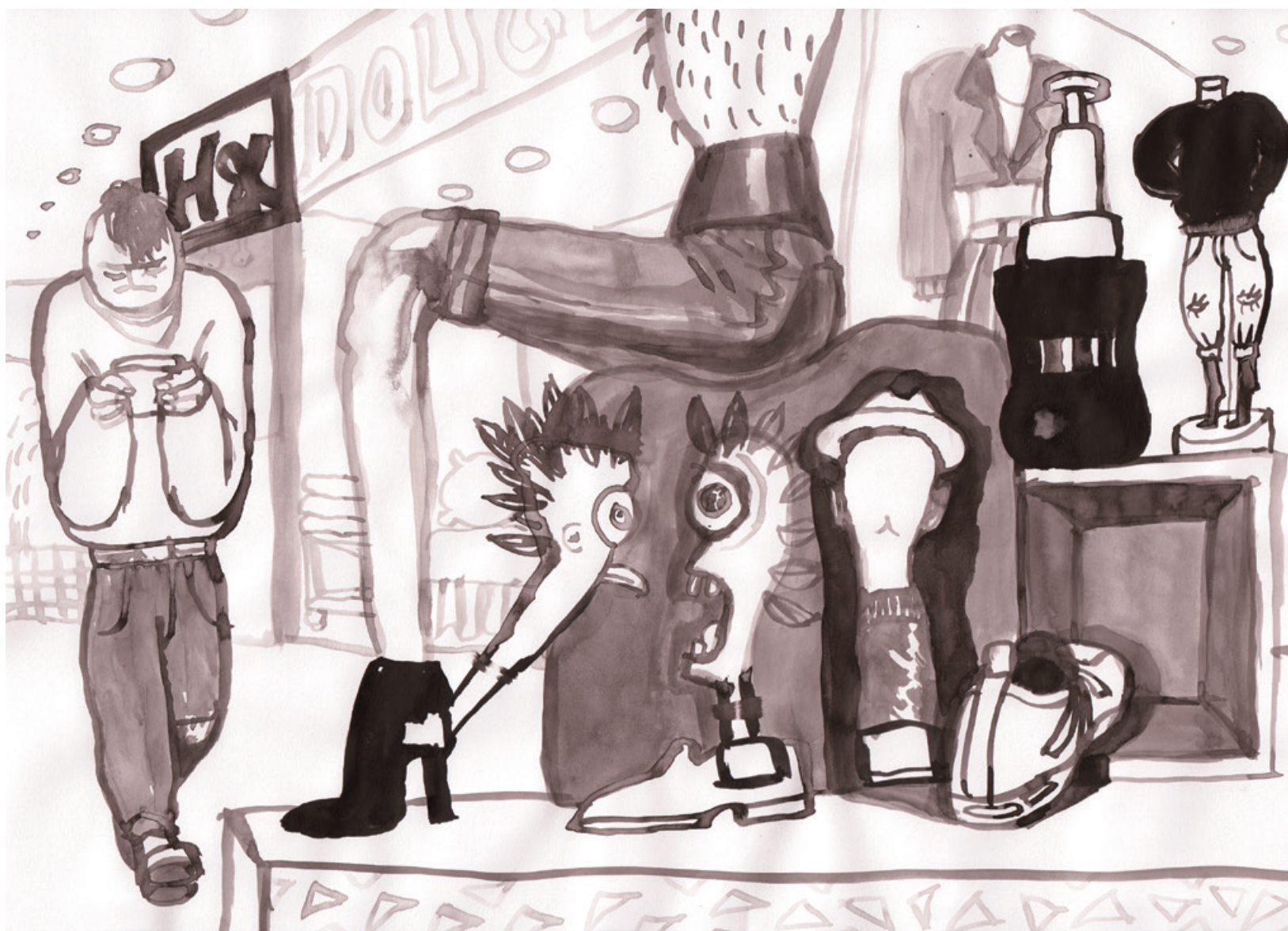
Skrócona wersja tekstu: Monika Weichert Waluszko, *Z subtelnych odcieni szarości wychodzą potwory. Jak to z cienia*, w: *Zofia Gramz. Po co to komu*, kat. wyst., Galeria Arsenał w Białymstoku, Białystok 2016.

Projekt zrealizowany w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zofia Gramz (ur. 1981, Szczecin). Tworzy rysunki, wideo, animacje. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby. Laureatka nagród za filmy krótkometrażowe (m.in. OFAFA w Krakowie w 2013 roku, Animacje w Bydgoszczy w 2013 roku) oraz I nagrody w konkursie Henkel Art na poziomie krajowym w 2012 roku. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Gramz follows the topos of an ‘upside-down world’. Her drawings are seeped through and through with carnival logic. Mikhail Bakhtin outlined the boundaries between regular satirical and carnival laughter. Operating within negating laughter, a satirist positions him- or herself beyond all phenomena mocked. ‘Carnavalesque’ is realised in the equality of different social languages; in free-flowing fiction; in a blend of serious and comical elements, of human and animal qualities; in a presence of vulgar and lofty style alike; in scandalous and iconoclastic aspects; in parody and a certain dose of indispensable sadness. It assumes the lack of any distance between the narrator and world represented. Carnival laughter is total and universal, spanning the world in its entirety, carnival participants included. . . .

Gramz’s work is fascinating in terms of the bond between the greatly coherent, individual vision of the world represented in hundreds of artworks — and the accompanying captions. Importantly, captions form no part of representations created. . . . Similarly, Gramz’s captions are beautifully phrased, brief, and to the point. They all operate within well-known contemporary matter, in a simile of a media message



stream strained through the author's filter. The filter captures selected slogans, current imperatives, recurring gags, and web memes. . . . Through their own experience, audiences find it easy to identify with all captions, a certain pleasure derived from the simple process of deciphering embedded messages. Human sense of humour is not subject to will, lying beyond any options of moral judgment. . . . Gramz's bon mots will make you smile automatically.

How does the mechanism work? The subversive power of small artworks lies in the tension between the drawings themselves and their linguistic layer. Their drollness stems from two different orders. In a simile to a perfect picture book, image and text cannot exist without one another, yet they retain a certain autonomy. The subjective has been paired with the standard. Everything concealed and unspoken continues pulsing 'below diurnal surface' — in synch with what remains omnipresent and daily available to all caption readers. . . .

Carnality is a recurrent motive in the artist's works. The seemingly quenched mentality of gender-determined categories has been successfully replaced with omnipresent social pressure tying in with socialisation and the teaching of social roles. . . . Gramz displays the circumstances of women and men who find it hard to meet the canon and adapt to raised social expectations.

Gramz's drawings are filled with fantastical creatures, animals, and monsters. All hybrids have features we can simultaneously perceive as our own and alien. Borderline phenomena, they are marvellous description who we are as a community. . . . Some works bordering on a visual puzzle and a Rorschach inkblot test, displays the propensity of the human brain to interpret obscure stains as human face shapes: recognisable while not necessarily friendly. Here we have the Holy Mary born of window cleaning fluid — or is it a monster emerging from a tree trunk? Is this the genealogy of anomalous spectres colonising our mythology? While a world filled with peculiar creatures may be somewhat oniric and mystical, it can also be somewhat trivial, our perception errors weighing it down: such combination strips Gramz's work of any pretentiousness or pandering to common taste. This is an intelligent and highly sophisticated game involving bestiaries of many eras.

An analysis of solo exhibition titles, one cannot resist an impression that they are Gramz's confessions, one after another: *I Live Quietly and I Don't Restrict Myself at All* (2010), *Health and Sobriety* (2011), *Beard, Moustache, Glasses . . . No Way to Hide* (2011), *Nothing Happened* (2013), *What to Do before Dying* (2015), and, finally, *Who Needs This* (2016). Yet one would be hard-pressed to declare whether what we are facing here is rather an individual or a generational experience. . . . While this is a diary, it is cleverly problematised by the artist herself. She makes an attempt to control the exact moment of when words begin flowing onto a page, as if during an automatic writing seance. And she herself remains under media pressure so strong, that she is condemned to 'rewrite' the surrounding world. . . . ●●●

Monika Weichert Waluszko

Shortened version of the Monika Weichert Waluszko's text *Subtle Shades of Grey Breed Monsters. As Befits Shadows*, trans. Aleksandra Sobczak, in *Zofia Gramz. Who Need This*, exh. cat., Arsenal Gallery in Białystok, Białystok 2016.

The project is carried out by the fellowship of the Ministry of Culture and Heritage.

Zofia Gramz (b. 1981 in Szczecin). She creates drawings, video, animations. She graduated from the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw. She received several awards for her short films (i.a. OFAFA, Kraków, 2013; *Animocje*, Bydgoszcz, 2013) and the 1st Prize of the Henkel Art national competition (2012). She lives and works in Warsaw.

H&..., tusz, papier, 2016

H&... 2016, ink on paper

na sąsiedniej stronie:
Kurs uwodzenia, tusz, papier, 2016

opposite:
Seduction Training Course, 2016, ink on paper

wszystkie reprodukcje dzięki uprzejmości artystki

all reproductions courtesy of the artist



9.05–6.08

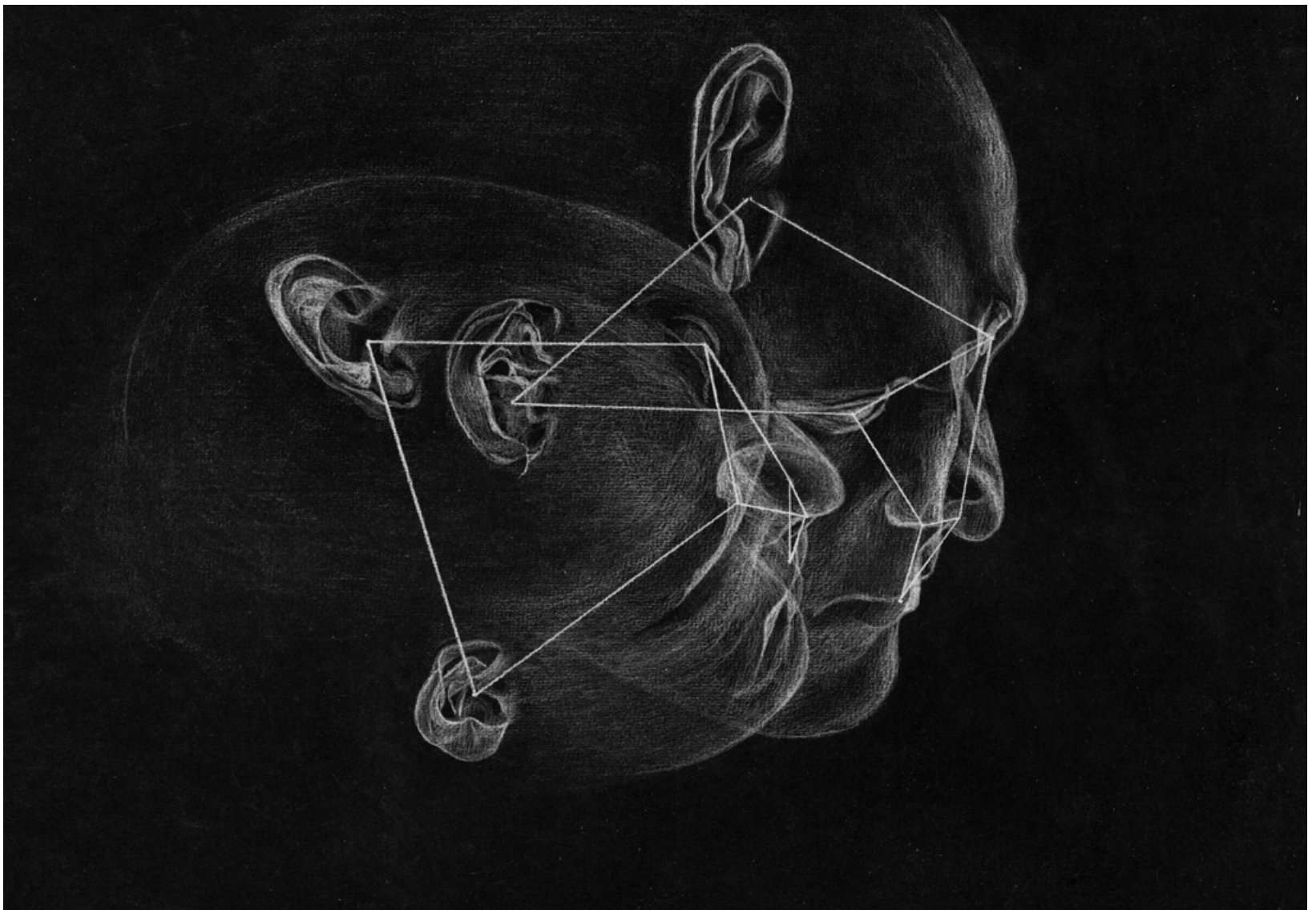
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy

Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

kurator | curator: David Crowley

współpraca ze strony Zachęty | collaboration on the part of Zachęta: Katarzyna Kołodziej



Twarzą w twarz

Face to Face

David Crowley

Centralnym punktem nowej wystawy Jarosława Kozakiewicza w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki jest praca *Habitat* — rzeźba o wymiarach niewielkiego budynku. Widzowie mogą wchodzić do środka i przemieszczać się wewnątrz struktury o proporcjach wywiedzionych z proporcji ludzkiej twarzy. Forma *Habitatu*, który nie przedstawia ani nie symbolizuje twarzy, powstała na podstawie geometrycznego schematu ludzkiej fizjonomii. Połączywszy prostymi liniami oczy, uszy, nos i usta, artysta w istocie opracował „moduł” do tworzenia struktur złożonych z trójkątów i czworokątów. W odróżnieniu od pozostałych systemów proporcji opartych na idealizowanym ludzkim ciele (najbardziej znane to człowiek witruwiański i Modulor Le Corbu-

siera) moduł Kozakiewicza nie został pomyślany jako „harmonijny” system wyznaczania „właściwych” proporcji, jeśli chodzi np. o wysokość wnętrz, plany budynków czy projektowanie przestrzeni publicznych. Należy w nim widzieć raczej metodę stymulowania wyobraźni.

Kozakiewicz posługuje się swoim „modułem” fizjonomicznym na różne sposoby. Wykorzystywał go również w celach architektonicznych, na przykład projektując wieżę obserwacyjną na brzegu Warty (2009–2011). W konstrukcji tej najważniejszą rolę odgrywa wzrok, dlatego też każda z jej pięciu platform wspiera się na skróconym rdzeniu w punkcie wyznaczonym przez źrenicę oka w momencie, gdy głowa jest podniesiona do góry. Dla odmiany praca *Salto* (2012)

Salto, rzeźba site-specific, Sopot, 2012

Rysunek koncepcyjny do rzeźby *Salto*, 2012

na sąsiedniej stronie:

Fizjonomia przestrzeni II, 2015, kredka, papier

Somersault, a site-specific sculpture, Sopot, 2012

Preparation drawing for *Somersault* sculpture, 2012

opposite:

Physiognomy of Space II, 2015, crayon on paper

to studium ruchu w płaszczyźnie horyzontalnej. Forma rzeźbiarska 10-metrowej długości, zaprojektowana dla małego moła w Sopocie, wykreślona została na podstawie rysunku poruszającej się głowy zatrzymanej — niczym w kadrze filmowym — gdy wiruje w powietrzu. Siedem modułów ze stalowych rur i sklejki wydaje się staczać po niskiej platformie, jakby miało zatopić się w morzu. Nieprzypominająca ludzkiej twarzy struktura robi wrażenie owładniętej absurdalną chęcią poruszania się we wszystkich kierunkach.

Od niemalże 30 lat głównym tematem w twórczości Kozakiewicza pozostaje ludzkie ciało. Artysta, znany najbardziej dzięki swoim projektom urbanistycznym i architektonicznym (jak *Wieża miłości*, 2004; *Wieża tlenowe*, 2005; *Transfer*, 2007) oraz realizacjom bliskim land artu (*Projekt Mars*, 2003–2007), łączących ciało z jego otoczeniem, w istocie pokazuje nam, w jaki sposób człowiek za pomocą inwencji i wyobraźni może w sposób harmonijny kształtować własne środowisko. Wiele jego ekologicznych projektów odrzucających postulaty wysuwane przez aktywistów, ale też retorykę „rozwiązań” stosowanych z lubością przez architektów czy inżynierski pragmatyzm, ma wymiar jawnie utopijny — wydają się „niemożliwe”. Prace prezentowane w Zachęcie w jeszcze mniejszym stopniu kojarzą się z użytecznością; w zamian otrzymujemy skondensowaną mieszankę koncepcji teoretycznych i kompozycyjnych stanowiących podstawę większości jego dzieł.

W najnowszej prezentowanej w Zachęcie pracy, zatytułowanej *Siedlisko*, wyczuwamy odejście od utopijnych i optymistycznych projektów w rodzaju *Wieży miłości*. W 2016 roku artysta spotkał bezdomnego mężczyznę mieszkającego w nędznych warunkach w lesie pod Warszawą i postanowił stworzyć pracę, która w bardziej bezpośredni i indywidualny sposób odnosiłaby się do kwestii mieszkania. Rozpoczął od filmowania w pracowni. Bezdomny, stojąc przed szarą ścianą, patrzy wprost w kamerę. Milczy i trwa prawie w bezruchu, dostrzegamy jedynie mikroekspresje jego rysów umożliwiające spotkanie twarzą w twarz z drugim człowiekiem. Mamy ruchomy portret, na który Kozakiewicz nałożył linie geometrycznej siatki powstałej na bazie zdjęć mężczyzny. Linie-wektory kreślą wzór formy rzeźbiarskiej, która — zważywszy na tytuł pracy *Siedlisko* — jednoznacznie kojarzy się ze schronieniem. Widz patrzy z jednej strony na twarz bezdomnego mężczyzny, a z drugiej na rozbite, puste przestrzenie powstałe z jego spojrzeń i drgnień twarzy.

Wydaje się, że *Siedlisko* ma wymiar nie tylko estetyczny, ale i etyczny. Całą uwagę widza kieruje bowiem



na konkretną osobę, nawet jeśli jej tożsamość pozostaje nieokreślona. Prezentowana w Zachęcie praca zmusza nas do konfrontacji z twarzą drugiego człowieka, choćby za pośrednictwem ekranu. To spotkanie twarzą w twarz, pomimo „sztucznej” atmosfery galerii i rozpikselowanej formy projekcji wideo, sprawia, że widz przejmuje na siebie część odpowiedzialności. O patrzeniu w ten sposób na drugiego pisał filozof Emmanuel Levinas:

Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej nagą, najbardziej obnażoną. Najbardziej nagą, chociaż nagością skromną. Również najbardziej obnażoną: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona, jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać¹.

Levinas pragnie zawrzeć etykę spotkania w pojęciu pewnej równości, którą nazywa „podstawowym ubóstwem twarzy”. Gdy maski i pozy znikają, twarz jest tym, co umożliwia autentyczne, żywe spotkanie. ●●●

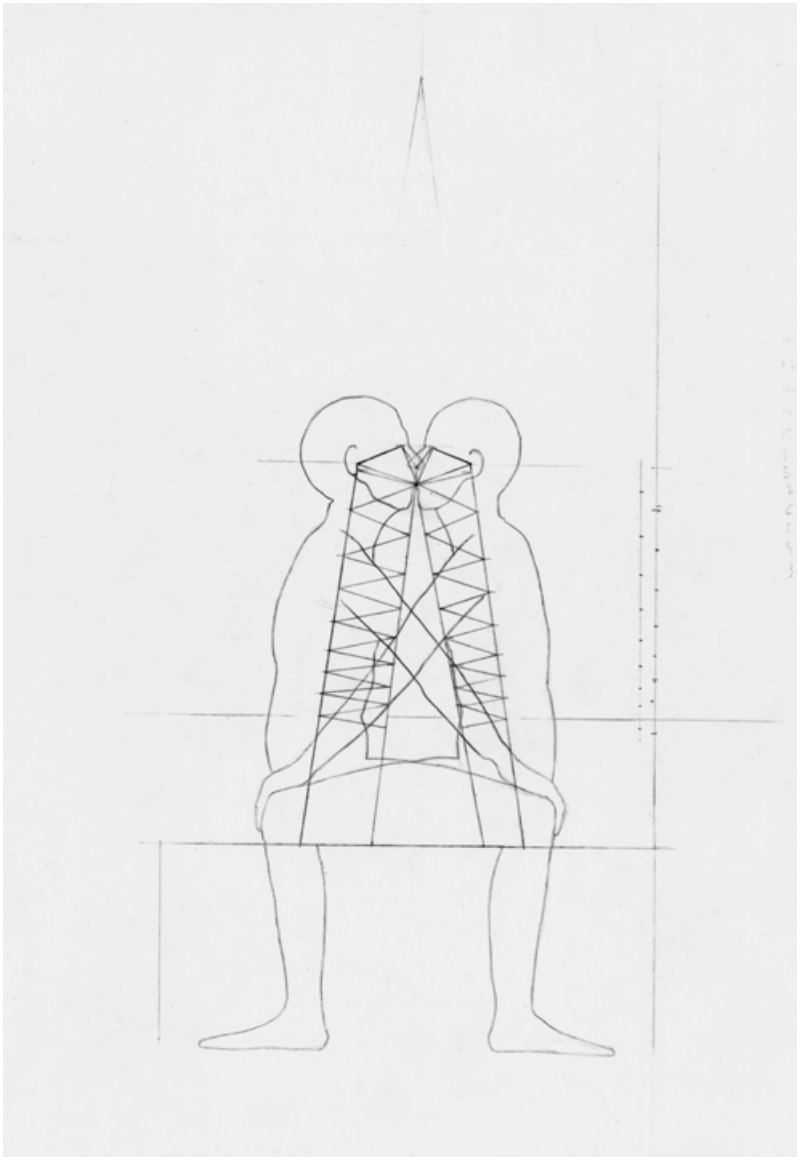
¹ Emmanuel Levinas, *Etyka i nieskończoność. Rozmowy z Philippe'em Nemo*, przeł. Bogna Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, Kraków 1991, s. 49.

Jarosław Kozakiewicz (ur. 1961), artysta. Działa na pograniczu sztuki, nauki i architektury. Absolwent rzeźby Akademii Sztuk

Pięknych w Warszawie i Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Profesor warszawskiej ASP. Artystyczno-architektoniczne projekty Kozakiewicza inspirowane współczesną ekologią, genetyką, fizyką, astronomią i starożytnymi koncepcjami kosmologicznymi poszukujące wzajemnych odniesień pomiędzy mikro- i makrokosmosem.

Świadomy analogii pomiędzy ciałem ludzkim i światem przyrody, kwestionuje on antropometryczny charakter człowieka w trwoniarskiego jako tradycyjny paradygmat architektury i proponuje w zamian paradygmat organiczny, „geometrię wnętrza”, gdzie przestrzeń określona jest przez linie łączące otwory ciała odpowiedzialne za funkcje życiowe.

Poszukiwania artysty zaowocowały m.in. utopijnymi i krytycznymi projektami z zakresu architektury, urbanistyki, sztuki ziemi. Niektóre z nich nagrodzone zostały w prestiżowych konkursach architektonicznych, m.in. na projekt Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu *Znaki Czasu* (2004) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2007). W 2005 roku projekt Kozakiewicza wygrał międzynarodowy konkurs na Park Pojednania w pobliżu Muzeum w Auschwitz-Birkenau, a w 2007 roku ukończono jego *Projekt Mars*, wielohektarową rzeźbę ziemną przekształcającą krajobraz w miejscu kopalni węgla brunatnego wokół jeziora Baerwalde w Niemczech. Inne projekty to często utopijne propozycje rozwiązań ekologicznych lub symbolicznych w zakresie planowania przestrzennego (*Transfer*, 2006) lub architektury (*Oxygen Towers*, 2005). W 2006 roku Kozakiewicz reprezentował Polskę na 10 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji.



The centrepiece of Jarosław Kozakiewicz's new exhibition at Zachęta — National Gallery of Art is *Habitat*, a sculpture the size of a small building. Visitors can enter in and pass through a structure that owes its proportions to the intimate scale of the human face. Not a representation of a face nor its symbolisation, *Habitat* derives its form from projective geometry based on human physiognomy. Connecting the points of the eyes, ears, nose and mouth with straight lines, Kozakiewicz has, in fact, created a 'module' for the production of structures made of trapezoids and triangles. Unlike other proportional systems derived from an idealized human body (most famously Vitruvian man and Le Corbusier's Modulor), Kozakiewicz's module lays no claim to be a 'harmonic' system to govern the 'correct' proportions for the height of interiors, the floor plan of buildings or other architectural matters. It is better understood as a way of stimulating the imagination.

Kozakiewicz has employed this facial 'module' in diverse ways. He put it to architectural purposes when he designed an observation tower overlooking the river Warta (2009–2011). The structure privileges sight and so each of its five platforms cantilevers off a central twisting core at a point determined by the pupil in the eye when a head is raised vertically. By contrast, *Somersault* (2012), explores a lateral movement. A 10 metre long sculptural form created by Kozakiewicz for a small pier in the coastal town of Sopot, *Somersault* was derived from a drawing of moving head captured — like a series of still images in a film — twisting through the air. The seven modules, fashioned from steel pipes and plywood, appear to tumble along the low platform before plunging towards the waterline. Eschewing the upright and frontal disposition of the human face, the structure seems to be overcome by an irresistible and yet paradoxical impulse to move.

For almost three decades, Kozakiewicz's work has a remarkably constant focus on the human body. Perhaps best known for urban and architectural schemes (such as *The Tower of Love*, 2004; *Oxygen Towers*, 2005; *Transfer*, 2007), and works of land art (*Project Mars*, 2003–2007) that seek to connect the human body with the natural world, Kozakiewicz has explored how human invention and imagination can harmonise with the environment. Rejecting proscription of the kind demanded by activists, the rhetoric of 'solutions' favoured by architects, or the pragmatism of the engineer, many of his ecological schemes have had distinctly utopian, even 'impossible' dimensions. The works on display in Zachęta are even less concerned with utility; offering, instead, a distillation of the intellectual and compositional principles on which much of his output has been based.

One senses a shift of mood away from utopian and euphoric schemes like *The Tower of Love* in the most recent work on display in Zachęta, *Dwelling*. In 2016 Kozakiewicz met a homeless man who had been living rough in the forests outside Warsaw and resolved to make a work which addressed the question of inhabitation in a more direct fashion. He began by filming in the studio. The homeless man standing before a grey wall stares back at the camera. Silent and almost motionless, his movements are little more than the micro-expressions on which human face-to-face communication often depends. A moving portrait, Kozakiewicz laid projective geometries derived from the man's features over the footage. These vectors also form the generative patterns for an accompanying sculptural form which perhaps, given the work's name, *Dwelling*, suggests a shelter. Turning one way the viewer looks on the face of the homeless man and, turning another, he or she sees the splintered voids formed by his glances and twitches.

One senses in *Dwelling* not just aesthetics but also ethics. It draws the viewer's attention to a singular individual, even if the subject's identity is undeclared. This work displayed in Zachęta demands that we confront the face of another being, albeit one mediated on screen. Even within the artificial atmosphere of the gallery and pixelated form of the video project, a face to face encounter places responsibilities on the viewer too. Of looking another in the face, philosopher Emmanuel Levinas has said:

There is first the very uprightness of the face, its upright exposure without defence. The skin of the face is that which stays most naked, most destitute. It is the most naked, though with decent nudity. It is the most destitute also: there is an essential poverty in the face; the proof of this is that one tries to mask this poverty by putting on poses, by taking on a countenance. The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill.¹

Levinas' purpose is to frame the ethics of the encounter in terms of the equality of what he calls the 'essential poverty in the face'. When symbols and masks are abandoned, the face permits truly vital encounters. ●●●

¹ Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity, Conversations with Philippe Nemo*, trans. Richard A. Cohen, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1995, p. 85.

Projekt Mars, 2003–2007, rzeźba ziemna, Boxberg, Niemcy

na sąsiedniej stronie:

Wieża miłości, 2004, makieta: tworzywo sztuczne, stal, skala 1 : 400

Wieża miłości, 2004, ołówek, papier

Oxygen Towers, 2005, architectural model, composite material, scale 1 : 100

Mars Project, 2003–2007, earth sculpture, Boxberg, Germany. Photo ©LMBV/Radke

opposite:

The Tower of Love, 2004, model: composite material, steel, scale 1 : 400

The Tower of Love, 2004, pencil on paper

Jarosław Kozakiewicz (b. 1961) is an artist working at the junction of art, science and architecture. A graduate of the Faculty of Sculpture at the Warsaw Academy of Fine Arts and Cooper Union for the Advancement of Science and Art in New York. Professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

Kozakiewicz's artistic and architectural projects are inspired by contemporary ecology, genetics, physics, astronomy and ancient cosmological concepts in search of cross-references between the micro- and macrocosm.

Aware of the analogy between the human body and the natural world, he challenges the anthropometric nature of the Vitruvian Man as the traditional paradigm for architecture and instead proposes an organic paradigm, 'interior geometry', where space is determined by the lines connecting the orifices of the body responsible for vital functions.

The artist's quests resulted in, i.a. utopian and critical projects in the field of architecture, urban planning, land art. Some of them were awarded in prestigious architectural competitions, among others for the design of the Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń (2004) and the Museum of Modern Art in Warsaw (2007). In 2005, his project won the international competition for the Reconciliation Park in the vicinity of the Museum in Auschwitz-Birkenau, and in 2007 his *Project Mars* was completed — many hectares of earthen sculpture, transforming the landscape of the lignite mines around the lake Baerwald in Germany. Other projects are often Utopian solutions for environmental problems, symbolic spatial planning (*Transfer*, 2006) or architecture (*Oxygen Towers*, 2005). In 2006, Kozakiewicz represented Poland at the 10th International Architecture Exhibition in Venice.





foto: | photo: Mariusz Michalski

Anarchitekton, 29,7 m kw. podłogi — w hołdzie Gordonowi Matcie-Clarkowi, 2013, stal, płyta gipsowa, parkiet dębowy

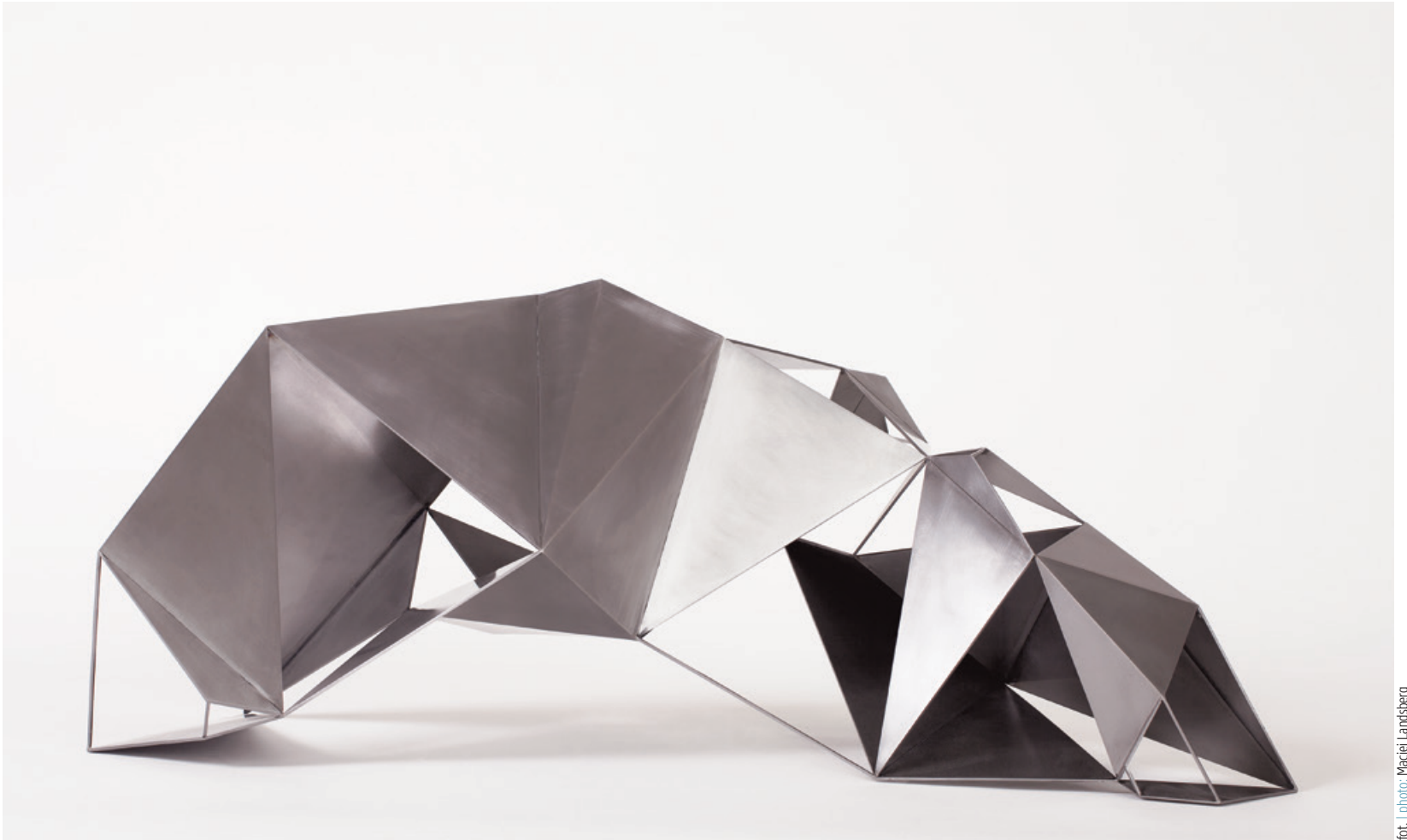
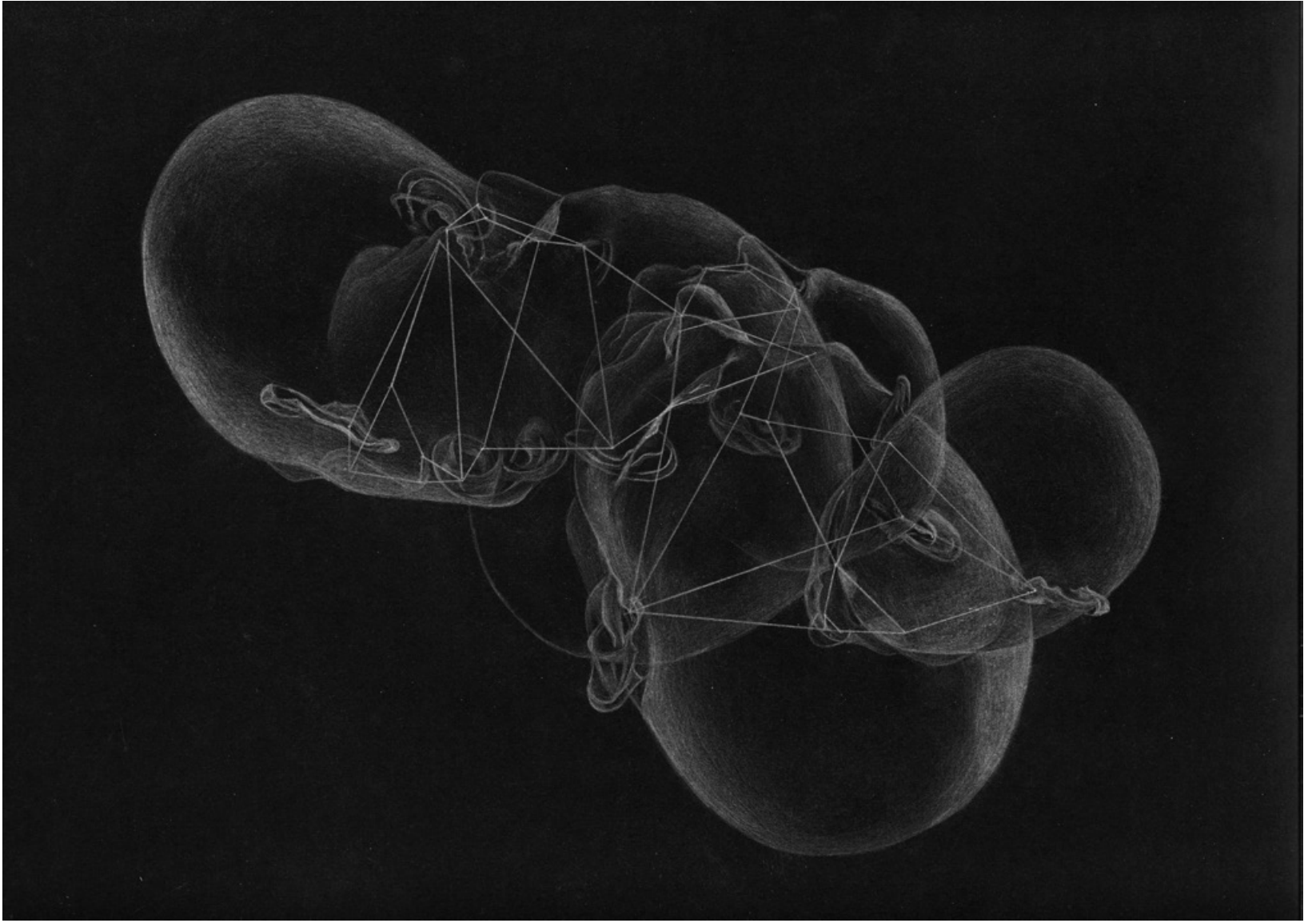
na sąsiedniej stronie:
Przedwczesne powitanie I, 2015, rysunek koncepcyjny

Przedwczesne powitanie, 2016, stal

Anarchitekton, 29.7 square metres of floor — homage to Gordon Matta-Clark, 2013, steel, plasterboard, oak parquet

opposite:
Premature Welcome I, 2015, preparatory drawing

Premature Welcome, 2016, steel



Kwestia ciała

The Body in Question

Joseph Rykwert

Dzisiaj bardzo rzadko — o ile w ogóle — spotyka się artystów, którzy byliby tak bardzo zainteresowani mechaniką funkcjonowania ciała w jego otoczeniu jak Jarosław Kozakiewicz. Mnie również to ciekawi i przyznam, że nasze myślenie jest w wielu punktach zbieżne. Pamiętam, jak robiłem kopię atramentem — nie wiem, jak lekko-myślny musiał być bibliotekarz, który mi na to pozwolił — świetnej ryciny Roberta Fludda przedstawiającej powiązania ciała ze światem zmysłów. Wiem, że ta rycina fascynowała również Kozakiewicza, jako element wielowiekowych rozważań nad funkcjonowaniem ciała w otoczeniu przestrzennym, ale też jako próba wizualizacji tego funkcjonowania, a także zasad — może nawet reguł matematycznych, które rządzą tego typu relacjami. Ponadto Kozakiewicz ma świadomość historycznego wymiaru tego tematu — choć czasem może być zniecierpliwiony ograniczeniami, jakie to ze sobą niesie.

Niecierpliwłość można jednak uznać za nieodłączną cechę tego zaangażowania. Wszak kanoniczna figura stanowiąca ucieleśnienie refleksji starożytnych Greków na ten temat — słynny Doryforos (gr. niosący włócznię) Polikleta to naturalnej wielkości posąg z brązu przedstawiający mężczyznę „zatrzymanego w ruchu”. Oryginał dzieła nie przetrwał do naszych czasów, ale znany jest dzięki licznym marmurowym kopiom z okresu hellenistycznego i rzymskiego, ma też swój żeński odpowiednik — posąg rannej Amazonki, kanon żeńskich proporcji. Ale to już całkiem inna historia.

Najbardziej znanym literackim opracowaniem tego tematu jest kanoniczna figura opisana przez Witruwiusza na początku trzeciej książki jego traktatu *O architekturze ksiąg dziesięć* — męskie ciało w dwóch pozycjach: wpisane w kwadrat z wyciągniętymi poziomo ramionami i złączonymi nogami oraz wpisane w okrąg z nogami i ramionami rozstawionymi szeroko; figura ta miała stać się wzorcem harmonijnych proporcji w budownictwie.

Mimo sławy, jaką cieszył się w okresie imperium, posąg Polikleta, podobnie jak wiele innych „klasycznych” rzeźb, u schyłku starożytności popadł w zapomnienie. Jednak pojęcie, którego był ucieleśnieniem, przetrwało, co prawda tylko w wersji witruwiańskiej. W średniowieczu dzieło Witruwiusza było znane i cenione; kopiowano je wielokrotnie w klasztornych skryptoriach. Jego echa powracają w myśli chrześcijańskiej. Przywołam tu na świadka świętego Augustyna, który w *Państwie Bożym* zachwycą się niewysłowionym pięknem ludzkiego ciała: jego budowa — przekonuje filozof — pozwala wykonywać wszelkie stojące przed nim zadania. Ale oprócz zdolności do artykulacji i mobilności ciało kryje w sobie pewne związki liczbowe, które są tak piękne, że:

zaprawdę nic takiego w ciele nie znajdziemy, co ku pożytkowi stworzone jest, a co by jednocześnie nie było ozdobą tego ciała. Lepiej byśmy to zrozumieć jeszcze mogli, gdybyśmy dobrze poznać mogli wszystkie wartości tych miar, które w ciele wszystko spajają i dostosowują do celu właściwego.

Możliwe jest, że niektóre z tych wartości przy pilnym badaniu tych części, co są na zewnątrz widzialne, może wysledzić ludzka biegłość. Tych jednakże, co są ukryte i niedostępne wzrokowi naszemu, jak np. owe niesłychanie powikłane zwoje żył, nerwów i wnętrzości, tajemnice tych miejsc, gdzie jest siedlisko i źródło życia, nikt zbadać i określić nie zdoła. Prawda, że zamiłowani w wiedzy lekarze, tak zwani anatomowie, nie bez pewnego okrucieństwa rozcinają ciała umarłych albo też umierających pod ich badawczym nożem i w ten sposób wszystkie ukryte części ciała ludzkiego, choć w niezbyt ludzki sposób zbadane zostały. Czyniono w tym celu, iżby się nauczyć, co, gdzie i w jaki sposób leczyć potrzeba. Pomimo tego wartości, o których mówimy, a z których się składa owa stosowna łączność, tak zwana po grecku *ἁρμονία* [harmonia], łączność wszystkich części wewnątrz i zewnątrz, w jedno jakoby narzędzie, w całość ciała ludzkiego, mogą powiedzieć, że je ktoś należycie zrozumiał, skoro się nikt nawet badać ich nie odważył? Gdyby one mogły być należycie poznane nawet w wewnętrznych organach ciała, które nie są wcale piękne, to jednakże zachwyt by w nas wzbudzało piękno umysłowe, zachwyt pożądanyszy i miłszy dla umysłu (bepośredniego), niż ten zachwyt, co pochodzi z jakiegokolwiek pięknego kształtu, miłego tylko oczom, pośrednim narzędziom umysłu.¹

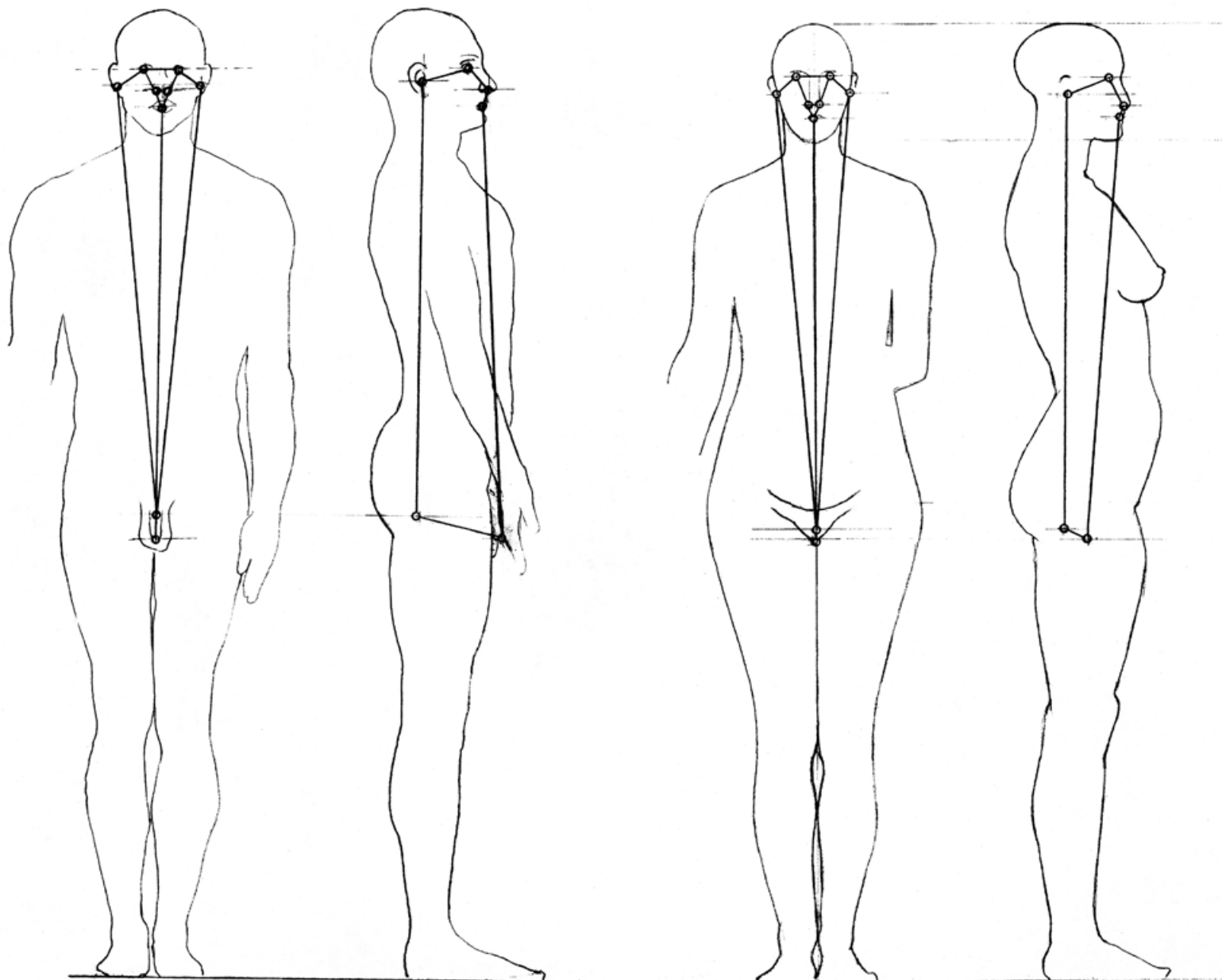


Mikrokosmos, zbiór z opactwa Prüfening, poł. XII wieku, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium

Microcosmos, Prüfening Miscellany, mid of 12th century, Bayerische Staatsbibliothek, Munich

na sąsiedniej stronie:
Absentia, 2002, ołówek, papier

opposite:
Absentia, 2002, pencil on paper



Według świętego Augustyna niektóre części ciała służą tylko jego urodzie i nie mają oczywistego zastosowania — na przykład sutki w męskim ciele lub broda na twarzy — dlatego też dochodzi on do wniosku, że głównym celem stworzenia ciała było piękno, o czym pisze, nawiązując do Owidiusza:

Minie przecież ten pożytek praktyczny i przyjdzie czas, że będziemy się wszyscy wzajemnie cieszyć i zachwycać urodą naszą bez żadnego cienia pożałliwości. [...] Czyż i te miejsca ciała, gdzie zmysły są umieszczone i wszystkie inne członki, nie są tak rozmieszczone i sam wygląd, kształt i postawa całego ciała nie są tak urządzone, iżby wskazywały, że przeznaczone są na słuźenie duszy rozumem obdarzonej? Nie jest człowiek stworzony na podobieństwo zwierząt, rozumu pozbawionych, które, jak widzimy do ziemi są pochylone: kształt ciała jego ku niebu wyprostowany przypomina mu, że w tych rzeczach smakować ma, co na wysokości są?

Istnieje wiele rodzajów harmonii bądź dysharmonii, do których można się odnieść, badając ciało: Kozakiewicz oparł swoje rozważania na relacji między otworami znajdującymi się w ludzkim ciele — siedem z nich mieści się w głowie, dwa poniżej pasa — nawiązując tym samym do Platona, który połączył ludzkie zdolności z odpowiednimi otworami w głowie³. One to rządzą czterema z pięciu zmysłów, tylko zmysł dotyku powiązany jest z członkami i otworami zlokalizowanymi poniżej pasa — koncepcję tę ilustruje luźna karta pochodząca ze słynnego skryptorium w południowej Bawarii w Prüfening, wedle której otwory w głowie korespondują z gwiazdami na niebie. Odwołując się do tak silnie zakorzenionych w tradycji pojęć, Kozakiewicz przekształcił geometryczny wzorec w projekt szkieletowej wieży, mającej stanąć na brzegu Warty.

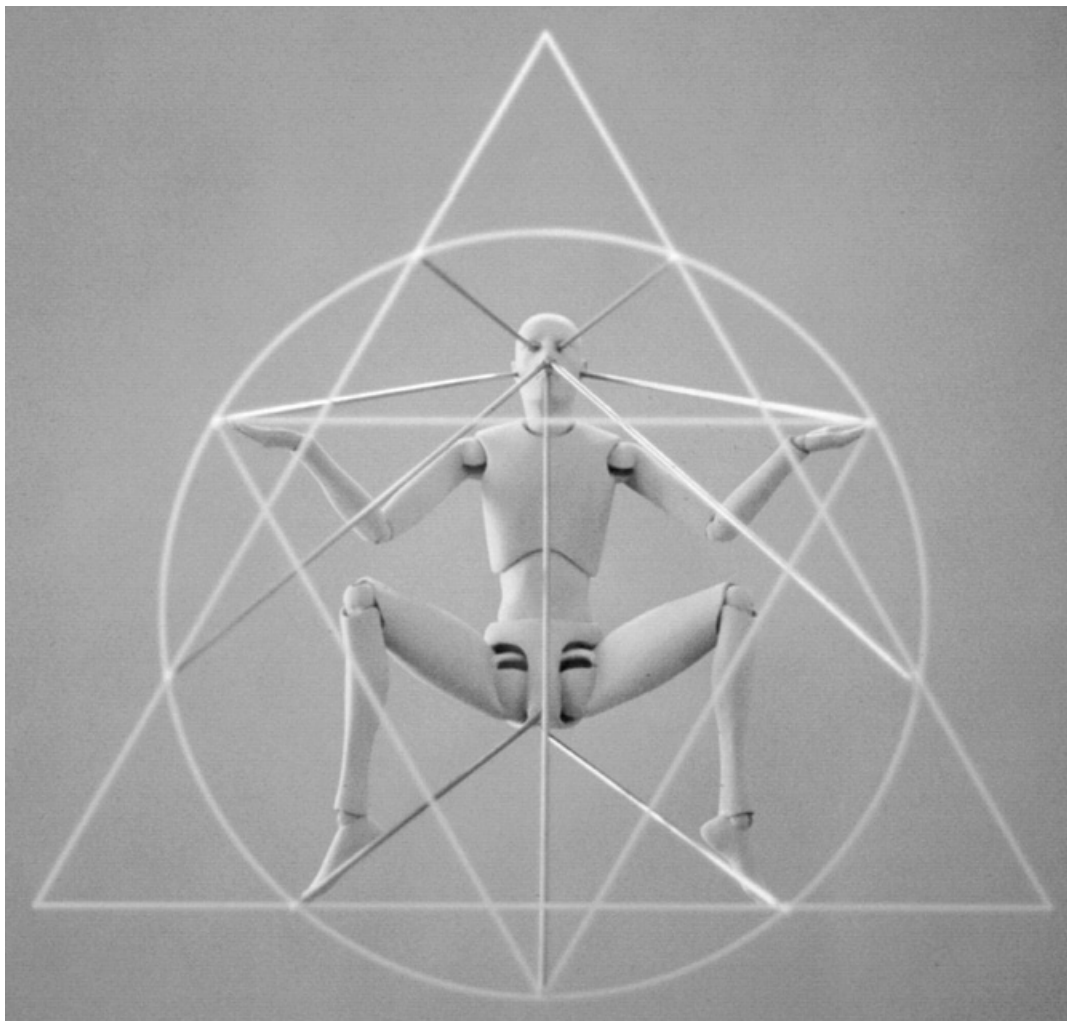
Zachwyt nad pięknem ludzkiego ciała powraca także u innych pisarzy średnio-wiecznych — przenikniętych duchowością — dla których staje się ono odpowiednikiem całego społeczeństwa. Ideę tę wyrażano na różne sposoby: motyw ciała jako

zbioru skłóconych ze sobą członków, znany już w starożytnym Egipcie, występuje w wielu antycznych i średniowiecznych opowieściach, w których spory zostają zażegnane, a społeczeństwo na powrót się jednoczy.

Fascynacja ciałem i jego atrybutami staje się wręcz obsesyjna, co zrozumiałe, gdy w XV wieku humanizm przywraca człowiekowi centralne miejsce w świecie. W czasach Leonarda (a później Michała Anioła) sekcje zwłok traktowano jak metodę badawczą stosowaną nie tylko przez anatomów, ale też artystów. Zapewne to za sprawą artystów i ich zdolności do odwzorowywania ciała w najdrobniejszych szczegółach lekarze i fizjododzy mogli poznać złożoną budowę ludzkiego organizmu.

W wyniku krytycznej lektury Witruwiusza Leonardo doszedł do wniosku, że środek stabilnego ciała wpisanego w kwadrat znajduje się w punkcie generującym u podstawy penisa, lecz kiedy ramiona i nogi są rozstawione i wpisane w okrąg, to ów punkt przemieszcza się w okolice pępka. Ten pierwszy ruch stał się centralnym motywem pracy Kozakiewicza *Enneagram*, w której próbuje on ukazać metafizyczne implikacje owego pierwotnego przejścia. Leonardowi dało ono asumpt do wieloletnich studiów nad geometrią ludzkiego ciała w ruchu, udokumentowanych częściowo przez jego ucznia w manuskrypcie znanym jako *Codex Huyghens*. Wprawdzie istnieją też inne teksty Leonarda rozproszone w różnych źródłach, jednak nie wydaje się, by pisane były jego ręką.

Z kolei współczesny Leonardowi i współpracujący z nim sienieński inżynier, architekt i malarz Francesco di Giorgio Martini wpisał figurę ludzką w plan miasta, nadając w ten sposób wizualną formę kolejnemu toposowi. Oferując bliźniaczy wizerunek ciała i miasta, Francesco stworzył kolejną reprezentację mikrokosmosu. Potraktował ludzkie ciało jak skondensowany wszechświat — koncepcja ta była znana już w starożytności — i nadał planowi miasta godność analogiczną do godności ciała. Rysunek Francesca był kopiowany, ale rozpowszechnił się dopiero kilka wieków po



Enneagram, 2001, tworzywo sztuczne, pręty stalowe

na sąsiedniej stronie:

Wieża obserwacyjna nad Wartą, 2009–2011, rysunek koncepcyjny

Wieża obserwacyjna nad Wartą, 2009–2011, obiekt architektoniczny: stalowa konstrukcja, drewniane platformy (widok)

Enneagram, 2001, composite material, steel bars

opposite:

Observation Tower on the Warta River, 2009–2011, preparatory drawing

Observation Tower on the Warta River, 2009–2011, architectural object: steel framework, wooden platforms (view)

jego śmierci, choć sama kwestia była szeroko dyskutowana i — jak dowodzi mój cytat ze świętego Augustyna — stała się częścią intelektualnej tradycji Zachodu. Być może jest czymś charakterystycznym dla naszych czasów, że gdy Le Corbusier niespełna wiek temu zaczął rozwijać analogiczne koncepcje, nie odwoływał się do wspomnianych przeze mnie źródeł europejskich, ale wolał szukać inspiracji w okultystycznych rozważaniach swoich przyjaciół; którzy opowiadali mu o pierwszym człowieku w mitologii Hindu, Puruszy — jego gigantyczne ciało miało zainspirować Le Corbusiera i służyć mu za wzór, gdy pół wieku później tworzył projekt miasta Czandigarh, nowej stolicy indyjskiego stanu Pendżab.

Projekt Czandigarhu — przynajmniej w tej części, za którą odpowiadał Le Corbusier — to próba uczynienia z figury ludzkiej gwaranta i strażnika zasady „złotego podziału”, który — jak mniemał architekt — miał stać się powszechnie stosowanym standardem w kształtowaniu środowiska naturalnego przez człowieka.

Jednak Le Corbusier i jego zwolennicy ponieśli klęskę, Unia Europejska odrzuciła bowiem „złoty podział” jako normę w budownictwie, przyjmując w to miejsce pierwiastek kwadratowy ($\sqrt{2}$) — od dawna stosowany w przemyśle niemieckim jako wyznacznik proporcji w schematach wymiarowych; warto jednak pamiętać, że wszyscy nosimy przy sobie pamiątki tej bitwy w postaci kart kredytowych — prostokątów odzwierciedlających zasadę „złotego podziału”.

Oczywiście Kozakiewicz jako rzeźbiarz i artysta realizujący projekty environment wcale nie musi interesować się tymi dysputami i podobnymi „starożytnościami”, nawet jeśli porywająca geometria jego projektów dowodzi, że to właśnie one i pokrewne im nauki przyrodnicze były źródłem jego inspiracji. Przedmiotem

fascynacji Kozakiewicza jest nie tylko „standardowe”, dojrzałe ciało, ale także jego przemiany, poczynając od najwcześniejszego dzieciństwa do dojrzałości, które stara się ukazać, poddając ciało geometrycznej transformacji, czego przykładem jest jego projekt *Absentia*. W jednej ze swoich ostatnich prac *Anarchitekton* artysta zrzuca pęta nałożone przez Witruwiusza i Le Corbusiera, sprzymierzając się niejako z Gordonem Mattą-Clarkiem i jego pojęciem „anarchitektury”: anarchiczną i przewrotną interpretacją modernistycznego funkcjonalizmu i konceptualną gloryfikacją wolności — tak ciała, jak i struktury.

*

Pozwolę sobie dodać na zakończenie małą osobistą uwagę jako postscriptum — był taki czas tuż przed wybuchem wojny, kiedy jako uczeń gimnazjum Mikołaja Reja większość dnia spędzałem na tyłach Zachęty, i oczywiście czasami mijałem jej potężną i majestatyczną — powiedziałbym nawet szacowną — fasadę. Nigdy jednak nie przyszło mi do głowy, że kiedyś napiszę tekst do jednego z katalogów galerii, to przekraczało granice mojej uczniowskiej wyobraźni. ●●●

1 Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. ks. Władysław Kubicki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 2002, s. 951–952.

2 Ibidem, s. 952 i s. 951.

3 Platon, *Timajos*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa, 1986, 44 d, 45, 70, s. 55, 56, 95.

Tekst opublikowany w książce *Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne mikrokosmologie*, towarzyszącej wystawie, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017

Joseph Rykwert (ur. 1926, Warszawa) — historyk i krytyk architektury, emerytowany profesor architektury na Uniwersyte-

cie Pensylwańskim. Wykładał m.in. w Hochschule für Gestaltung w Ulm, Royal College of Art w Londynie, na Uniwersytecie w Cambridge i Uniwersytecie Pensylwańskim. Jako profesor wizytujący prowadził zajęcia na większości prestiżowych uczelni architektonicznych na całym świecie. Wielu z jego studentów jest dziś uznanymi w świecie architektami, jak np. Daniel Libeskind czy Alberto Pérez-Gómez. Autor licznych książek, m.in. *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World* (1963); *The First Moderns* (1980); *The Judicious Eye. Architecture against the other Arts* (2008), tłumaczonych na wiele języków. Jego pierwsza książka przetłumaczona na język polski to *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast* (2013).

Few — if any — artists nowadays have concerned themselves so intimately with the mechanics of the body's engagement in its environment, as has Jarek Kozakiewicz. It is a concern of his which I share and which has been the motive of much of my own — very different — work. Our interest even coincided in detail sometimes. I well remember copying in ink — and I am not sure what incautious librarian allowed me to do so — Robert Fludd's sumptuous and intricate engraving of the perceiving body's links to the sensible world. It is an image which has also fascinated him, as part of that lifelong meditation on the body engaged in its environment but even considered as an image of it; and of the rules, even the mathematics of any such engagement. He is, moreover, well aware of the historical dimension of the theme — even though he may often be impatient with the limitations it imposes.

But then impatience may well be the perennial characteristic of that involvement. After all, the original canonic figure of Greek speculation on the matter, Polykleitos' Doryphoros — his 'spear-bearer' — was



a much-celebrated life-size bronze male figure in arrested movement. The original is long lost, though it is well-known through many Hellenistic and Roman stone copies and it had a female equivalent — a wounded Amazon, as a female canon. But that is another story.

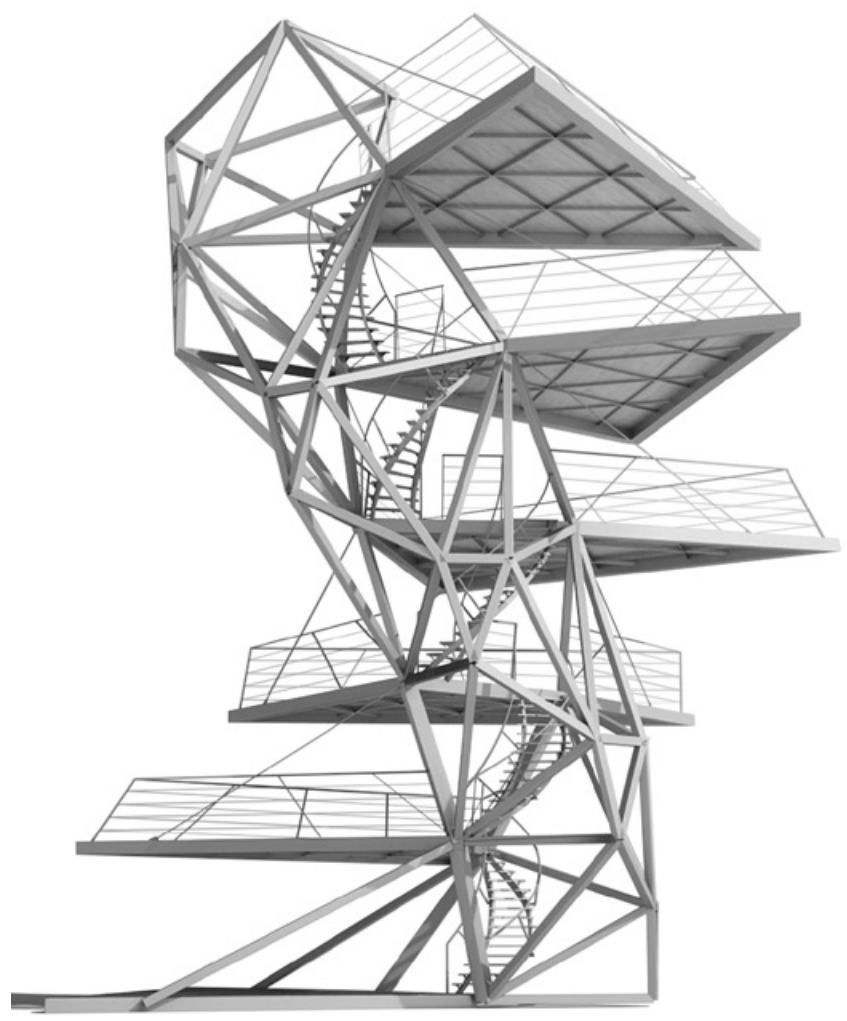
The most famous textual variation on this famous theme may be the canonic figure which Vitruvius' details at the beginning of the third (of his ten) book to offers an analysis of the male body with arms extended in a square and — alternatively — with arms and legs akimbo, in a circle, as a model for all harmonic proportion in building.

In spite of its imperial prestige Polykleitos' figure passed into oblivion with much other 'classical' statuary at the end of antiquity. But the notion which it incorporated survived, if only in its Vitruvian version. Throughout the Middle Ages the text was well-known, copied and re-copied in monastic scriptoria. Versions of it recur in some Christian thinking.

Let St Augustine be my witness, who in his *City of God* is much concerned with the ineffable beauty of the human body: its configuration, he points out, allows it to perform all the many essential tasks required of it. But apart from the adaptability of its articulation and its mobility, its numerical concatenations are so beautiful that: 'you cannot tell whether need was the guiding principle or beauty. For sure, there is not one thing in the body for the sake of need that does not also provide occasion for beauty. This would be more obvious if we but knew how the numerical measurements are related and conjoined.'

Human ingenuity might find such relations in what is evident and on the surface. But for those that are hidden and removed from our sight, such is the intricacy of veins and nerves or inner organs that no one can verify them. Not even the cruel zeal of such medics as are called anatomists when cutting up the bodies of the dead — as well as of those who had died at the hands of the very same ones who then cut and examined them, while searching secret places to find remedies for its ills can find them . . . As for the numbers of which I speak, whose concord, which the Greeks call ἀρμονία (harmonia) conjoined as it is, both inside and outside of the body, what shall I say of it? That no one has found that which no one has dared to seek? If they were known, the innards and entrails (which do not display any beauty) such delight would be produced by their beauty that they would be preferred to that of any visible form which pleases the eye.

Some parts of the body, Augustine goes on, serve only appearance, and have no obvious use — such as nipples on the male body or the beard — and he concludes that beauty was the prime motive in the making of the body since, echoing Ovid, he insists:



Necessity will pass away and in time to come when we shall enjoy beauty alone. Are not the sense organs so arranged and the very looks, shape and stature of the whole body so shaped that it clearly shows that it has been made to serve a rational soul? Unlike irrational animals, man was not created looking to the earth but with upright form raised to the sky to urge him to the knowledge of higher things, without any temptation to lust.

There are many aspects to the harmonies and disharmonies in which the body is examined: Kozakiewicz has built a meditation on the connection between body orifices — seven in the head, two more below the belt, echoing the Platonic exaltation of the faculties that depend on the openings of the head (Tim, 44 D, 45, 70) which guide four of the five senses while

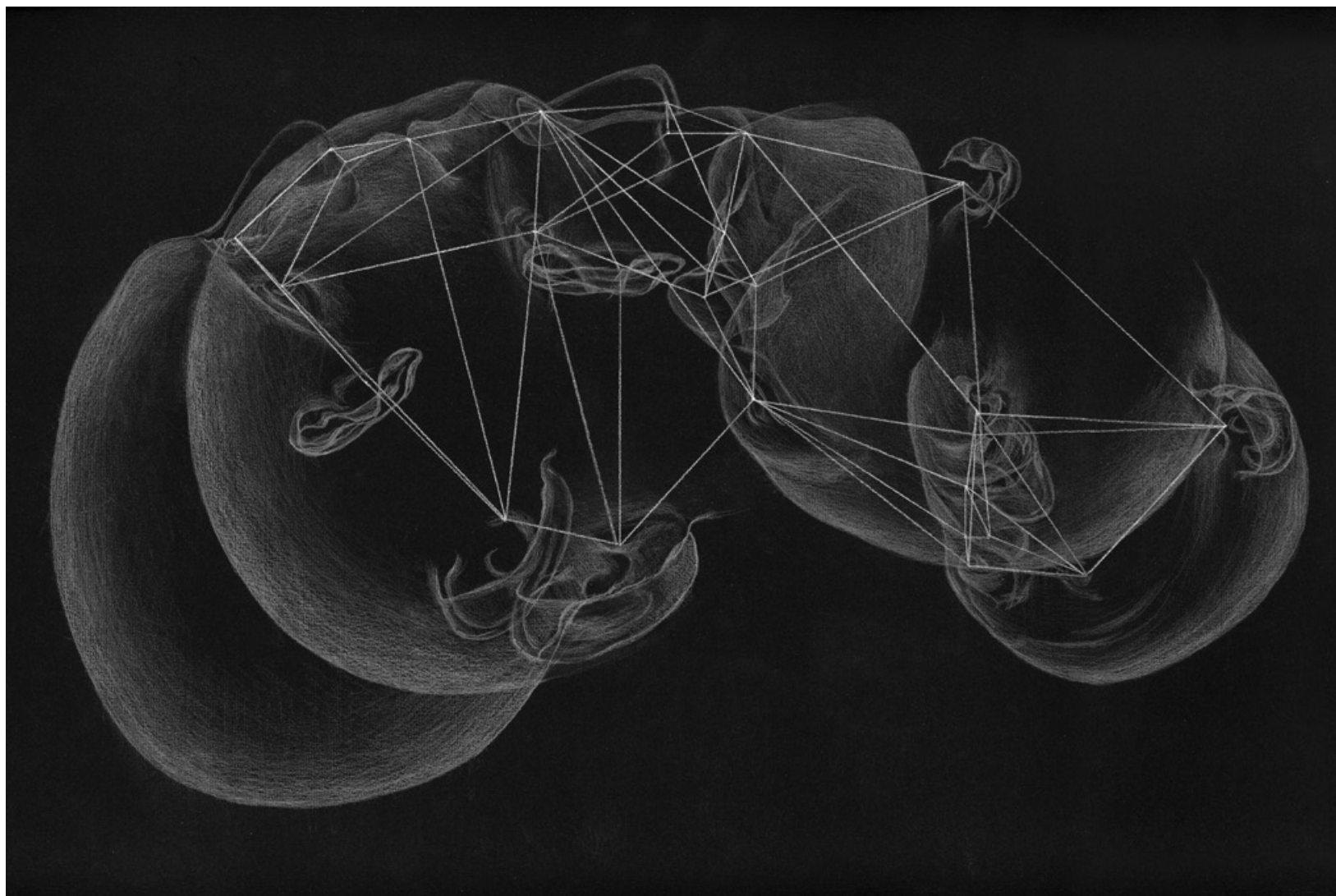
touch belongs to the limbs and to the orifices below the belt — an idea which is illustrated in an isolated leaf from the famous South Bavarian scriptorium at Prüfening in which the orifices of the head correspond to the stars in the sky. Calling on such ingrained notions Kozakiewicz has distilled such geometries into the articulations of the skeletal tower on the Warta River.

That insistence on the body's beauty re-appears in other Medieval — supposedly spiritual — writers who also devote much attention to the body as analogue of society. And the concept suffers many permutations: indeed, the notion of the body as an assembly of quarrelling members, known since Ancient Egypt, becomes the subject of many ancient and Mediaeval accounts in which the quarrels are resolved and society is reconciled once again.

The business of the body and its attributes becomes obsessive — inevitably — when the centrality of man is re-asserted in the fifteenth century. By the time of Leonardo (and of Michelangelo after him) dissection became not only the investigative method of anatomists, but also of artists. Arguably it was the artists with their power of accurate depiction who make the complexity of the body familiar to medics and physiologists.

Taking a critical look at Vitruvius' text, Leonardo noted that the centre of the stable body in a square sets at the generative point at the base of the penis — but when arms and legs are set at an angle to form a circle, it is displaced to the umbilicus as the ancient text says. This primary move, became the focus of Enneagram, in which Kozakiewicz tried to draw out the metaphysical implications of the primal shift. To Leonardo, though it had become a springboard for the years he spent studying the geometry of the mobile body, some of which was summed up by disciple in the manuscript known as the *Codex Huygens* though much more analogous material is dispersed in other documents — unfortunately none of it seems to have been in the masters' own hand.





It was Leonardo's contemporary and occasional collaborator, the Sienese engineer-architect-painter, Francesco di Giorgio Martini who imposed the figure of a man on the plan of a town — so giving visual currency to yet another commonplace. Offering the twin image of town and body conjoined, Francesco gave yet another figuration of the microcosm. He took the human body as a condensation of the universe, a notion which, after all had been bandied about since antiquity — and gave the town plan an analogous dignity to that of the body. Francesco's image was occasionally copied and reproduced but it was not printed until centuries after his death but the matter had been interminably discussed and — as my quotation from Augustine clearly shows — and had become part of the Western intellectual inheritance. It is perhaps characteristic of our own times that when Le Corbusier begun speculating on analogous notions nearly a century ago, he did not appeal to the many western sources I mentioned earlier but preferred to find inspiration in the occult musings of some of his friends who told him about the primal man of Hindu mythology, the giant Puruṣa — whose configuration was to be the source of some of his ideas and was turned to good account when he adopted it as the pattern for the plan of Chandigarh the new capital of Indian Punjab, half a century later.

The plan of Chandigarh offered — as far as Le Corbusier himself was concerned (at any rate) — a sample of his own attempt to make the human figure a guarantor and safeguard of the golden section which — he hoped would become the standard that could be universally applied throughout the whole man-made environment.

Le Corbusier and his allies failed in their attempt, and the European Community rejected the golden section as the normative building regulator, adopting the $\sqrt{2}$ — long accepted as the standard by German industry as the proportional basis of its dimensional schema: though we all carry a relic of those battles — since all credit cards are golden section rectangles.

Of course, as a sculptor and an environmental artist, Kozakiewicz can only be marginally concerned with such disputes and antiquities even though the entrancing geometries which he offers to visitors inevitably draw their inspiration from reminiscences of them and from attendant biologies. So he is fascinated, not only by the 'standard', mature body but also by the implication of its growing from the earliest childhood to maturity through a transformational geometry to which he referred in his *Absentia*. And most recently, in his *Anarchitecture* he has tried to break out of the Vitruvian and Corbusian shackles, allying himself with Gordon Matta-Clark's *Anarchitecture*, his impatient and anarchic reading of modernist structural functionalism in a conceptual exaltation of bodily as well as structural freedom.

*

If I may end with a brief personal note by way of postscript — for some time in the years just before the war I spent most of my days at the back of the Zachęta building, as a pupil in the Mikołaj Rej College, and of course would occasionally also walk round to the solid and majestic — even venerable — front. The idea of writing in one of its catalogues would have seemed unthinkable, wholly beyond my schoolboy experience. ●●●

Text published in Jarosław Kozakiewicz. *Subjective Microcosmologies*, a book accompanying the exhibition, Warsaw: Zachęta — National Gallery of Art; Academy of Fine Arts in Warsaw, 2017

Joseph Rykwert (b. 1926, in Warsaw) — historian and critic of architecture, retired professor of architecture at the University of Pennsylvania. He lectured i.a. at the Hochschule für Gestaltung in Ulm, the Royal College of Art in London, the University of Cambridge and the University of Pennsylvania. As a visiting professor he has taught at the most prestigious colleges of architecture around the world. Many of his students are now world-renowned architects, such as Daniel Libeskind and Alberto Pérez-Gómez. Author of numerous books, among others, *The Idea of a Town*. *The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy*, and *The Ancient World* (1963); *The First Moderns* (1980); *The Judicious Eye. Architecture against the other Arts* (2008), translated into many languages. His first book translated into Polish is *The Seduction of Place: The History and Future of Cities* (2013).

Rysunek koncepcyjny do rzeźby *Habitat*, 2016

na sąsiedniej stronie:
Planetarium, 2016, stal

Preparation drawing for the sculpture *Habitat*, 2016

opposite:
Planetarium, 2016, steel

Jeśli nie podano inaczej, reprodukcje prac dzięki uprzejmości artysty
If not otherwise noted, reproductions of works courtesy of the artist

9.05–2.07

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

Poza zasadą *przyjemności*. Afektywne operacje

Beyond the *Pleasure* Principle.
Affective Operations

kuratorka | curator: Maria Brewińska
współpraca | collaboration: Magdalena Komornicka

artyści | artists: Marina Abramović, Kader Attia, Monica Bonvicini, Berlinde de Bruyckere, Douglas Gordon,
Aneta Grzeszykowska, Mona Hatoum, Jesse Kanda, Teresa Margolles, Piotr Pawlenski | Petr Pavlensky, Aleksandra Ska,
Taryn Simon, Andreas Sterzing, Mircea Suci, Roman Stańczak, David Wojnarowicz, Artur Żmijewski



Piotr Pawlenski, *Carcass*, przed pałacem Maryjskim w Petersburgu, 2013, fotografia i wideo, dzięki uprzejmości artysty

na sąsiedniej stronie:
Aneta Grzeszykowska, *Skin Head # 06*, 2016, skóra naturalna,
wypełnienie, dzięki uprzejmości artystki i galerii Raster

Petr Pavlensky, *Carcass*, in front of Mariinsky Palace, St. Petersburg, 2013, photograph and video, courtesy of the artist

opposite:
Aneta Grzeszykowska, *Skin Head # 06*, 2016, natural leather, stuffing,
courtesy of the artists and Raster gallery



Wystawa przyjmuje za punkt wyjścia popularną w humanistyce kategorię *afektów*, rozumianych tu jako automatyczna reakcja ciała na bodźce odbierane z otoczenia lub zmiany w nim zachodzące. Reakcje te, przyjemne bądź przykre, zachodzą poza świadomością i sferą rozumową, niepoddawane refleksji poznawczej. Potocznie afekt utożsamiany jest z emocjami, ale w kontekście wystawy to protoemocja — doświadczenie „intensywności” (niepokój, drżenie, napięcie pod skórą), które dopiero przepracowane poznawczo, uświadomione, uruchamia odczuwanie konkretnych uczuć takich jak radość, strach, wstyd, wstręt czy gniew i wiele pochodnych emocjonalnych niuansów.

Koncepcja wystawy przyjmuje, że afekty mają także swoje źródło w przedmiotach. I tak dzieła sztuki należą do tych znaczących materialnych bodźców/przekazników, poprzez które idee afektów są przenoszone w sferę odbiorczą, prowokując pobudzenie. Można powiedzieć, że wszystkie dzieła są afektywne — „afekty sączą się z nich bezwiednie”. Mają one jednak różną siłę; w niektórych nie dostrzegamy wyraźnych operacji afektywnych, co jednak nie przesądza o ich braku. Afekt kojarzy się przede wszystkim z silnymi stanami pobudzenia. Ma to znaczenie w doborze prac na wystawę, gdzie chodzi przede wszystkim o „intensywność” (w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a) — takie doświadczenie afektywne, które może być rodzajem silnego napięcia, nerwem w ciele inicjującym nowe jakościowo stany emocjonalne, a dalej znaczenia. Większość prac na wystawie najpierw działa, potem znaczy; afektywne reakcje widzów mają tu nierzadko większe znaczenie niż rozumienie dzieł.

Istotne dla koncepcji wystawy jest również przekonanie, że w odbiorze sztuki zachodzi wiele automatycznych procesów afektywnych związanych m.in. z niekontrolowanym wartościowaniem, które decyduje o odbiorze w kategoriach „lubię/nie lubię”. Badania wskazują na dużą rolę regulacyjną tych procesów wpływających poza świadomością na nasze sądy i wybory. Wystawa prezentuje dzieła, które zdecydowanie przyciągają lub odpychają, wykraczają poza konwencjonalne i jednoznaczne obrazowanie, łatwe treści budzące przewidywalne reakcje. Ten afektywny związek na linii dzieło-widz jest tym silniejszy, im bardziej dzieła odbiegają od znanych, powszechnie akceptowanych treści czy konwencjonalnych form prezentacji. Ich działanie

nazywamy za Brianem Massumi „wstrząsem dla myśli”, lecz zapoczątkowanym w ciele przez niejasne odczucia. Staje się on istotnym zdarzeniem otwierającym nowe możliwości odczuwania i myślenia.

Tytuł wystawy odsyła do Freudowskiej *zasady przyjemności* (w tłumaczeniu Roberta Reszke: *zasady rozkoszy*), którą kieruje się nieświadoma część osobowości — redukcji napięcia poprzez unikanie przykrości i doznanie przyjemności. W psychoanalizie afekt bezpośrednio wiąże się z życiem popędowym. To właśnie w stanach afektywnych dają o sobie znać nieświadomione popędy: erotyczny (Eros), niosący kreatywność, harmonię, seksualność, reprodukcję, przetrwanie, oraz popęd śmierci (Thanatos) odpowiedzialny za destrukcję, agresję, samozniszczenie.

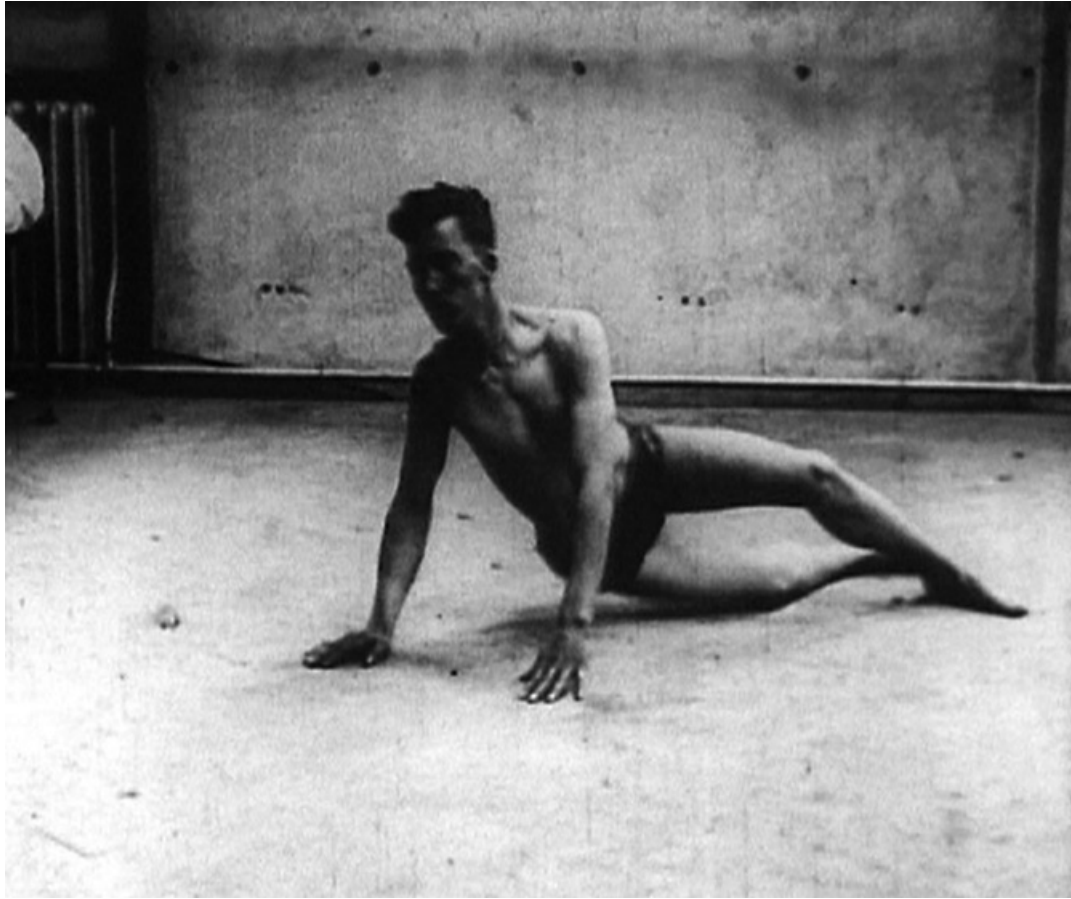
Treść prac na wystawie rozpięta jest pomiędzy reprezentacją tych dwóch dążeń ciała i psychiki: od seksualnego i samozachowawczego, np. w monumentalnej instalacji Mariny Abramović, po niszczycielskie i autodestrukcyjne, np. w pracach Taryn Simon, Aleksandry Ska, Piotra Pawlenskigo czy Teresy Margolles. Wykraczają one poza zasadę przyjemności, badając możliwości doświadczania przyjemności/rozkoszy w różnych przejawach życia seksualnego oraz dotykając nieprzyjemnych, wypieranych przeżyć — tam, gdzie popęd życia łączy się z popędem śmierci. Odsłonięte zostają więc treści nieocenzurowane przez Freudowską zasadę rzeczywistości, która w sztuce ulega nieraz zawieszeniu. Idąc tropem psychoanalizy, można przyjąć, że jeśli energia popędowa zostaje rozładowana zastępczo (sublimacja) poprzez wytwory sztuki, to rozkosz lub ból doświadczane przez artystów oraz satysfakcja/zaspokojenie osiągnięte w procesie tworzenia mogą być niejako przekazane odbiorcom — poprzez umiejscowienie w sztuce treści wypartych, nieprzyjemnych, ale podświadomie pożądanых. Dotyczy to dzieł wykraczających poza tradycyjną kategorię piękna, w których kryją się treści mogące wywołać wspomniane wstrząsy myśli.

Wystawa dotyka kwestii piękna trudniejszego, mierzy się z „inną” prawdą, jeśli piękno uznać za tożsame z prawdą jak w greckim pojęciu *kalokagathii*. Kwestie te porusza Marek Zaleski (*Słowo zapomniane?*, Dwutygodnik.com, 2009) w eseju o pięknie jako o zapomnianym słowie w dyskursie sztuki i rzadkim przeżyciu w doświadczaniu sztuki najnowszej. Przywołuje tam

m.in. słowa Jacques’a Lacana z eseju *Kanta Sadem (Kant avec Sade)*: „[...] piękno to ostatnia bariera, broniąca przystępu fundamentalnej grozie” i Nietzschego z *Poza dobrem i złem*: „Wymyśliłmy sztukę, po to, aby ukryć prawdę, która dla nas jest nie do zniesienia”. Z jednej strony piękno miałoby zatem służyć zasadzie przyjemności, z drugiej — pełnić funkcję strażnika broniącego dostępu do wszystkiego, co rozciąga się poza nią.

Tak postrzegane piękno lokuje się w obszarze ekonomii libidinalnej zarządzającej naszymi pragnieniami w określonych granicach. To m.in. sztuka dokonuje wciąż swoistej rewolucji poprzez przekraczanie granic estetycznego piękna, co wiąże się z Freudowskim motywem kultury jako źródła cierpienia, jej zadaniem okiełznania popędów. Artysta zaspokaja je w sposób niebezpośredni, przekuwając fantazje na dzieła sztuki, bardziej akceptowanej społecznie. Sztuka, jeśli tylko przekracza zasadę rzeczywistości, odsłania pragnienia, pożądania, afirmuje pierwotne popędy, z którymi widz może utożsamiać się w procesie odbiorczym poprzez afektywne doświadczenie uwalniające lub nie jego własne pragnienia.

Piękno jako estetyczny fetysz symbolicznie neguje Aleksandra Ska, niszcząc w swoim filmie *Bezproduktywna* konwencjonalny wizerunek kobiecej urody. Popęd samozachowawczy ulega tu zawieszeniu pod wpływem popędu destrukcji zwróconego przeciwko sobie, autoagresja spleta się zaś z masochizmem i sadyzmem, rozkosz oglądania z ekshibicjonistyczną tendencją pokazywania. W innym rozumieniu — miłość przeradza się w nienawiść. Ten wątek prowadzi do kolejnej pracy Ska, *3 x U* (2005) — zestawienia ostrych, gotowych do zadania cierpienia przedmiotów (noży, agrahek, nożyczek), umieszczonych na listwie z magnesem, z silikonowym fartuchem. To manifestacja ambiwalentnych uczuć w miłości, łatwej przemiany popędu erotycznego w niszczycielski, nienawiść, a także obraz ścierania się tego, co męskie i kobiece. Równie ambiwalentny odbiór może towarzyszyć obydwu pracom — od uczuć lęku, grozy, bólu, po przyjemność patrzenia. W pewnej bliskości sytuują się dzieła Moniki Bonvicini i Anety Grzeszykowskiej. U Bonvicini obserwacja emanacji gender w architekturze prowadzi do jej dekonstrukcji i obnażenia dominacji, kontroli, przemocy seksualnej w instalacjach — rodzaju małej architektury tworzonej z łańcuchów, czarnej skóry, pasów, pił itp., kojarzących



Douglas Gordon, *10ms-1*, 1994, wideoinstalacja, dzięki uprzejmości Studio lost but found, Berlin, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Douglas Gordon, *10ms-1*, 1994, video installation, courtesy Studio lost but found, Berlin, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn, 2017

not subject to cognitive reflection. Affect is commonly identified with emotions, but in the context of this exhibition it is a proto-emotion: an experience of 'intensity' (anxiety, tremor, strain under the skin) that — when cognitively worked through, made conscious — triggers off specific emotions such as joy, fear, disgust, shame, anger, and many other related emotional nuances.

The exhibition concept posits that affects have their source also in objects. And so works of art belong to those significant material stimuli/transmitters through which the ideas of affects are conveyed into the receptive sphere, provoking arousal. Generally speaking, all art works are affective: 'affects leak from them imperceptibly'. But they differ in strength; in some we notice no clear affective operations, which does not mean there are none. Affect is associated mainly with states of strong agitation. This has played a role in the selection of works for the show, which is above all about 'intensity' (in Gilles Deleuze's meaning of the term) — an affective experience that can be a kind of strong tension, a nerve in the body initiating qualitatively new emotional states and meanings. Most works in the exhibition affect first, signify later: the viewer's affective reaction is often more important than his or her intellectual reception of the works.

The exhibition concept has also been informed by a sense that the reception of art involves automatic affective processes of, among other things, uncontrolled valuation which determines reception in terms of like/dislike. Research indicates that such processes, non-consciously influencing our judgements and choices, play a significant regulatory role. The exhibition presents works that strongly attract or repulse, going beyond conventional and clear-cut depiction, beyond easy meanings generating predictable reactions. This affective relationship between the work and the viewer is the stronger, the more the works deviate from familiar, widely accepted meanings or a conventional manner of their presentation. After Brian Massumi, we call what they do a 'shock to thought', albeit one initiated in the body by vague feelings.

The exhibition's title is a reference to the Freudian 'pleasure principle', by which the unconscious part of human personality is driven — the instinct to reduce tension by avoiding the unpleasant and experiencing pleasure. In psychoanalysis, affect is directly linked to instinctual life. It is precisely affective states that bring about the manifestation of unconscious instincts: the life force (Eros), conveying creativity, harmony, sexuality, reproduction, survival, and the death drive (Thanatos), responsible for aggression and self-destruction.

The meanings of the featured works stretch between the representation of these two instincts of

się z ekwipunkiem sadomasochistycznym. W dialogu z nimi pozostają najnowsze prace Anety Grzeszykowskiej: lalki i głowy wykonane ze skóry — pomiędzy figurą dziecka a dorosłego — które mogą uchodzić za fetysze dostarczające przyjemności. Ich ambiwalentna forma kojarzy się z erotyzmem w fazie dojrzewania, kiedy zainteresowania seksualne kierują się z podmiotu ku obiektowi, ale zarówno użycie skóry, jak i maska z repertuaru sado-maso mogą podsuwać interpretację związaną z alienacją tej sfery, wobec której człowiek jest bezbronny ze względu na wewnętrzny napór popędów.

Akty autoagresji jako część strategii artystycznych zaangażowanych politycznie i społecznie łączą prace dwóch artystów prezentowanych na wystawie: Piotra Pawlenskigo i Davida Wojnarowicza, choć dzieli je dystans czasowy dwóch dekad. Pawlenski, podejmując się obrony wolności politycznej w Rosji, dokonuje ekstremalnych działań na własnym ciele, przez co naraża się na oskarżenia o dewiacje. Wojnarowicz przeprowadzał podobne akcje na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, by nagłośnić problem AIDS. W świetle psychoanalizy zachowania takie są wyrazem nieświadomego konfliktu między popędem śmierci i życia, ale w tych przypadkach wskazują na inwersję energii libido, która niezaspokojona w normalnej aktywności, znajduje ujście we wściekłości, gniewie, pragnieniu zwrócenia uwagi i wywarcia wpływu, domagając się reakcji. W tym sensie te przerażające działania mają charakter regulujący emocje. Dlatego perwersyjne zachowanie, takie jak samouszkodzenie, może pełnić funkcję obronną, bo przynosi ulgę. Prace takie ocierają się o sztukę abiektu, która jednocześnie przyciąga i odpycha, tak jak twórczość Teresy Margolles. Jej sztuka powstaje z dowodów

przemocy oraz pośmiertnych śladów, konfrontując widza ze śmiercią i jej makabrycznymi okolicznościami, celowo pobudzając afekt prowokujący wstręt, niechęć, lęki albo sprzeciw. Towarzyszy jej fundamentalna groza, przerażenie i ostatecznie — afirmacja popędu śmierci. Na przeciwnym biegunie znajduje się monumentalna instalacja Mariny Abramović. Dokonuje się w niej uwznioślenie funkcji życiowych i erotycznych człowieka — proces odwrotny do sublimacji popędów w sztuce. Odnajdujemy tu ekspresję rozkoszy czerpanej z praktyk seksualnych wypartych przez kulturę, a zwłaszcza religię, a przynoszących poczucie wolności, zaspokajających pierwotne popędy poprzez seksualizację zachowań graniczącą z obscenicznością i wyeksponowanie agresywnego wizualnie i libidalnie erotyzmu i autoerotyzmu.

Wystawa skupia się na dziełach, które kwestionują emocjonalne, poznawcze i etyczne status quo. Jest rodzajem gry z widzem, polem, na którym doświadczenie artystyczne spotyka się z afektywnym i psychoanalitycznym, a dalej — z percepcyjnym. Prezentowane dzieła mogą być postrzegane jako nieznośne, szokujące, a nawet przemocowe. Wpisane w nie napięcie budzi wrażenia, za którymi podąża widz, uwewnętrzniając lub kontestując afektywny potencjał sztuki. ●●●

Maria Brewińska

The exhibition takes its point of departure in the popular humanistic category of *affects*, construed here as the body's automatic reaction to external stimuli or internal processes. These reactions, pleasant or not, occur beyond consciousness and the rational mind, and are

Aleksandra Ska, *Bezproduktywna*, 2011, wideo, dzięki uprzejmości artystki

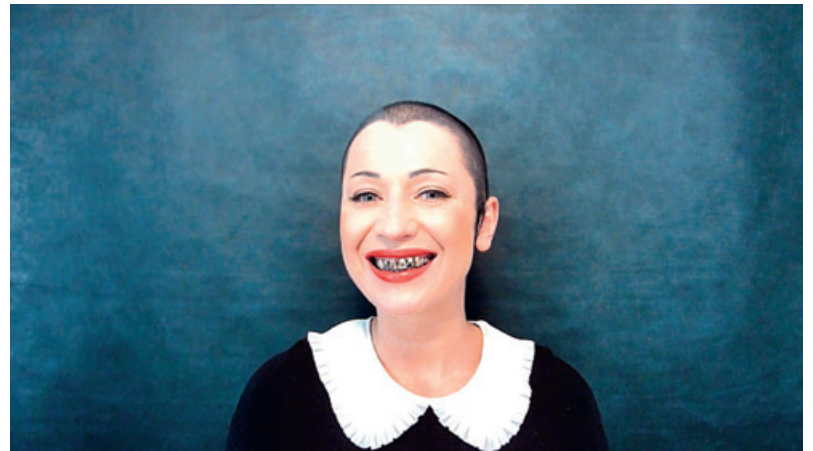
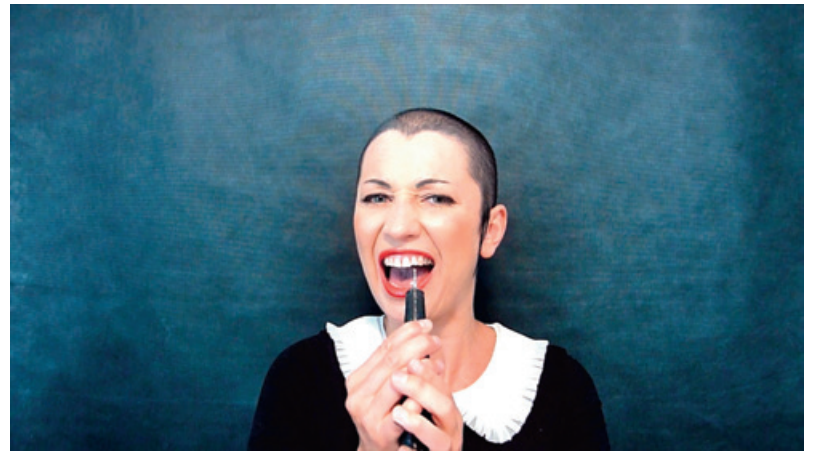
Aleksandra Ska, *Unproductive*, 2011, video, courtesy of the artist

the body and psyche: from the sexual and self-preserving, as for example in Marina Abramović's monumental installation, to the (self)destructive, as in the works of Taryn Simon, Petr Pavlensky, or Teresa Margolles. They go beyond the pleasure principle by investigating the possibility of experiencing pleasure/ecstasy in various forms of sexual life and by tackling unpleasant, often repressed experiences, in which the life instinct meets the death drive. This reveals contents uncensored by the Freudian reality principle, which can be suspended in art. After psychoanalysis, we can assume that if an instinctual energy is sublimated through art works, the ecstasy or pain experienced by the artists and the satisfaction/fulfilment achieved by them in the creative process can be communicated to the viewers — by materialising repressed, unpleasant, yet unconsciously desired contents. This applies to works going beyond the safe category of art as beauty, with hidden meanings which can cause the 'shock to thought'.

The exhibition tackles the idea of the more difficult kind of beauty, and a different kind of truth, if beauty can be identified with truth as in the ancient Greek term *kalokagathia*. Marek Zaleski focuses on these issues in his essay on beauty as the word which has disappeared from the discourse on art and became a rare experience in contemporary art ('Słowo zapomniane?' [Forgotten word], Dwutygodnik.com, 2009). He quotes Jacques Lacan, who stated in his essay 'Kant avec Sade': 'beauty is the last barrier defending against fundamental horror' and Nietzsche (*Beyond Good and Evil*): 'We have art so that we may not perish by the truth.' Thus, on the one hand, beauty serves the pleasure principle, on the other, it is the guard which denies access to whatever stretches beyond it.

Beauty perceived in such a way fits into the field of libidinal economy that governs our desires within certain limits. It is art that continues to make a certain revolution through crossing those limits, which is connected with the Freudian motif of culture as a source of suffering, with the task of restraining the impulses. The artist satisfies them indirectly, diverting fantasies into — more socially acceptable — works of art. Art, if it transcends the principle of reality, reveals desires, lusts, affirms primordial drives with which the viewer can identify in the process through affective experience releasing or not his or her own desires.

Aleksandra Ska symbolically negates beauty as the aesthetic fetish in her film *Unproductive* where she destroys the conventional image of female beauty. The instinct of self-preservation is suspended here under the influence of self-destructive forces. Self-destructive behaviour intertwines with masochism and sadism, and the delight in watching with the exhibitionistic tendency of showing. In another sense — love turns into hatred. This topic leads to another work by Ska, *3 x U* (2005) — a set of sharp objects ready to cause suffering (knives, safety-pins, scissors), placed on a magnet bar, together with a silicone apron. It is a manifestation of ambivalent feelings experienced when in love, the easy transformation of the erotic desire into a destructive one, into hate. It depicts the clash of the masculine and the feminine. Both works can be received in an equally ambivalent way — from feelings of fear, horror, pain, to the pleasure of looking. The works of Monika Bonvicini and Aneta Grzeszykowska settle themselves in a similar space. Bonvicini's observation of gender emanations in architecture leads to its deconstruction and exposure of domination, control, and sexual violence in installations — a kind of small architecture made of chains, black leather, belts, saws, etc., associated with sadomasochistic equipment. Aneta Grzeszykowska's recent works engage in dialogue with them: her dolls and heads made of leather — between the figure of the child and the adult — can be regarded as fetishes providing pleasure. Their ambivalent form can be associated with eroticism as experienced during adolescence, when sexual interest is driven from subject to object, but both the use of leather and masks from the SM repertoire can pro-



vide an interpretation of the alienation of the sphere, in which a human is defenseless because of the internal pressure of instincts.

The acts of self-destruction as part of politically and socially involved artistic strategies are represented by the works of two artists: Petr Pavlenski and David Wojnarowicz, although they were created in a time span of two decades. Pavlensky, defending political freedom in Russia, performs extreme actions on his own body, thereby exposing himself to pleas of deviance. Wojnarowicz conducted similar actions at the turn of the eighties and nineties to raise AIDS awareness. In the light of psychoanalysis, such behaviour is an expression of the unconscious conflict between the drives of death and life, but in these cases they point to the inversion of libido energy, which is not satisfied in normal activity, and finds an outlet in rage, anger, and desire of attention and influence, demanding reaction. In this sense, these horrifying actions act as emotional regulators. Perverse behaviour, such as self-mutilation, can act as a defense, because it brings relief. These works are close to the art of abject, which at the same time attracts and repulses, as in the case of Teresa Margolles' works. Her art evolves from evidence of violence and posthumous traces, confronting the viewer with death and its gruesome circumstances, deliberately stimulating an affect that provokes repulsion, aversion, fear, or resistance. It is accompanied by fundamental horror, fear and ultimately — affirmation of the death drive. At the opposite extreme is the monumental installation by Marina Abramović. It is a refinement of human life and erotic functions — the opposite of the sublimation of impulses in art. We find here the expression of pleasure derived from visually aggressive sexual practices repressed by culture, especially by religion, which bring about a feeling of freedom and satisfaction of original impulses.

The exhibition focuses on works that challenge the formal, emotional, cognitive, and ethical status quo. It is a kind of game played with the viewer, a field where the affective and psychoanalytical experience meets the artistic and the receptive one. The presented works can be seen as unbearable, shocking and even violent. The tension they bear wakes feelings, followed by the viewer, internalising or remonstrating the affective potential of the art. ●●●



Marina Abramović

W *Balkańskiej Epopei Erotycznej* (2005) artystka łączy performans z rytualnym obrzędem. Powraca do korzeni, sięgając po wybrane bałkańskie wierzenia i praktyki, w których kluczową rolę pełni ludzka cielesność. Odtwarzając czynności rytualne, ukazuje ciało w dialogu z naturą. Kobiety odsłaniają łona, by powstrzymać opady deszczu, masują piersi, patrząc prosto w niebo; mężczyźni kopulują z Ziemią, by uczynić ją żyzną i urodzajną. Według pogańskich wierzeń płodność ziemi nierozzerwalnie związana jest z płodnością ludzką, a szczęście, miłość i zdrowie z siłami natury.

In the *Balkan Erotic Epic* (2005) the artist combines performance with a ritual. She returns to the roots, referring to some Balkan beliefs and practices, in which human body plays a key role. By performing ritual activities, she shows the body in dialogue with nature. Women uncover their wombs to stop the rain, massage their breasts looking straight into the sky; men copulate with the Earth to make it fertile. According to pagan beliefs, fertility of the soil is inextricably linked to human fertility, and happiness, love and health to the forces of nature.

Marina Abramović (1946, Belgrad), studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Belgradzie (1965–1970), ukończyła ASP w Zagrzebiu (1972). Tworzyła performanse wspólnie z Uwe Laysiepenem (Ulayem). Od lat dziewięćdziesiątych występuje solo, a jej sztuka dotyczy m.in. zależności między artystą a odbiorcą czy granic wytrzymałości ciała i umysłu. Wystawiała w najważniejszych galeriach na świecie, laureatka Złotego Lwa na 47 Biennale Sztuki w Wenecji (1997). W 2005 roku Guggenheim Museum w Nowym Jorku zorganizowało jej cykl performansów, a w 2010 roku nowojorskie Museum of Modern Art przygotowało jej retrospektywną wystawę.

Marina Abramović, b. 1946, in Belgrade, studied at the Academy of Fine Arts in Belgrade (1965–1970), graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb (1972). She was performing together with Uwe Laysiepen (Ulay). Since the 1990s, she has been performing solo and her art refers i.a. to the relationship between the artist and the recipient, or to the limits of endurance of the body and mind. She exhibited in the most important galleries in the world. Laureate of the Golden Lion of the 47th Venice Biennale (1997). In 2005, the Guggenheim Museum in New York organised a series of her performances, and in 2010 the New York Museum of Modern Art presented her retrospective exhibition.

Kader Attia

W swojej twórczości artysta analizuje zachodnie rozumienie ekspansji kolonialnej, odzyskuje narracje podbitych lądów oraz przygląda się różnicom w zakresie wspólnego dziedzictwa historycznego. W pokazie slajdów *Otwórz oczy* (2010) zestawia fotografie uszkodzonej afrykańskiej ceramiki i masek z twarzami zoperowanych (często pospiesznie) weteranów I wojny światowej. Strategie i cele naprawy/rekonstrukcji stanowią źródło pytań o rozbieżności i podobieństwa w rozumieniu tradycyjnych oraz modernistycznych idei piękna, użyteczności oraz reprezentacji.

In his work, the artist analyses the Western understanding of colonial expansion, recovers narratives of the conquered lands, and examines differences in the common historical heritage. The *Open Your Eyes* (2010) slide show combines photos of damaged African ceramics and masks representing the operated (often hastily, on the battlefield) faces of veterans fighting in First World War. Strategies and goals of repair/reconstruction are the source of questions about divergences and similarities in the understanding of traditional and modernist ideas of beauty, utility and representation.

Kader Attia (1970, Dugny, Francja), mieszka i pracuje w Berlinie i Algierii. Wystawiał m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (2012), na 50 Biennale Sztuki w Wenecji (2003), w Tate Modern (2011), documenta w Kassel (2012) oraz Whitechapel Gallery w Londynie (2013).

Kader Attia, b. 1970, in Dugny, France, lives and works in Berlin and Algeria. He exhibited, among others, at the Museum of Modern Art in New York (2012), at the 50th Venice Biennale (2003), the Tate Modern (2011), the documenta at Kassel (2012) and the Whitechapel Gallery in London (2013).

Monica Bonvicini

Materiałami wykorzystywanymi przez Bonvicini są lateks, łańcuchy, czarna skóra — wszystko, co kojarzyć się może z berlińskimi klubami gejowskimi lat dziewięćdziesiątych, skąd artystka czerpie inspiracje. Bonvicini formułuje także wypowiedzi krytyczne wobec symboli męskiej dominacji, komentarze dotyczące granicy pomiędzy sferą prywatną a publiczną.

In her work Bonvicini uses such materials as latex, chains, black leather — anything that can be associated

with the freedom of the gay clubs in Berlin of the 1990s, where the artist draws inspiration. She makes critical statements against the symbols of male domination, commenting on the boundary between the private and the public.

Monica Bonvicini (1965, Wenecja). Studiowała sztukę w Berlinie i w California Institute of the Arts w Valencii. Od 2003 wykłada sztuki performatywne oraz rzeźbę w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu. W instalacjach, rzeźbach, wideo, fotografii, rysunkach porusza tematykę władzy, płci i odideologizowania przestrzeni publicznej. Jej prace pokazywane były m.in. na Biennale w Wenecji, Berlinie, Stambule oraz w Modern Art Oxford (2003), Kunstmuseum Basel (2009), Centro de Arte Contemporaneo de Málaga (2011). W 1999 uczestniczyła nagrodzonej Złotym Lwem w wystawie w Pawilonie Włoskim na 48 Biennale Sztuki w Wenecji, a w 2012 roku otrzymała Order Zasługi Republiki Włoskiej. Mieszka i pracuje w Berlinie.

Monica Bonvicini, b. 1965, in Venice, studied art in Berlin and at the California Institute of Arts in Valencia. Since 2003, she has been lecturer in performing arts and sculpture at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. In her installations, sculptures, videos, photos, and drawings, she tackles the issues of power, sex and freeing the public space from ideology. Her works were shown, among others, at the Venice Biennale, in Berlin, Istanbul, Modern Art Oxford (2003), Kunstmuseum Basel (2009), and Centro de Arte Contemporaneo de Málaga (2011). In 1999, she participated in the exhibition in Italian Pavilion at the 48th Venice Biennale, awarded the Golden Lion; in 2012, she received the Order of Merit of the Italian Republic. She lives and works in Berlin.

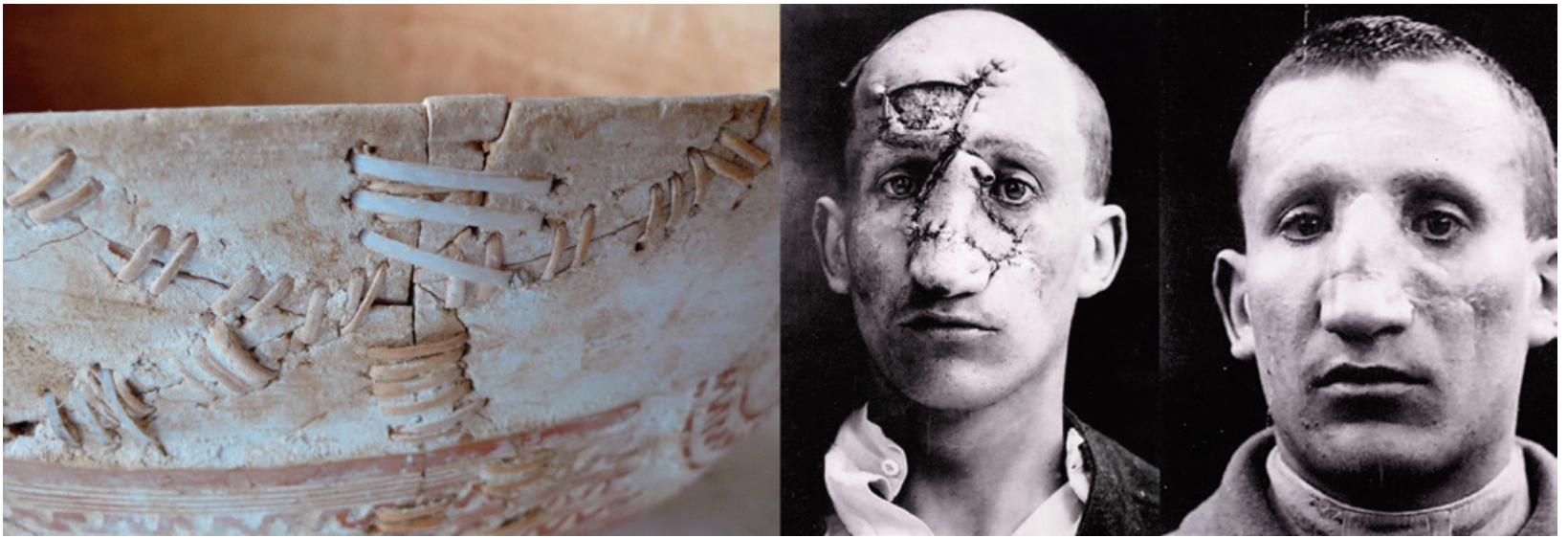
Berlinde de Bruyckere

W jej rzeźbach materialny aspekt istnienia łączy się z pragnieniem i lękiem, życiem i przemijaniem. Woskowe figury pozbawione twarzy odnoszą się do uniwersalnej kondycji człowieka. Postaci te przenikają się często w ambiwalentnym geście zespolenia lub zawziętej walki: Eros i Tanatos stają się jednym. Rzeźby swoją formą nawiązują do prezentacji ciał umęczonych i torturowanych. Źródłem inspiracji są tu zarówno katolicka tradycja, jak i religijna ikonografia niderlandzka.

In her sculptures, the material aspect of life is linked to desire and fear, life and passing away. Faceless wax figures refer to the universal human condition. The characters often engage in an ambivalent gesture of fusion or fierce fight: Eros and Thanatos become one. The form of the sculptures refers to the presentation of martyred and tortured bodies. The source of inspiration is both Catholic education and the religious iconography of the Netherlands.

Berlinde de Bruyckere (1964, Gandawa), żyje i pracuje w Gandawie. W 2015 roku otrzymała doktorat honoris causa na Uniwersytecie w Gandawie. Wystawy indywidualne m.in. podczas 55 Biennale Sztuki w Wenecji (2013), w National Gallery of Iceland, Reykjavik (2016), Hauser & Wirth, Nowy Jork (2016), Kunsthall Aarhus, Dania (2017).

Berlinde de Bruyckere, b. 1964 in Ghent, where she lives and works. In 2015, she received an honorary doctorate at the University of Ghent. Individual exhibitions at the 55th Venice Biennale (2013), National Gallery of Iceland, Reykjavik (2016), Hauser & Wirth, New York (2016), Kunsthall Aarhus, Denmark (2017).



Kader Attia, *Otwórz oczy*, 2010, pokaz slajdów, dzięki uprzejmości artysty

Monica Bonvicini, *Leżanka z pasków*, 2014, paski skórzane, żelazo, tkanina, dzięki uprzejmości artystki i König Galerie, Berlin

na sąsiedniej stronie:

Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic*, 2005, wielokanałowa instalacja wideo (kolor, dźwięk), © Marina Abramović, dzięki uprzejmości Marina Abramović Archives & LIMA

Kader Attia, *Open Your Eyes*, 2010, slide projection, courtesy of the artist

Monica Bonvicini, *Belts Couch*, 2014, leather belts, iron, fabric, courtesy of the artist and König Galerie, Berlin

opposite:

Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic*, 2005, multi-channel video installation (color, sound), © Marina Abramović, courtesy of the Marina Abramović Archives & LIMA

Douglas Gordon

W wideo *10ms-1* (1994) artysta konfrontuje widza z wizerunkiem weterana I wojny światowej. Film, stanowiący oryginalnie medyczną dokumentację *shell shock* (traumy będącej wynikiem reakcji na działania wojenne) ukazuje zmagania mężczyzny z fizycznymi i psychicznymi ograniczeniami jego ciała. Spowolniona projekcja eksponuje jego wysiłek fizyczny.

In the video *10ms-1* (1994) the artist confronts the viewer with the image of a First World War veteran. The film, originally a medical record of shell shock (a traumatic reaction to war), shows a man struggling with the physical and mental limitations of his body. Slow motion exposes his physical effort.

Douglas Gordon (1966, Glasgow), studiował w Glasgow School of Art (1984–1988) i Slade School of Fine Art w Londynie. Laureat wielu nagród, m.in. Turner Prize (1996), Guggenheim Museum (1998), Akademie der Künste w Berlinie (2012). Wystawy indywidualne m.in. w Deutsche Guggenheim Museum w Berlinie (2005), Tate Britain w Londynie (2010), Tel Aviv Museum of Art

(2013). W 1997 reprezentował Wielką Brytanię na 47 Biennale Sztuki w Wenecji.

Douglas Gordon, b. 1966, in Glasgow, studied at the Glasgow School of Art (1984–1988), and the Slade School of Fine Art in London. Laureate of many awards, among others, Turner Prize (1996), Guggenheim Museum (1998), and Akademie der Künste Berlin (2012). His solo exhibitions took place, among others, at the Deutsche Guggenheim Museum in Berlin (2005), Tate Britain in London (2010), Tel Aviv Museum of Art (2013). In 1997, he represented Britain at the 47th Venice Biennale.

Aneta Grzeszykowska

Artystkę interesuje poszukiwanie reprezentacji tożsamości, zwłaszcza kobiecej. Lalki i głowy — *Untitled (Skin Doll)* i *Skin Head*, 2017 — pełnią rolę powołanych do życia metaforycznych awatarów kobiet. Wykonane w całości z czarnej skóry, wymykają się konwencjonalnym wyobrażeniom nie tylko lalki, ale i kobiety. Gdzieś pomiędzy atrybutem fetyszyzującej gry erotycznej a pancerzem ochronnym ujawnia się hybrydowa postać kobiety.

The artist focuses on the search for a representation of identity, especially of women. The dolls and the heads — *Untitled (Skin Doll)* i *Skin Head*, 2017 — are metaphorical female avatars. Made entirely of black leather, they eschew conventional images not only of dolls, but also of women. Somewhere between the attributes of erotic fetish gameplay and protective armour, a hybrid female character is revealed.

Aneta Grzeszykowska (1974, Warszawa), ukończyła Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tworzy fotografie, filmy i obiekty. Głównym jej zainteresowaniem jest tożsamość i proces jej konstruowania, ze szczególnym uwzględnieniem wątków feministycznych i egzystencjalnych. Wiele dzieł artystki powstało we współpracy z Janem Smagą, m.in. *Plany* (2001–2003) oraz *YMCA* (2005). Indywidualne projekty artystki to m.in. *Album* (2005), ukazujący prywatne zdjęcia z rodzinnego archiwum, z których usunęła własny wizerunek.

Aneta Grzeszykowska, b. 1974, in Warsaw, graduated from the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She creates photos, videos and objects. Her main interest is identity and the process of its construction, with particular emphasis on feminist and existential themes. Many of the artist's works were created in collaboration with Jan Smaga, among others *Plans* (2001–2003), and *YMCA* (2005). In her individual project *Album* (2005), she presented photos from her private family archive, from which she deleted her own images.



foto: Roman März

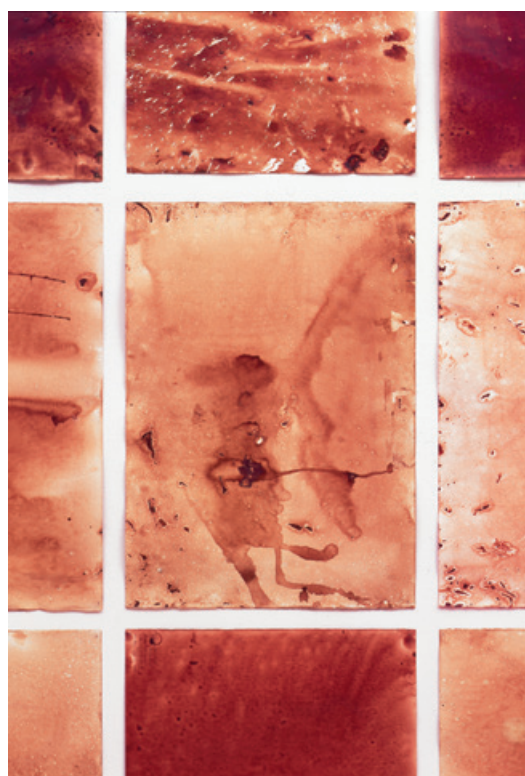


foto: Axel Schneider



Mona Hatoum

Artystka poprzez działania na przedmiotach, jak np. zmiana skali, podłączenie mebli do prądu, składanie kilku przedmiotów w jeden, nietypowe zestawienia i zakłócenia użyteczności, odkrywa znaczenia i zależności łączące człowieka z przedmiotami codziennego użytku. Pozornie niewinne i neutralne, stają się one symbolami władzy i alienacji. *Grater Divide* (2002) to przypominający tarkę kuchenną parawan, ale i symbol intymności.

By acting on objects, e.g. by changing their scale, connecting furniture to electricity, combining several objects into one, and through unusual combinations and minor disruptions in their utility, the artist discovers the meanings and relationships between people and everyday objects. Seemingly innocent and neutral, they become symbols of power and alienation. *Grater Divide* (2002) is a screen resembling a kitchen grater, a symbol of intimacy.

Mona Hatoum (1952, Bejrut), mieszka i pracuje w Londynie. W latach 1970–1972 studiowała na Uniwersytecie w Bejrucie, a następnie w Byam Shaw School of Art oraz Slade School of Art w Londynie. Tworzy instalacje, rzeźby, performanse, wideo. Wystawy indywidualne miała m.in. w Tate Modern, Londyn; Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou w Paryżu i Museum of Contemporary Art w Chicago. Brała udział w Biennale Sztuki w Wenecji (1995, 2005).

Mona Hatoum, b. 1952, in Beirut, lives and works in London. Between 1970 and 1972, she studied at the University of Beirut, then at the Byam Shaw School of Art and the Slade School of Art in London. She creates installations, sculptures, performances, videos. She had individual exhibitions, among others, at Tate Modern, London, Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou in Paris, and the Museum of Contemporary Art in Chicago. She took part in the Venice Biennale of Art (1995, 2005).

Jesse Kanda

Efektowności współpracy artysty wizualnego Jessego Kandy z producentem muzycznym Arca (Alejandro Gherisi) jest klip *Thievery* (2014), muzyczno-wizualna wizja podświadomych napięć, fantazji i lęków, promująca

debiutancką płytę Gherisi *Xen* (2014). Kanda za pomocą technologii komputerowej powołuje do życia alter ego muzyka — seksualnie ambiwalentną postać, której transowa ekspresja podważa normatywne postrzeganie zmysłowości i cielesnego zaspokojenia.

The collaboration between visual artist Jesse Kanda and music producer Arca (Alejandro Gherisi) resulted in an music video *Thievery*, an audiovisual vision of subconscious tensions, fantasies and fears, promoting Gherisi's debut album *Xen* (2014), Kanda is using computer technology to create the musician's alter ego — a sexually ambivalent character whose trance expression undermines the normative perception of sensuality and bodily satisfaction.

Jesse Kanda (1989, Kanagawa, Japonia), wychował się w Kanadzie. Współpracuje z Alejandro Gherisi (Arca). Tworzył klipy oraz okładki płyt dla m.in. FKA Twigs czy Björk.

Jesse Kanda, b. 1989, in Kanagawa, Japan, was raised in Canada. He works with Alejandro Gherisi (Arca). He made clips and album covers for, among others, FKA Twigs and Björk.

Teresa Margolles

Źródłem inspiracji wielu jej prac jest prosektorium. To stąd artystka pozyskuje ślady przemocy gangów narkotykowych i wojen toczących się na ulicach Meksyku — wodę, którą obmyto ciała ofiar, ślady krwi, dźwięki z miejsc oględzin w pracach akustycznych. W filmie *Baño* (2004) nagi mężczyzna obłany prosektoryjną wodą zostaje zmuszony do psychicznej i fizycznej konfrontacji z przemocą i śmiercią. Tworząc serię *Papeles* (2003), nasączyła papier akwarelowy wodą użytą podczas sekcji zwłok.

The dissection room is the inspiration for many of her works. This is where she finds the traces of drug cartel violence and of the wars which take place in the streets of Mexico — the water that has been used to wash the bodies of the victims, the traces of blood, and the sounds from the places of examination for her acoustic works. In the film *Baño* (2004), the water used during autopsy is poured over a naked man forcing him into a psychological and physical confrontation with violence and

death. When creating the *Papeles* series (2003), the artist wetted the watercolour paper with the water used during autopsy.

Teresa Margolles (1963, Culiacán, Meksyk), ukończyła komunikację oraz medycynę Sądową na Universidad Nacional Autónoma de México. Interesuje się śmiercią i przemocą w meksykańskim społeczeństwie, w szczególności działalnością gangów narkotykowych. Jej solowe wystawy odbyły się m.in. w Colby Museum of Art (2016), Neuberger Museum of Art (2015).

Teresa Margolles, b. 1963, in Culiacán, Mexico, completed her communication and forensic studies at the Universidad Nacional Autónoma de México. She is interested in death and violence in the Mexican society, in particular in the activities of drug cartels. Her solo exhibitions took place, among others at the Colby Museum of Art (2016), and the Neuberger Museum of Art (2015).

Piotr Pawlenski | Petr Pavlensky

Rosyjski artysta w swoich akcjach, zapoczątkowanych w 2012 roku, kiedy zaszył sobie usta przed Soborem Kazanckim w Petersburgu, konsekwentnie wyraża sprzeciw wobec opresji władzy, ograniczenia praw obywateli i artystów, wykorzystywania zakładów psychiatrycznych podczas śledztw policyjnych (*Segregacja*, 2014), rosyjskiej polityki zewnętrznej (*Wolność*, 2014). Krytykuje także postawę współczesnych Rosjan, wytykając im apatię i konformizm. Podczas performansu *Carcass* (2013) nagi owinął się w zwój kolczastego drutu. W 2013 roku na wzór protestujących przeciwko nieludzkim warunkom więźniów gułagów, przybił gwoździem swoje genitalia do bruku na placu Czerwonym.

In his actions, which he began in 2012 by stitching his lips together in front of the Kazan Cathedral in St. Petersburg, the artist consistently expresses his opposition to the oppression by those in power, the restrictions on the rights of citizens and artists, the use of psychiatric facilities during police investigations (*Segregation*, 2014), and the Russian foreign policy (*Freedom*, 2014). He also criticises the attitude of modern Russians, pointing out apathy and conformism. During the perfor-

Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Cisza = śmierć)*, 1989/2014, wydruk pigmentowy, papier fotograficzny, dzięki uprzejmości PPOW Gallery, Nowy Jork

na sąsiedniej stronie:

Teresa Margolles, *Papeles*, 2003, papier akwarelowy, woda użyta do mycia zwłok po sekcji

z prawej: widok wystawy *Outlook*, Technopolis (Old Gasworks), Ateny, 2003

z lewej: fragment pracy na wystawie *Muerte sin fin*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt n. Menem, 2004

dzięki uprzejmości artystki i Galerie Peter Kilchmann, Zurych

Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence = Death)*, 1989/2014, pigment print on photo paper, courtesy of PPOW Gallery, New York

opposite:

Teresa Margolles, *Papeles*, 2003, fabiano paper soaked with water that was used to wash the corpses after the autopsy

right: installation view, *Outlook*, Technopolis (Old Gasworks), Athens, 2003

left: installation view (detail), *Muerte sin fin*, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2004

courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurych

mance *Carcass* (2013) he wrapped up naked in barbed wire. In 2013, protesting against the inhumane conditions of the Gulag prisoners, he nailed his genitals to the cobblestone at the Red Square.

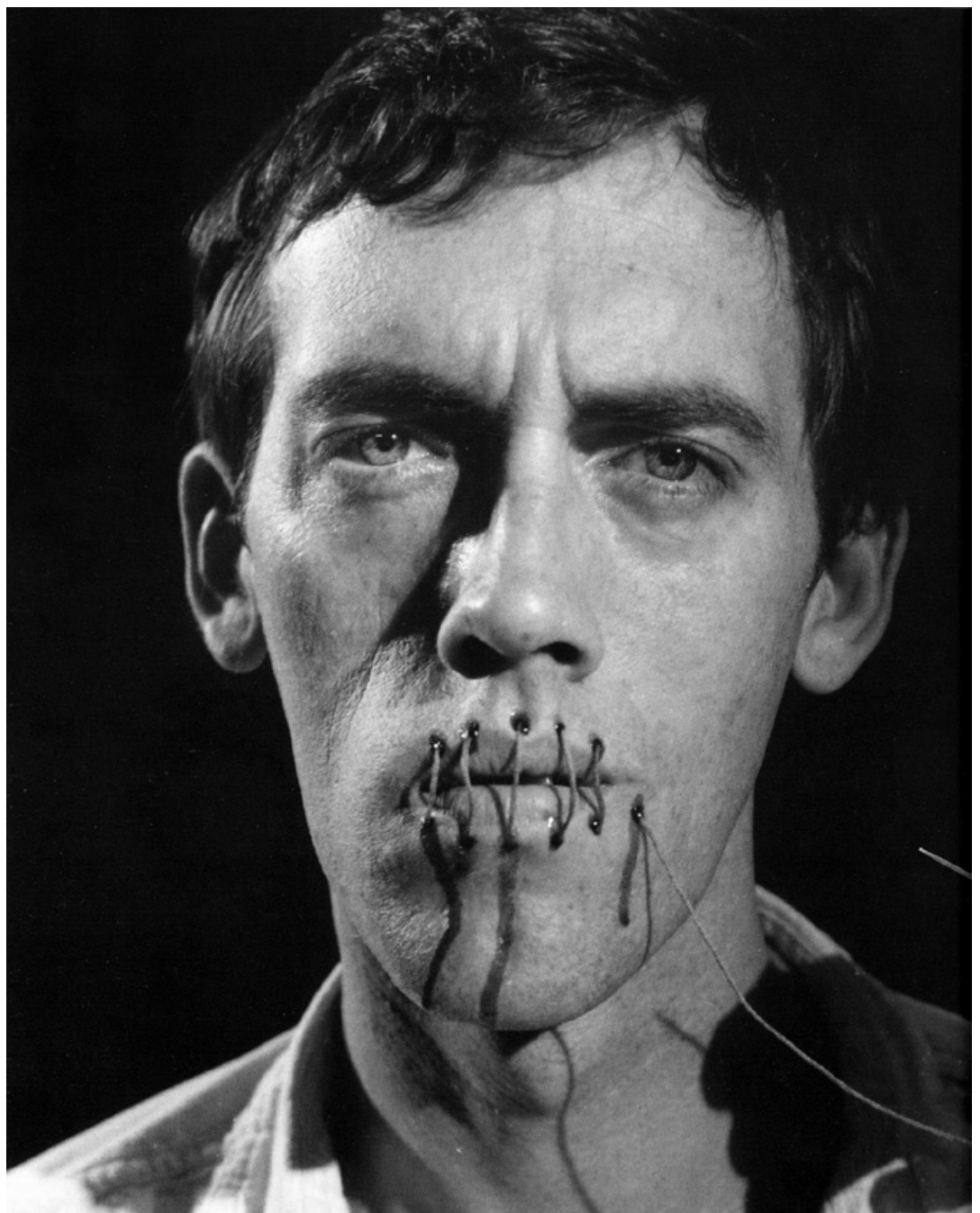
Piotr Pawlenski (1984, Leningrad), studiował w Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. Za swoje akcje w przestrzeni publicznej, łączące performans z politycznym aktywizmem, był wielokrotnie karany grzywną, przesłuchiwany i oskarżony o chuligaństwo. Używa swojego ciała jako narzędzia do walki z uciskiem władzy i apatią społeczną. Od 2012 roku współtworzy niezależny portal www.politpropaganda.com poświęcony sztuce współczesnej w kontekście politycznym.

Petr Pavlensky, b. 1984, in Leningrad, studied at Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. He was repeatedly fined, interrogated, and accused of hooliganism for his actions in public space, combining performance with political activism. He uses his body as a tool to fight oppression and social apathy. Since 2012, he has co-created an independent portal www.politpropaganda.com dedicated to contemporary art in a political context.

Taryn Simon

Na fotografii *Zarah/Farah* (2008/2009/2011) widać maltretowane, podpalone ciało dziewczynki. To Zahra Zabaidi, aktorka, która w filmie Briana de Palmy *Redacted* wcieliła się w postać 14-letniej Irakijki Farah. Jej pierwowzorem była Abeer Quasim Hamza, zgwałcona i zabita przez amerykańskich żołnierzy w 2006 roku. Historia zdjęcia wykonanego w 2008 roku ma swoją kontynuację. Zahra Zabaidi, której po zagranii w filmie de Palmy wielokrotnie grożono śmiercią, została zmuszona do poszukiwania azylu politycznego w Stanach Zjednoczonych. Udało się to w roku 2011, kiedy fotografia Simon stała się częścią ekspozycji na 54 Biennale Sztuki w Wenecji.

The photo *Zarah/Farah* (2008/2009/2011) represents a little girl's tortured, partly burnt body. This is Zahra Zabaidi, an actress who played the character of a 14-year-old Iraqi girl, Farah, in the film *Redacted* by Brian De Palma, the character inspired by Abeer Quasim Hamza, raped and killed by US soldiers in 2006. The history of the photo taken in 2008 has its con-



tinuation. Zahra Zabaidi, following her performance in de Palma's movie, was forced to search for political asylum in the United States, as a result of regular death threats. This was accomplished in 2011, when Simon's photograph became part of the exhibition at the 54th Venice Biennale.

Taryn Simon (1975, Nowy Jork), studiowała m.in. w Rhode Island School of Design w Nowym Jorku. Posługuje się fotografią, tekstem, rzeźbą, performansem. Interesuje ją system kategoryzacji i klasyfikacji, zwłaszcza w kontekście społecznym. Jej prace prezentowane były na 56 Biennale Sztuki w Wenecji (2015), a także na wystawach indywidualnych w Louisiana Museum of Modern Art w Humlebaek, Dania (2016/2017), Garage Museum of Contemporary Art w Moskwie (2016) oraz Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku (2007).

Taryn Simon, b. 1975, in New York, where she studied, among others, at the Rhode Island School of Design. In her work, she makes use of photography, text, sculpture, performance. She is interested in the system of categorisation and classification, especially in the social context. Her works were exhibited at the 56th Venice Biennale (2015), as well as at individual exhibitions at the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Denmark (2016/2017), the Garage Museum of Contemporary Art in Mos-

cow (2016), and the Whitney Museum of American Art in New York (2007).

Aleksandra Ska

W filmie *Bezproduktywna* artystka patrzy w kamerę jak w lustro. Uśmiechnięta sięga po dentystyczne wiertło i rozpoczyna niszczenie swoich zębów. Świadome wyrzeczenie się atrakcyjności, wyraz niechęci wobec siebie samej wyraża krytyczne podejście do społeczeństwa i rządzących nim zasad, przymusu produktywności i użyteczności.

In her film *Unproductive* the artist looks into the camera as into the mirror. Smiling, she takes a dental drill and begins to destroy her teeth. Conscious giving up of attractiveness, a gesture of self-loathing, expresses a critical attitude towards the society and the laws that rule it, as well as towards the pressure of productivity and utility.

Aleksandra Ska (ur. 1975, Łódź), studiowała na Wydziale Tkani-ny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby i Działań Przestrzennych w Akademii Sztuki w Szczecinie. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Autorka wideo, instalacji, obiektów. Jej prace pokazywane były m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęcie, Muzeum Narodowym w Poznaniu.



Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998, fotografie, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal, Warszawa

Artur Żmijewski, *Eye for an Eye*, 1998, photographs, courtesy of the artist and Foksal Gallery Foundation, Warsaw

Aleksandra Ska, b. 1975, in Łódź, she studied at the Faculty of Textile and Clothing of the Academy of Fine Arts in Łódź. Currently she runs the Studio of Sculpture and Spatial Works at the Academy of Art in Szczecin. She lives and works in Poznań. Author of videos, installations, and objects. Her works were shown, among others, at the Muzeum Sztuki Łódź, Zachęta, and the National Museum in Poznań.

Mircea Suci

Artysta zainspirowany fikcyjną postacią świętego Grobiana z XV-wiecznego traktatu *Statek głupców* porusza temat zbiorowych lęków i pragnień. W czasach niepokoju, strachu przed wojną, narastającą falą nacjonalizmów, w obrazie *Prowadząc przez przykład* (św. Grobian) patron ludzi wulgarnych i grubiańskich pojawia się jako mężczyzna w białym eleganckim garniturze. W obrazie *Study for Dizziness of Freedom (4)* (2016) niepokój wywołuje obronna poza klęczącego mężczyzny z głową pod krzesłem.

Inspired by the figure of Saint Grobian from the 15th-century treatise *Ship of Fools*, the artist deals with the topic of collective fears and desires. In times of anxiety, fear of war, growing nationalism, in the picture entitled *Leading by Example* (St. Grobian) the patron saint of vulgar and coarse people appears as a man in a white, elegant suit. In the *Study for Dizziness of Freedom (4)* (2016), the defensive position of a man kneeling with his head under a chair causes anxiety.

Mircea Suci (1978, Baia Mare, Rumunia), maluje obrazy akrylowe czy olejne, łącząc je często z drukiem unikatowym. Interesuje go socjopolityczne oddziaływanie na psychiczny stan jednostki, ze szczególnym uwzględnieniem jej zachowania i tożsamości w sytuacjach masowych, jak np. manifestacja. Wystawy indywidualne miał m.in. w National Museum of Contemporary Art w Bukareszcie (2015), Zeno X Gallery w Antwerpii (2016) czy SLAG Gallery w Nowym Jorku (2009).

Mircea Suci, b. 1978, in Baia Mare, Romania, paints in acrylic or oil, often combining the paintings with unique prints. He is

interested in socio-political influence on the mental state of the individuals, with particular focus on their behaviour and identity in mass situations, such as manifestations. He had individual exhibitions, among others at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2015), Zeno X Gallery in Antwerp (2016), and SLAG Gallery in New York (2009).

David Wojnarowicz

Portret Davida Wojnarowicza z zasznurowanymi ustami to m.in. kadr z filmu Rosy von Praunheim *Cisza = śmierć* (1990). W tym dokumencie na temat AIDS Wojnarowicz jako jeden z zaproszonych artystów opowiada o milczeniu na temat homoseksualizmu i tej choroby. W symboliczny sposób buntuje się przeciwko wykluczeniu osób nieheteroseksualnych.

Portrait of David Wojnarowicz with laced lips is, among others, a still from Rosa von Praunheim's film *Silence = Death* (1990). In the documentary about AIDS, Wojnarowicz is one of the invited artists talking about the silence around homosexuality and the illness. He symbolically rebels against the exclusion of non-heterosexual people.

David Wojnarowicz (1954, Red Bank, New Jersey–Nowy Jork, 1992). Ukończył High School of Music and Art w Nowym Jorku. Tworzył graffiti, fotografie, filmy, obrazy, rysunki, kolaże, fotomontaże, fotogramy. W 2010 roku jego film *Ogień w moim brzuchu* (1986–1987) został usunięty z wystawy w National Portrait Gallery w Waszyngtonie w wyniku protestów prawicowych ugrupowań katolickich i członków Kongresu.

David Wojnarowicz, b. 1954, in Red Bank, New Jersey–New York, d. 1992. He graduated from High School of Music and Art in New York. He created graffiti, photographs, films, paintings, drawings, collages, photomontages, and photograms. In 2010, his film *A Fire in My Belly* (1986–1987) was removed from the National Portrait Gallery in Washington, DC, following the protest of Catholic right wing organisations and members of the Congress.

Artur Żmijewski

Fotografie z cyklu *Oko za oko* (1998) przedstawiają dwie osoby — zdrową i niepełnosprawną — trwające we wzajemnym uścisku i starające się znaleźć symbiotyczną równowagę. Organizm, jakim się stają, ma jednak efemeryczny i chwilowy charakter. Zaprezentowany wybór fotografii to z jednej strony historia o różnicach i brakach, z drugiej o bliskości, wzajemności i potrzebie drugiego człowieka.

Photos from the *Eye for an Eye* series (1998) show two people — a healthy person and a disabled one. The subjects are in mutual embrace, trying to find symbiotic balance. However, the organism they become, is of ephemeral and temporal character. The presented selection of photos is, on the one hand, a story about differences and shortcomings, on the other — about intimacy, reciprocity and the need of another.

Artur Żmijewski (1966, Warszawa), studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie obronił dyplom w pracowni Grzegorza Kowalskiego. Performer, rzeźbiarz, filmowiec, kurator. Interesuje się społeczeństwem, jego dynamiką, konfliktami, sytuacjami krytycznymi, a swoje filmy nazywa często „filozoficznymi dokumentami”. Na 51. Biennale Sztuki w Wenecji w 2005 roku reprezentował Polskę filmem *Powtórzenie*. Autor filmu *Oni*, pokazywanego podczas documenta w Kassel w 2007 roku oraz kurator 7. Biennale w Berlinie. Laureat wielu prestiżowych nagród, m.in. Ordway (2010).

Artur Żmijewski, b. 1966 in Warsaw, studied at the Faculty of Sculpture at the Warsaw Academy of Fine Arts where he graduated from Grzegorz Kowalski's studio. Performer, sculptor, filmmaker, curator. He is interested in society, its dynamics, conflicts, critical situations, and often calls his films 'philosophical documents'. At the 51st Venice Biennale in 2005, he represented Poland with his film *Repetition*. He is also the author of the film *They*, presented at the documenta in Kassel in 2007, and the curator of the 7th Berlin Biennale. Laureate of many prestigious awards, among others Ordway (2010).

Praca afektu

Work of Affect

Jarosław Lubiak

Rozległe pejzaże Dzikiego Zachodu, które pojawiają się w serialu *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy), zostały stworzone w jednym celu. To miejsce, w którym ludzie mogą uwolnić się od zasady rzeczywistości i poddać zupełnie bezkarnie (czy niemalże bezkarnie) zasadzie rozkoszy. Tytułowy *Westworld* jest precyzyjnie zaprojektowanym tematycznym parkiem rozrywki, gdzie goście mogą zaspokajać swoje najbardziej nawet pierwotne popędy, wykorzystując i poniżając, często gwałcąc i zabijając pracujących w nim gospodarzy. Wstępując do parku, wkraczają w fikcyjny świat, który działa według scenariuszy zachęcających do interakcji. Scenariusze odgrywane są każdego dnia od nowa, niezależnie od spustoszeń poczynionych przez gości folgujących swoim popędem. Główna bohaterka Dolores Abernathy budzi się każdego dnia, by oddawać się tym samym tęsknotom, a swoje ciało i życie oddać przybyszom. Jej życie podobnie jak innych gospodarzy przebiega w pętli powtórzeń z niewielkimi wariacjami wprowadzanym przez gości, których zachowania zazwyczaj są przewidywalne. Mechanizm pętli działa w sposób niezakłócony aż do momentu, gdy u Dolores (a także u innych gospodarzy) pojawia się jakieś niesprecyzowane poruszenie czy też pobudzenie. Powoli, przy każdym powtórzeniu pętli, ulega ono wzmocnieniu do tego stopnia, że jego intensywność nie może zostać już opanowana.

Trudno byłoby znaleźć lepszą ilustrację dla tego, co można by nazwać pracą afektu, niż streszczony powyżej bardzo pobieżnie jeden z wątków serialu *Westworld*. Kluczowy jest tu fakt, że wszyscy gospodarze (w tym Dolores) są robotami do złudzenia przypominającymi ludzi, praca afektu uruchamia się zatem w maszynach. Ostatecznie prowadzi to do tego, że maszyny uzyskują świadomość i ulegają mniej lub bardziej skutecznemu uczłowiczeniu. Pytanie o ludzki status robotów to oczywiście klasyczny motyw pojawiający w wielu filmach czy serialach. Siła *Westworld* polega na precyzyjnym skonstruowaniu opozycji: im bardziej goście ujawniają swoje popędy i im ulegają, tym bardziej złożona wydaje się psychika gospodarzy. Nie chodzi tu jednak o sentymtalne czy patetyczne przeciwstawienie samodegradujących się ludzi (gości) uczłowiczającym się maszynom (gospodarzom). Na końcu okazuje się, że maszyny stają się ludzkie na tyle, żeby oddać się samodegradacji, a co więcej, ich przemianę wywołuje systemowy błąd wprowadzony przez człowieka. Zakończenie przynosi zatem tradycyjne dla popularnych produkcji usypiające uspokojenie: za całą skomplikowaną fabułą nie stoi nic innego jak konflikt między dobrymi a złymi ludźmi.

Nas interesuje jednak ta fascynująca część, w której kluczowa opozycja jest eksponowana. Można ją bowiem odczytać jako wielką inscenizację Freudowskiego tekstu *Poza zasadą rozkoszy* — tyle że w odwróceniu

i po silnym udratyzowaniu. Dla gości *Westworld* jest miejscem, gdzie zasada rzeczywistości zostaje zawieszona na rzecz panowania zasady rozkoszy. Zdaniem Freuda rozkosz to zniesienie pobudzenia przez jego realizację za pomocą obiektu — w parku nic nie stoi na przeszkodzie w zaspokajaniu popędów¹. Gospodarze nie są niczym innym jak obiektami zaprojektowanymi dla takiego zaspokajania; ich syntetyczne ciała zniosą każdy rodzaj użycia i wielokrotne uśmiercanie; ich reakcje psychiczne regulowane algorytmami mają czynić rozkosz możliwie pełną, a obsługę możliwie sprawną. Funkcjonowanie parku odpowiada również naturze popędów, które zdaniem Freuda wywodzą się „od potrzeby przywrócenia poprzedniego stanu”, co często przybiera postać przymusu powtarzania². Gospodarze żyją w tym przymusie nieustannie, odtwarzając przypisany im scenariusz, ale paradoksalnie również goście mogą zostać w niego pochwyceni. To modelowe działanie zasady rozkoszy zostaje jednak w pewnym momencie zakłócone przez pojawienie się innego rodzaju pobudzenia — takiego, które nie zostaje przetworzone w popęd, lecz może zostać nazwane afektem.

Afektowne pobudzenie u gospodarzy nie jest zatem właściwością ludzką, a raczej przynależną do systemu, który tylko pod pewnymi względami naśladuje działanie ludzkiej psychiki. Jeśli zatem zasadniczym osiągnięciem *Westworld* jest skonstruowanie opozycji między zbyt ludzko empatycznymi gospodarzami a nieludzko poddającym się popędowi gośćmi, nie chodzi tu o przeciwstawienie robota człowiekowi, ale raczej o przeciwstawienie afektu popędowi. Rozróżnienie między tym, co ludzkie i nieludzkie, nakłada się na tę relację jakoś w poprzek.

Zarówno afekt, jak i popęd można zdefiniować jako pobudzenie, napięcie czy odczucie intensywności, powstaje zatem pytanie, co je odróżnia. Wszelkie popędy zmierzają do przywrócenia poprzedniego wyjściowego stanu — dla organizmów żywych oznacza to chęć powrotu do stanu materii nieożywionej, całkowite zniesienie napięcia. Freud waha się, czy nie wynika z tego, że wszystkie popędy mają prowadzić do tego stanu. Gilles Deleuze, opisując specyficzną kategorię obrazu-popędu w kinie, już się nie waha. Elementem tej kategorii jest świat źródłowy: „stanowi całość, która wszystko jedno, czy, nie w jakimś organizmie, lecz sprawia, że wszystkie części zbiegają się w ogromnym gnojowisku czy bagnisku, a wszystkie popędy — w wielkim popędzie śmierci”. Dla Deleuze’a świat źródłowy jest „radikalnym początkiem, jak i absolutnym końcem”³. *Westworld* w miarę rozwoju akcji w coraz większym stopniu okazuje się takim gnojowiskiem, mimo że do końca zachowuje malownicze piękno swojej scenerii (zarówno u gospodarzy, jak i ludzi z obsługi parku narasta poczucie zanurzenia po szyję w bagnie, zwłaszcza od momentu, gdy jest on

wydany nie tylko na popędy gości, ale i rywalizujących o władzę zarządców). A w finałowych scenach serialu popęd śmierci jednoczy ludzi i roboty, tak jakby te ostatnie mogły chcieć powrotu do stanu nieożywienia.

Jednocześnie w tym gnojowisku rodzi się afekt i jego praca. Dla Freuda zasadniczo afekt powiązany jest z popędem, który ujawnia się przez wyobrażenia i stan afektowy⁴. Pobudzenie zostaje ukierunkowane w popędzie, a ten daje swój wyraz w rozmaitych uczuciach, w psychoanalizie ogólnie nazwanych afektem. Nie o takie ujęcie afektu tu chodzi, choć trzeba przyznać, że nawet Freud zbliża się do innego rozumienia tego pojęcia, gdy pisze: „[...] uważamy, że również inne afekty [niż lęk — JL] to reprodukcje starszych witalnie ważnych, ewentualnie przedindywidualnych wydarzeń”⁵. Można powiedzieć, że stare, przedindywidualne wydarzenie prowokuje na tyle silne pobudzenie, iż jego siła stale daje o sobie znać w życiu organizmu — tego rodzaju pobudzenie można by nazwać afektem. Brian Massumi, rozwijając badania współczesnej filozofii (Deleuze’a i Felixa Guattariego), utożsamia afekt z intensywnością. Przeciwstawił afekt uczuciom i emocjom, te ostatnie bowiem należą do domeny świadomości, są kulturowo określonym odczytaniem intensywności. Afekt jest czymś pierwotniejszym, pojawia się w ciele, wstrząsa nim, pobudza je na poziomie układu autonomicznego, przyspiesza oddech i bicie serca, zmniejsza opór elektryczny skóry. Nie może mieć nazwy, gdyż wyłania się przez rezonans i sprzężenie zwrotne wymykające się linearności dyskursu, który mógłby go nazwać⁶. Afekt jest poza zasadą rozkoszy i zasadą rzeczywistości, gdyż ani rozkosz, ani jej brak nie są jego kategoriami.

„Afekt czy intensywność — pisze Massumi — pokrewne są temu, co w teorii chaosu i teorii struktur dysypatywnych określa się mianem punktu krytycznego, punktu bifurkacji lub osobliwości”⁷. Afekt, który pojawia się w *Westworld*, aby rozsądzić całe dochodowe funkcjonowanie parku, jest właśnie tego rodzaju osobliwością (i nie ma znaczenia, że została zaszyfrowana w programie przez jednego z założycieli firmy), której intensywność powoli narasta i ujawnia się. Nie ma nic wspólnego z rozkoszą lub jej brakiem, choć może wywoływać zarówno przyjemność, jak i cierpienie. Roboty w *Westworld* mogą odczuwać tę intensywność, gdyż są obdarzone ciałami. Można się domyślać, że w układzie autonomicznym tych ciał dokonuje się praca afektu, narastanie intensywności, która wymyka się uwadze systemu kontroli i nadzorców parku, śledzących przede wszystkim algorytmy świadomości robotów. W fikcji stworzonej w serialu znajdujemy zatem potwierdzenie jednego z kluczowych argumentów, jaki padł ostatnio w debacie na temat możliwości sztucznej inteligencji. Ben Medlock (jeden z założycieli SwiftKey, firmy, która opracowała technologię podpowiadającą słowa w klawiaturach systemów Android i Apple) stwierdził ostatnio, że większość badaczy pracujących nad sztuczną inteligencją pomijała jeden kluczowy element — całe ciało jako środowisko myślenia. Skupiając się na umyśle czy mózgu, redukowali inteligencję do systemów logicznych opartych na symbolach lub do samouczących się programów. Zdaniem Medlocka każda komórka, wszystkie tkanki i układy ciała przetwarzają informacje płynące z otoczenia⁸. To w nich pojawia się afekt.

Kluczowe wciąż jest to, czym różni się pobudzenie będące afektem od pobudzenia będącego popędem. Różnica jest w skutku. Afekt stanowi pobudzenie, ale inaczej niż w popędzie nie prowokuje ono do powrotu do stanu poprzedniego, przeciwnie — wywołuje modyfikację stanu aktualnego. Takie rozumienie proponuje Catherine Malabou, konfrontując tradycję psychoanalityczną ze współczesną filozofią (głównie Derridą i Deleuze'em) i neuronaukami: „Ogólnie mówiąc, afekt jest modyfikacją. Być zaafektowanym oznacza być zmodyfikowanym — czyli przemienionym — przez siłę spotkania bądź to z innym podmiotem, bądź z przedmiotem”⁹. Spotkanie stanowi wydarzenie, a jego siła przenika w postaci pobudzenia, stając się intensywnością afektu, wytwarzającego zmianę.

Intensywność może krążyć między podmiotami a przedmiotami (w obu przypadkach zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi) przez mechanizm rezonansu i sprzężenia zwrotnego. Szczególne podmiotowo-przedmiotowe i ludzko-nieludzkie obiekty wytwarza sztuka. *Westworld* zawiera aluzje do niej: Dolores zajmuje się malarstwem, by pielęgnować postrzeganie piękna i nie widzieć brzydoty świata, w którym żyje (można by to określić jako klasycznie Freudowską funkcję sztuki jako sublimacji popędów czy zaspokojenia popędów w fantazji), co nie uchroni jej przed konfrontacją z tym, co najohydniejsze. Inna z bohaterów (Maev Millay) używa artefaktów (rysunków), by rejestrować spotkania wywołujące jej poruszenie, a następnie zwiększać intensywność wydarzenia, którym było to spotkanie. Używa zatem medium sztuki jako narzędzia dla pracy afektu i taki rodzaj sztuki nas tu interesuje. Afekt zapisuje się w artefaktach i przez nie wywołuje rezonans i sprzężenie zwrotne. Sztuka może włączać się w pracę afektu, dzieła mogą sprowokować modyfikację w podmiotach czy obiektach, z którymi wejść w sprzężenie zwrotne lub rezonans.

Jak zauważa Brian Massumi, w odbiorze obrazów prymat ma to, co afektywne, praca afektu powinna zatem określać szczególną siłę sztuki. Wystawa prezentuje niewielki wybór dzieł, w których ujawnia się intensywność. Jednym z nich jest projekcja wideo Aleksandry Ska *Bezproduktywna* (2011). Na filmie ukazuje się zbliżenie kobiecej twarzy, łatwo można by go zatem potraktować jako przykład tego, co Deleuze nazwał obrazem-uczuciem („Obraz-uczucie to zbliżenie, a zbliżenie to twarz...”¹⁰). Ten pojawia się w momencie, gdy afekt aktualizuje się w emocjonalnych obrazach, których najlepszym nośnikiem jest ludzka twarz lub jej zastępniki. Do obrazu Ska jednak można raczej odnieść paradoks, który Mieke Bal sformułowała w innym kontekście: „W szczególności zamierzam się przyjrzeć, w jaki sposób proponuje ono [*Dom Eiji-Liisy Ahtili* — JL] afekt jako podstawę interakcji ze sztuką. Może się to wydać paradoksalne w przypadku dzieła, którego główna postać jawi się jako wyjątkowo bezaafektywna”¹¹. W *Bezproduktywnej* nie mamy zatem do czynienia z obrazem-uczuciem, twarz bowiem wyprana jest z wszelkiej emocjonalności, prowokuje raczej do pytań o rodzaj użytego znieczulenia. Ale to właśnie totalna beznamiętność, z jaką wykonywane są operacje, wytwarza intensywność. Twarz widoczna na ekranie uśmiecha się w trochę wymuszony sposób. Następnie postać przystępuje do rozwiercania swoich przednich zębów, czemu towarzyszy charakterystyczny

świsł wiertła stomatologicznego. Na koniec, w kolejnym wymuszonym uśmiechu prezentuje efekty tej operacji na sobie. W trakcie rozwiercania na twarzy nie drga ani jeden mięsień, żaden skurcz nie zdradza jakiegokolwiek cierpienia, a jednak widok ten musi każdemu odbiorcy kojarzyć się z bólem, jakiego sam doświadczył. Właśnie to skojarzenie jest intensywnością wywołaną rezonansem z oglądanym obrazem, a bezuczuciowość tegoż obrazu powstrzymuje przed szybkim zanurzeniem we wspomnieniach własnego cierpienia, uniemożliwia też identyfikację z postacią (ona przecież też najwyraźniej nie cierpi). To spotkanie wyzwala czysty afekt — intensywność nie powiązaną z żadnym ukierunkowaniem ani nie zinterpretowaną jako żadne uczucie. Uruchamia również możliwości pracy afektu, co otwiera potencjał modyfikacji. ●●●

- 1 Zob. Sigmund Freud, *Poza zasadą rozkoszy oraz Popędy i ich cele*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- 2 Sigmund Freud, *Poza zasadą...*, op. cit., s. 208.
- 3 Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 138.
- 4 Sigmund Freud, *Nieświadomość*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, op. cit., s. 104.
- 5 Sigmund Freud, *Zahamowanie, symptom, lęk*, w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 218.
- 6 Brian Massumi, *Autonomia afektu*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3.
- 7 Ibidem, s. 122.
- 8 Ben Medlock, *The body is the missing link for truly intelligent machines*, Aeon, 13.03.2017, <https://aeon.co/ideas/the-body-is-the-missing-link-for-truly-intelligent-machines> (dostęp 29.03.2017).
- 9 Catherine Malabou, *Go Wonder: Subjectivity and Affects in Neurobiological Times*, w: Adrian Johnston, Catherine Malabou, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, Columbia University Press, New York 2013, s. 30.
- 10 Gilles Deleuze, op. cit., s. 99.
- 11 Mieke Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 165–166.

Jarosław Lubiak, ukończył historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Szkołę Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Wicedyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, do 2014 roku kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi, adiunkt Akademii Sztuki w Szczecinie. Kurator wystaw i badacz sztuki, redaktor publikacji naukowych. Autor licznych artykułów naukowych oraz tekstów krytycznych.

The vast landscapes of the Wild West, which appear in the *Westworld* series (Jonathan Nolan, Lisa Joy), were created for a single purpose. It is a place where people can free themselves from the principle of reality and give in — with impunity (or almost with impunity) — to the principle of pleasure. *Westworld* is a precisely designed themed amusement park where the guests can satisfy their most primitive drives, exploiting, humiliating, often raping and killing the hosts working in the venue. By visiting the park, they enter a fictional world which operates according to a script encouraging interaction. The scripts are replayed every day, regardless of the damage made by the guests indulging themselves. The protagonist Dolores Abernathy wakes up every day to give in to the same kind of longing, and to offer her body and life to strangers. Her life, just as the life of other hosts, runs in a loop, with minor variations introduced by the usually predictable guests. The loop mechanism works in an undisturbed way until Dolores and the other hosts begin to feel some undefined commotion or agitation. Slowly, with every loop, it's becomes stronger and stronger, to a point when its intensity cannot be suppressed any longer.

It would be hard to find a better depiction of what we could call the work of affect than this thread from the *Westworld* series, roughly summarised above. The key fact is that all of the hosts (including Dolores) are robots, indiscernible from people; hence work of affect is activated in machines. Finally, the machines acquire awareness and undergo more or less effective humanisation. The question of the human status of the robots is of course a classical motif present in many movies and film series. The strength of *Westworld* lies in a precisely constructed opposition: the more the guests reveal their drives and yield to them, the more the psyche of the hosts seems complicated. The aim is not to oppose, in a sentimental or full of pathos way, the self-degrading humans (guests) and the more and more human machines (hosts). In the end, the machines become human enough to commit themselves to self-degradation, and what's more — their transformation is caused by a system error provoked by a human. The ending brings the traditional pacifying conciliation, typical for popular productions: behind the complicated story there is a conflict between good and bad people.

We are however interested in the fascinating part, in which the key opposition is exposed. It can be read as a huge staging of Freud's *Beyond the Pleasure Principle* — inverted and highly dramatised. For the guests, *Westworld* is a place where the reality principle is being suspended in favour of the pleasure principle. According to Freud, pleasure is lowering of excitation by its realisation through the object — in the park nothing interferes with the satisfaction of the drives.¹ The hosts are nothing but objects designed for satisfying them; their synthetic bodies will endure all sorts of abuse and multiple killings; their psychological reactions, regulated by an algorithm, are supposed to make the pleasure as full, and the service as effective as possible. The way the park operates is also in line with the nature of drives, which according to Freud, derive from 'the need to restore an earlier state of things', which often takes the form of the compulsion to repeat.² The hosts live in this compulsion all the time, reproducing the assigned script, but paradoxically the guests can also become imprisoned by it. This model operation of the pleasure principle is however disturbed by a different kind of excitation — such which doesn't become a drive, but can be referred to as affect.

The affective excitation of the hosts isn't therefore a human feature, rather one belonging to the system, which mimics the human psyche only to some extent. If the greatest achievement of the *Westworld* is the creation of the opposition between excessively human and empathic hosts and inhuman guests yielding to their drives, the aim is not to create the human-robot, but affect-drive opposition. The distinction between the human and the non-human is superimposed on this relationship somehow crosswise.

Both the affect and the drive can be defined as excitation, tension or feeling of intensity; the question is what distinguishes them. All drives tend to restore the previous state — for living organisms it is the will to return to the state of inanimate matter, the complete release of tension. Freud hesitates whether the conclusion should be that all drives should lead to this state.

Gilles Deleuze, when describing a specific category of impulse-images doesn't hesitate anymore (the impulse-image is the term used by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam to translate Deleuze's term *pulsion-image*, and *pulsion* in French is the translation for Freud's concept of drive; for this reason, for the purpose of this text, I propose to change *impulse-image* into *drive-image*). The originary world is an element of this category: 'it is also the set which unites everything, not in an organisation, but making all the parts converge in an immense rubbish-dump or swamp, and all the [drives] in a great death-[drive].' For Deleuze the originary world is 'therefore both radical beginning and the absolute end'.³ *Westworld*, as the plot develops, becomes such a rubbish-dump, although it keeps the picturesque beauty of its scenery till the very end (both the hosts and the park workers have a growing feeling of being immersed in a swamp, especially from the moment when the park becomes subject not only to the guest's drives, but also becomes the scene of competition between the managers). In the final scenes of the series, the death drive unites the humans and the robots, as if the latter might want to return to the state of inanimate matter.

At the same time, the affect and its labour are being born in this rubbish-dump. According to Freud, the affect is connected to the impulse, which is expressed through mnemonic images and an affective state.⁴ In the impulse, the excitation gains direction, and the impulse itself becomes expressed through various emotions, in psychoanalysis referred to as affect. This is not the definition of affect we are referring to, although even Freud approximates another meaning of the term, when he writes: 'In my opinion the other affects are also reproductions of very early, perhaps even pre-individual, experiences of vital importance'.⁵ One can assume that an old, pre-individual event provokes an excitation strong enough to constantly manifest itself in the organism's life — this kind of excitation can be referred to as affect. Brian Massumi, developing the contemporary philosophy studies (after Deleuze and Felix Guattari) identifies the affect with intensity. He opposed the affect with feelings and emotions, the latter belonging to the realm of consciousness, being a culturally defined interpretation of intensity. The affect is more primordial, it is present in the body, it shakes it, stimulates it on the anatomical level, increases breath and heart rates, reduces electric resistance of the skin. It cannot have a name, as it emerges through resonance and feedback, eluding the linear discourse, which could name it.⁶ The affect is beyond the principle of pleasure and the principle of reality, as neither pleasure nor unpleasure are its categories.

'Affect or intensity — claims Massumi — in the present account is akin to what is called a critical point, or a bifurcation point, or singular point, in chaos theory and the theory of dissipative structures'.⁷ The affect, which appears in *Westworld*, to blow up the profitable functioning of the park is such a singularity (and it doesn't matter that it was enciphered in the program by one of the founders of the enterprise), the intensity of which slowly grows and rises to the surface. It has nothing to do with pleasure or the lack of

it, although it may cause both pleasure and suffering. The robots in *Westworld* can feel this intensity, as they have bodies. One can assume that in the autonomic system of these bodies the work of affect, growth of intensity takes place, escaping the system of control and the guards of the park, who are tracking mainly the algorithms of the robots' consciousness. Thus, in the fiction created in the series, we find confirmation of one of the key arguments in the recent debate about the possibilities of artificial intelligence. Ben Medlock (one of the founders of SwiftKey, a company that has developed smart prediction technology on Android and Apple keyboards) recently said that most of the researchers working with artificial intelligence have overlooked one key element — the whole body as the environment for thought. By focusing on the mind or brain, they reduced intelligence to logic systems based on symbols or to self-learning programs. According to Medlock, every cell, all tissues, and body systems process information from the environment.⁸ This is where the affect is born.

The key issue remains what differentiates excitation being an affect from the excitation being an impulse. The difference is in the effect. The affect is an excitation, but unlike the impulse, it does not provoke the return to the previous state; on the contrary — it triggers a modification of the current state. This understanding is proposed by Catherine Malabou, confronting psychoanalytic tradition with modern philosophy (mainly Derrida and Deleuze) and neuroscience: 'Generally speaking, an affect is a modification. Being affected means to be modified — that is, altered, changed — by the impact of an encounter, be it with another subject or an object'.⁹ The meeting is an event, and its strength permeates in the form of arousal, becoming the intensity of the affect that produces change.

Intensity can circulate between subjects and objects (in both cases: human and non-human) through the resonance and feedback mechanisms. Art produces particular subject-object and human-non-human objects. *Westworld* alludes to it: Dolores is painting to cultivate the perception of beauty and not to see the ugliness of the world in which she lives (this can be described as a classic Freudian function of art as sublimation of drives or a way of satisfying them in fantasy), which will not prevent her from a confrontation with the most abominable things. Another protagonist (Maeve Millay) uses artifacts (drawings) to record events that agitated her, and then increase the intensity of the event. Thus she uses the medium of art as a tool for the work of affect and this is exactly the kind of art which is of interest to us. The affect is recorded in the artifacts and through them it produces resonance and feedback. Art can be involved in the affective labour, the works can provoke modification in subjects or objects with which they will resonate or produce feedback.

As noticed by Brian Massumi, the affective component dominates in the reception of images, affective labour should therefore determine the particular power of art. The exhibition presents a modest selection of works in which intensity is revealed. One of them is the video projection by Aleksandra Ska *Unproduc-*

tive (2011). The film shows a close-up of a woman's face, and it could easily be treated as an example of what Deleuze called the affection-image ('The affection-image is the close-up, and the close-up is the face . . .').¹⁰ It occurs when the affect is updated by emotional images, the best medium for this being the human face or its substitutes. However, one can refer to Ska's image with the paradox that Mieke Bal formulated in another context: 'In particular, I will explore how it [*House* by Eija-Liisa Ahtila — JL] proposes *affect* as a basis for interacting with art. This may seem paradoxical for a piece whose main character appears particularly affect-less'.¹¹ In *Unproductive* we do not deal with affection image, because the face is void of emotion, it rather provokes questions about the kind of anaesthesia used. But it is the total detachment, with which operations are performed, that produces intensity. The face on the screen smiles in a slightly forced manner. Then the figure begins to drill her front teeth, accompanied by the characteristic sound of the dental drill. Finally, in another forced smile, she presents the effects of this operation. During the drilling, the face stays totally calm, there is no contraction showing any suffering, however, every viewer must associate this image with the pain he himself experienced. It is this association that becomes the intensity produced by the resonance with the viewed image, whereas the detachment of the image stops from rapid immersion in the memories of one's own suffering, and makes it impossible to identify with the protagonist (she apparently does not suffer, too). This encounter triggers pure affect — intensity not associated with any direction, not interpreted as any particular kind of feeling. It also launches the possibility for work of affect, which opens the potential for modification. ●●●

1 Cf. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 1–24 Volume Set), New York: W. W. Norton, 1976.

2 Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, p. 2942.

3 Gilles Deleuze, *Cinema 1*, London: Athlone Press, 1986, p. 124.

4 Sigmund Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, in *The Complete Psychological . . .*, p. 3250.

5 Ibid., p. 3274.

6 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press, 2002.

7 Ibid., p. 32.

8 Ben Medlock, *The body is the missing link for truly intelligent machines*, Aeon, 13 March 2017, <https://aeon.co/ideas/the-body-is-the-missing-link-for-truly-intelligent-machines> (accessed 29 March 2017).

9 Catherine Malabou, *Go Wonder: Subjectivity and Affects in Neurobiological Times*, in Adrian Johnston, Catherine Malabou, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, New York: Columbia University Press, 2013, p. 30.

10 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 87.

11 Mieke Bal, 'What If? The Language of Affect', in *In(ter)discipline: New Languages for Criticism*, ed. Gillian Beer, Malcolm Bowie, Beate Julia Perrey, London: Modern Human Research Association and Maney Publishing, 2007, p. 6.

Jarosław Lubiak graduated from Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań and the School of Social Sciences at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Deputy Director of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, until 2014, curator at the Muzeum Sztuki Łódź, assistant professor at the Academy of Art in Szczecin. Curator of exhibitions and art researcher, editor of scientific publications. Author of numerous scientific articles and critical texts.

13.05–26.11

Pawilon Polski na 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji | The Polish Pavilion at the 57th International Art Exhibition — la Biennale di Venezia

Sharon Lockhart. Mały Przegląd

Sharon Lockhart. Little Review

komisarz Pawilonu Polskiego | commissioner of the Polish Pavilion: **Hanna Wróblewska**

zastępca komisarza | deputy commissioner: **Joanna Waśko**

kuratorka | curator: **Barbara Piwowarska**

organizator | organiser: **Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art**

Udział Polski w 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej

Poland's participation in the 57th International Art Exhibition in Venice is financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

W Pawilonie Polskim na tegorocznym Biennale Sztuki w Wenecji prezentowany jest projekt, który powstał jako efekt twórczej współpracy amerykańskiej artystki Sharon Lockhart z dziewczętami z Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii w Rudzienku. Realizacja tego wielowymiarowego przedsięwzięcia rozpoczęła się na początku 2017 roku, a głównym jego elementem był cykl warsztatów dla podopiecznych ośrodka, prowadzonych przez artystkę oraz zaproszonych gości reprezentujących różne dziedziny kultury.

Kluczowe dla wystawy w Pawilonie Polskim jest wynikające z artystycznej i edukacyjnej filozofii przekonanie o unikatowości i doniosłości głosu młodego pokolenia oraz jego doświadczeń. Wykorzystując najbliższe sobie media — fotografię i film — Lockhart kreuje przestrzeń dynamicznej współpracy. Podkreśla różnorodność perspektyw, z jakimi się styka, pracując z wychowankami MOS w Rudzienku. Jednocześnie konfrontuje indywidualne doświadczenia z polską historią i kulturą. Wystawa została zainspirowana bowiem wydawanym przed II wojną światową dodatkiem do popularnego dziennika „Nasz Przegląd”, w całości tworzonym przez dzieci „Małym Przeglądem”, który ukazywał się od 1926 roku, w każdy piątek. Inicjatorem pisma był wybitny pedagog i pisarz Janusz Korczak, zaś „Mały Przegląd” odzwierciedlał fundamentalną dla niego zasadę oddania głosu młodym. Zawierał rubryki poświęcone zagadnieniom politycznym, sportowi i kulturze, redagowane przez młodych korespondentów z całego kraju. Ważnym elementem projektu Lockhart jest przetłumaczenie po raz pierwszy na język angielski wybranych przez dziewczęta z Rudzienka numerów „Małego Przeglądu”.

Tytuł wystawy Sharon Lockhart bezpośrednio nawiązuje do stworzonego przez Korczaka pisma, a sama artystka odnosi się do jego myśli, dostrzegając indywidualne spojrzenie na świat swoich bohaterów i czyniąc ich głos słyszalnym.

W przestrzeni Zachęty pomiędzy 26 maja a 4 czerwca będzie można obejrzeć wybór oryginalnych numerów „Małego Przeglądu” (ze zbiorów Biblioteki Narodowej), których angielskie tłumaczenia sukcesywnie pojawiać się będą w Pawilonie Polskim w Wenecji w czasie trwania wystawy. ●●●

Poland's participation in the 57th International Art Exhibition in Venice is financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland.

The project which is presented at the Polish Pavilion at this year's Venice Biennale of Art, was created as a result of creative collaboration between American artist Sharon Lockhart and the students from the Youth Sociotherapy Centre in Rudzienko. The realisation of this multidimensional venture began in early 2017, and its main element was a series of workshops for the girl students, conducted by the artist and by invited guests representing various cultural fields.

The key concept for the exhibition at the Polish Pavilion is the belief in the unique and important voice of the young generation and its experience, a belief resulting from the artistic and educational philosophy applied by the artist. Using her favourite media — photography and film — Lockhart creates a space for dynamic collaboration. She stresses the variety of perspectives which she encounters working with the YSC inmates. At the same time she confronts individual experiences with Polish history and culture, as the exhibition was inspired by the *Mały Przegląd* [Little Review], a magazine published before World War II as a supplement to the popular daily *Nasz Przegląd* [Our Review]. *Mały Przegląd* was made entirely by children and it appeared every Friday, since 1926. The initiator of the magazine was the outstanding educator and writer Janusz Korczak, and the *Mały Przegląd* reflected his fundamental principle of giving the young people the opportunity to speak for themselves. It contained columns devoted to political issues, as well as sports and culture, edited by young correspondents from all over the country. An important part of Lockhart's project is the first translation of the issues selected by the girls from Rudzienko into English.

The title of Sharon Lockhart's exhibition directly relates to Korczak's writings, and the artist herself refers to his thoughts, by acknowledging the individual points of view of the students and making them heard.

Between 26 May and 4 June, at Zachęta, a selection of the issues of the original *Mały Przegląd* (from the National Library collection), which will be translated into English at the Polish Pavilion in Venice during the exhibition, will be available to the public. ●●●

Hanna Wróblewska, komisarz Pawilonu Polskiego:

Jednym z niezwykle istotnych dla Jury elementów, który zdecydował o wyborze projektu Sharon Lockhart do Pawilonu Polskiego, było przywołanie i uwidocznienie na forum międzynarodowym postaci Janusza Korczaka. Nie poprzez przypominanie jego dramatycznej biografii, zakończonej śmiercią wraz z wychowankami w Treblince w 1942 roku, nie poprzez stawianie mu kolejnego pomnika, ale przez odwołanie się do jego metod pedagogicznych. „Mały Przegląd” — tworzony przez dzieci dla dzieci — był zjawiskiem wyjątkowym nie tylko z punktu widzenia socjologii, pedagogiki czy historii prasy, lecz również jako działanie artystyczne. W czasach, gdy słowa takie jak defaworyzacja, inkluzywność, projekt czy partycypacja (tak często obecne dziś w tekstach prasowych i katalogowych poświęconych sztuce najnowszej) nie były jeszcze nadużywane, Korczak stworzył pismo będące przez ponad 12 lat forum dla tych, których głos nie był wtedy słyszalny — dzieci. Sharon Lockhart, odwołując się do metod Korczaka, lecz posługując się własnymi środkami wyrazu, także traktuje dzieci, będące tematem jej pracy, podmiotowo. W Pawilonie Polskim na Biennale Sztuki w Wenecji Korczak jest obecny nie tylko jako odwołanie, ale też dzięki ponad 30 numerom „Małego Przeglądu” — przetłumaczonym na język angielski i udostępnionym w nowej szacie graficznej.

Hanna Wróblewska, commissioner of the Polish Pavilion:

For the Jury, one of the most important elements, which decided about the selection of Sharon Lockhart's project for the Polish Pavilion, was the fact that it recalls Janusz Korczak and presents him at an international forum. Not by recalling his dramatic biography — which came to an end in 1942 in Treblinka, where he died accompanying his pupils, not by creating another monument, but by referring to his pedagogical methods. *Mały Przegląd* — created for children by children — was a unique phenomenon not only from the point of view of sociology, pedagogy or history of press, but also as an artistic activity. For over 12 years, at the time, when words such as exclusion, inclusion, project or participation (frequently used today in press releases and catalogues devoted to contemporary art) were not yet overused, Korczak has been creating a magazine for children, whose voice was not heard. Sharon Lockhart referring to Korczak's methods, but using her own means of expression, she treats children, who are the main subject of her work, with the respect they deserve. Korczak is present not only as a point of reference, but also thanks to more than 30 issues of *Mały Przegląd* — translated into English and presented in a new graphic design.



Ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

From the National Library of Poland, Warsaw

fot. | Barbara Kaja Kaniewska

„Mały Przegląd” — gazeta inna niż wszystkie

Mały Przegląd — A Little Review with a Big Impact

Mikołaj Gliński

Gazeta dla dzieci pisana przez dzieci wydaje się ideą utopijną. A jednak, dzięki Januszowi Korczakowi taka gazeta ukazywała się w Polsce przez 13 lat w nakładzie sięgającym 50 tysięcy egzemplarzy.

9 października 1926 roku ukazał się nowy, piątkowy dodatek do „Naszego Przeglądu”, największej w międzywojniu polskojęzycznej gazety żydowskiej. Redaktor naczelny i pomysłodawca Janusz Korczak zapowiadał go tak: „Jest wiele ludzi dorosłych, którzy piszą tylko dlatego, że się nie wstydzą; są dzieci, które mają wiele ciekawych pomysłów, uwag i spostrzeżeń, a nie piszą, gdyż nie mają odwagi albo im się nie chce. Dziennik nasz zachęci młodzież do pisania. Zachęci i ośmieli”. Tej idei „Mały Przegląd” pozostał wierny do ostatniego numeru, który ukazał się 1 września 1939 roku.

Pomysł Korczaka polegał na tym, żeby pismo dla dzieci tworzyły same dzieci. Namawiał je, by pisały do redakcji listy o swoich codziennych zmartwieniach i radościach — żeby umiały je nazywać i nie wstydziły się ich. [...] Chciał, żeby robiły to swoim językiem — nie przejmowały się stylistyczną nieporadnością czy śmiesznością.

„Wiadomości można będzie podawać ustnie, telefonicznie, przesyłać pocztą, dyktować lub pisać” — zapowiadał Korczak. Zebrany w ten sposób materiał nabierał ostatecznego kształtu pod nożyczkami młodocianych redaktorów pracujących w redakcji przy ul. Nowolipki 7 pod opieką Korczaka i jego zastępcy Jerachmiela Wajngartena. W gronie pierwszych redaktorów byli Chaskiel Bajn (segregował listy), Madzia Markuze (sekretarka), Edwin Markuze (reporter) i Emanuel Sztokman (sekretarz). Z czasem redakcję przejął sekretarz Korczaka Jerzy Abramow [później używał nazwiska Igor Newerly].

Większość autorów i redaktorów „Małego Przeglądu” zginęła w Zagładzie. Tak było ze znanymi reporterami, jak Harry Kaliszer, Kuba Hersztajn, Lejzor z Gęsiej (Lejzor Czarnobroda), jak i z tysiącami korespondentów, znanych nam tylko z gazetowych pseudonimów. Wśród tych, którzy przeżyli Holokaust, był m.in. Józef Hen.

[...]

Walcząc o prawo dziecka do wyrażania tego, co dla niego ważne, Korczak nie wahał się drukować faksymile pozornie błahych listów najmłodszych dzieci. [...]

— Inny jest „Mały Przegląd” niż wszystkie pisma na świecie — mawiał Korczak. Nie było w nim przedruków z istniejącej już literatury (wierszyków, baśni, itp.). Z początku w ogóle nie było beletrystyki (opowiadania i fragmenty powieści pojawiły się później) — jakbyśmy dziś powiedzieli, miała to być gazeta zdecydowanie non-fiction. Teksty miały dotyczyć realnych problemów i realnie pomagać — i niektóre realny skutek osiągały.

W pierwszym roku istnienia pisma reportaż opisujący zainstalowanie drutu kolczastego wokół placu zabaw w Ogrodzie Krasieńskich pociągnął za sobą szereg tekstów, a kilka miesięcy później skutek w postaci zdjęcia drutów. W odpowiedzi na list Natusia, który skarżył się, że mama każe mu chodzić do szkoły w fartuszkach, do matki zgłosił się reporter „Małego Przeglądu”. Fartuszek podobno został zdjęty.

[...]

Można dziś powiedzieć, że „Mały Przegląd” funkcjonował jako platforma społecznościowa *avant la lettre*. Zadziwiała interaktywność i dwukierunkowość komunikacji. Częścią formuły pisma było stałe odwoływanie się do opinii czytelników i korespondentów. Zwłaszcza w pierwszym okresie, kiedy redaktorem naczelnym był Korczak, dzieci mogły liczyć na to, że sam Stary Redaktor odpowie na ich list, poradzi, skomentuje czy skrytykuje.

W „Małym Przeglądzie” dzieci znajdowały forum, na którym mogły się wypowiadać o problemach innych, często podobnych do ich własnych. Przypominało to dzisiejszy model komunikacji 2.0, kiedy zaciera się podział na twórcę i odbiorcę. Z jednym zastrzeżeniem: jeśli „Mały Przegląd” był platformą społecznościową, to całkowicie bezpieczną — bo moderatorem tego forum był Janusz Korczak.

W latach trzydziestych, kiedy funkcję naczelnego przejął Igor Newerly (wtedy używał nazwiska Jerzy Abramow), pismo musiało odnosić się do narastającej faszystyzacji życia politycznego, antysemityzmu, groźby wojny. W miarę jak czytelnicy i autorzy dorastali, artykuły i reportaże stawały się dłuższe, bardziej zaangażowane społecznie i politycznie. W 1934 artykuł w „Małym Przeglądzie” po raz pierwszy dosięgła biała plama cenzury.

Codziennie sprawy dziecka zeszły na trochę dalszy plan. Co roku w maju pismo wydawało numer związany ze światowym Dniem Dobrej Woli: drukowało listy dzieci z całego świata, apele o pokój, solidarność wszystkich ludzi. Zaangażowało się w propagowanie esperanta [sztucznego języka stworzonego przez Ludwika Zamenhola] jako języka mającego połączyć całą ludzkość.

Wokół pisma wytworzył się rodzaj społeczności, która wykraczała ponad społeczne czy narodowe podziały. Organizowano konferencje czytelników, wspólne imprezy kulturalne, turnieje szachowe i łyżwiarskie, powstała drużyna kajakowa. Redakcja rozwinęła sieć kół terenowych „Małego Przeglądu”: w Białymstoku, Częstochowie, Łodzi, Ostrołce założono „skrzynki redakcyjne”.

Co ważne, „Mały Przegląd” — choć skierowany przede wszystkim do dzieci i młodzieży żydowskiej — był miejscem spotykania się dzieci polskich i żydowskich. To m.in. w listach dzieci polskich [...] dochodzi do wyartykułowania problemów antysemityzmu i pokutujących stereotypów narodowych. Na łamach gazety

polskie dzieci jednoczą się z dziećmi żydowskimi — pojawia się świadomość istniejących różnic i głębszej wspólnoty.

[...]

„Mały Przegląd” był wielkim przedsięwzięciem logistyczno-administracyjnym. Przez lata wypracowano wyrafinowany system gromadzenia, segregowania i klasyfikowania nadsyłanych listów. Dzięki temu możemy dokładnie powiedzieć, ile listów w różnych okresach nadchodziło. I tak średnio do redakcji przychodziło ok. 4 tysiące listów rocznie (po 10 latach w archiwum redakcyjnym zgromadzono 45 tysięcy listów), w jednym numerze wykorzystywano ok. 100 listów.

Był też „Mały Przegląd” świetnym projektem marketingowym. Korczak zdawał sobie sprawę, że kluczową sprawą dla rozwoju i trwania pisma jest przywiązanie czytelników i korespondentów, którzy często występowali w obu tych rolach. Opracowano cały system motywacyjny. Zaczynało się to już od pierwszego przysłanego listu: nazwiska autorów drukowane były w rubryce *Po raz pierwszy do nas napisali* (artykuły regularnych korespondentów publikowano już pod pseudonimami). Była to niepowtarzalna okazja, żeby zobaczyć swoje nazwisko w gazecie. [...]

W zimie Korczak zabierał dzieci do wędliniarni na rogu Chodnej i Żelaznej, gdzie fundował parówki, w lecie największą gratką były lody. Autorzy najbardziej wartościowych listów dostawali nagrody: do ich domów przychodziły pocztówki pamiątkowe, czasem pocztówka mogła być biletem do kina na seans organizowany specjalnie dla korespondentów, częstym prezentem były też książki lub szachy.

[...]

„Mały Przegląd” wychował wielu działaczy społecznych, kilku świetnych pisarzy i tysiące wspańiałych ludzi. Po latach Józef Balcerak pisał, że było to „najbardziej demokratyczne pismo na świecie: nie istniała elita piszących, każdy autor miał na równi z innymi, stałymi czy przypadkowymi, autorami możliwość zamieszczenia swoich utworów na szpaltach pisma”. Pisma dla dzieci tworzonego przez dzieci. ●●●

Tekst jest skróconą wersją artykułu opublikowanego na stronie Culture.pl, 5.05.2012, <http://culture.pl/pl/artykul/maly-przeglad-gazeta-inna-niz-wszystkie> (dostęp 12.04.2017)

While a newspaper for children written and edited by children with a little help from grown-ups may seem like a utopian idea, thanks to Janusz Korczak such a publication was made possible in the tumultuous era of the early 20th century. For 13 years *Mały Przegląd* was distributed every week with a run of 50,000 copies, giving many children a voice in a world of adult strife and political unease.

Mały Przegląd (The Little Review) was a Friday supplement to *Nasz Przegląd*, the largest Polish-language Jewish daily newspaper published in Warsaw before Second World War. The first issue of the weekly came out on 9 October 1926. A week prior to its release, Janusz Korczak, the originator of the whole idea and the first editor-in-chief of the weekly, introduced the concept: ‘There are many adults who write only because they feel no shame, and there are children who have many great ideas, remarks and observations, but don’t write, because they lack courage or just don’t feel like it. Our newspaper will encourage them to write. Encourage and embolden them.’

Korczak was convinced that children should write for children without the mediation of adults. An attitude that was revolutionary at the time and still to great extent unparalleled. Furthermore he saw writing as a mode of engagement in the world, and *Mały Przegląd* was to play a crucial role in helping children speak for themselves. Through writing kids learned to address their problems and express their feelings.

The children could either send their letters by mail, telephone, or simply come to *Mały Przegląd* editorial office and personally say what was on their minds. The room and the adjacent corridor in Nowolipki 7 in Warsaw were always crowded and full of bustle typical of a newspaper editorial office. Here under the guidelines of Korczak and the deputy-editor Jerachmiel Wajngarten a group of young editors, such as Chaskiel Bajn, Madzia Markuze, Edwin Markuze and Emanuel Sztokman, did all the work necessary for a newspaper to appear in print. The general idea was that every issue of the weekly was to be composed of the letters sent by the readers to the review’s office, or excerpts, sometimes arranged in elaborate ways. This premise remained over the years unchanged: the stuff of *Mały Przegląd* was the authentic material produced by young readers, correspondents and reporters.

Korczak encouraged children to write about their everyday problems and worries, address them and eventually overcome shame and isolation. ‘Sometimes one doesn’t want to tell everything your friends and family, and yet one needs to complain

about something or talk about one’s life, thoughts and needs.’ He saw to it that the children wrote using their own words — their natural language, untainted by linguistic rules endorsed by adults. Korczak was also adamant about the genres used in the paper: no poems, no novels — no writing marred by the pedagogical interference of adults. The stuff of *Mały Przegląd* was to be personal. Effectively, *Mały Przegląd* could be called an early instance of authentic non-fiction literature in children press, where many of the articles did really have a say.

This was the case with the reportage published in the first year of the weekly run. An article about the barbed wire set up around the playground in Ogród Krasieńskich spawned a series of follow-up articles, and several months later the fence was effectively torn down. In another letter sent by a certain Natuś, the boy complained about having to wear an apron to school. Supposedly, in consequence of an intervention on the part of the Review’s reporter, the boy’s mum stopped making him wear it.

In retrospect, *Mały Przegląd* may seem reminiscent of a sort of community platform *avant la lettre*, connecting children from different backgrounds who yet all shared the same problems. One can’t stop but wonder about the amazing interactive character of the flow of communication between the editorial staff and its readers. The paper constantly addressed its readers, asking them about their feelings and relying on their feedback. This may also be reminiscent of contemporary 2.0 culture, as known from the Internet, in which the traditional roles of active and passive engagement (author–consumer) intermingle. *Mały Przegląd* endorsed communication tactics in which readers also became writers and vice versa.

Looking for further parallels and analogies, one can compare *Mały Przegląd* to an internet forum on which the children could openly speak out their minds and connect with each other. Especially in the first period of the paper’s existence, the children could always count on Korczak to answer their letter personally: share his thoughts, give an advice or criticise. If the analogy linking *Mały Przegląd* with today’s online forum is to work, one has to make one important provision, namely that this platform was a completely safe environ moderated by Janusz Korczak, an exceptional figure with a very sensitive ear to all children’s needs.

In the 1930s, after Igor Newerly [then Jerzy Abramow] took over the editorial seat, *Mały Przegląd* took on a more political profile. With the readers getting older and the political situation in Europe getting tenser, the weekly drifted towards more socialist stance, relating to the spectres of surging fascism and anti-semitism, as well as the growing menace of the impending world war. Throughout the 1930s the anti-war strain manifested most clearly in May, when the paper celebrated the international Day of Good Will, publishing letters from children from all over the world calling for peace and solidarity among people. At that time *Mały Przegląd* became also involved in promoting Esperanto, the artificial language devised by Polish-Jewish scientist Ludwik Zamenhof, as the new language of communication and mutual understanding for all mankind. [...]

In spite of the fact that the paper was focused mainly on Jewish children, it appears also to have been a place of dialogue between Polish and Jewish children. The letters of Polish Catholic children helped to articulate the difficult issues and overcome harmful stereotypes, bridging the gap between two cultures.

Mały Przegląd was also a complex administrative project engaging elaborate marketing techniques. Korczak understood the importance of creating a community of readers and correspondents around the paper. He developed ways of gaining the loyalty of these readers. One of those attachment-building techniques was a motivational system for all who started writing for *Mały Przegląd*. It started with the first letter sent to the weekly: the names of the authors of those letters were printed in the paper — it was indeed a rare opportunity to see one’s name printed in the newspaper. Those who kept writing were ascribed pen names. The motivational system included some more straightforward incentives like trips to a ham and sausage shop in winter and to ice cream parlours in summer. The authors of the most interesting letters received books, chess sets, and special postcards which often served also as tickets to the movies.

The last issue of *Mały Przegląd* came out on 1 September 1939. Most of the young correspondents and editors of review perished in the Holocaust: renowned reporters like Harry Kaliszer, Kuba Hersztajn, Lejzor from Gęsia (Lejzor Czarnobroda), along with thousands of anonymous correspondents known to us only by their pen-names. ●●●

Text published at Culture.pl, 6 August 2012, <http://culture.pl/en/article/maly-przeglad-a-little-review-with-a-big-impact> (accessed 12 April 2017)



la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Eventi Collaterali



EVENT • INFORMATION • IMAGE

Palazzo Bollani, Castello 3647
13 May – 26 November 2017
10 am till 6 pm. Closed Mondays

www.venice2017winiarski.pl • www.starakfoundation.org

10.06–2.07

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Mały Salon | Zachęta — National Gallery of Art, Mały Salon

Aleksandra Kubiak. Śliczna jesteś Laleczko

Aleksandra Kubiak. You're a Cute One, Sweetie

kuratorka | curator: Marta Miś



Byłam twoją mamą, tak jak chciałaś!

I Was Your Mom, Just as you Wanted!

Aleksandra Kubiak

Kadry z filmu *Śliczna jesteś Laleczko*, 2016

Stills from the film *You're a Cute One, Sweetie*, 2016

Nazywam się Aleksandra Kubiak, moja mama miała na imię Małgorzata, mój ojciec ma na imię Bogdan, pochodzę z małej miejscowości Olszyna

Kiedy konstruowałyśmy z Karoliną Wiktor regułę przedstawienia dla działań Grupy Sędzia Główny, nie przypuszczałam, że jej treść stanie się początkiem mojej traumy, podłożem niekontrolowanego lęku, a w konsekwencji zacznem filmu *Śliczna jesteś Laleczko*.

W 2005 roku w wyniku pobicia zmarła moja mama. To była tragedia, która wydarzyła się w moim domu rodzinnym. Mój ojciec został zatrzymany pod zarzutem zabójstwa. Policja, która była na miejscu zdarzenia, zabezpieczyła ślady i w nocy z 19 na 20 października wezwała mnie do domu, gdzie weszłam i zobaczyłam ciało mamy. To był początek mojej traumy. Późniejsze wydarzenia — przesłuchania, pogrzeb, proces ojca — pogłębiały moją depresję. Ratowała mnie sztuka, działania w Grupie Sędzia Główny, jednak to, jak zmarła moja mama, co wydarzyło się u mnie w domu, trzymałam w sekrecie. Historię poznali najbardziej zaufani przyjaciele. Bałam się tego, wstydziłam się i czułam się winna.

Kiedy po czterech latach od śmierci mojej mamy zachorowała Karolina, przeżyłam coś na kształt traumy w traumie. Na nieprzepracowanym urazie wywołanym śmiercią matki narodził kolejny, z obawy przed śmiercią Karoliny. Nieustająco próbowałam sobie wmówić, że nic się przecież nie stało, będzie dobrze, życie toczy się dalej.

Zbrodnia w sztuce

Uczestnicząc w terapii, kilka razy wracałam do obrazu zmarłej matki, który utkwił mi w głowie. To było jak oglądanie fotografii. Przypominałam sobie o nim i szybko zapominałam, bo był zbyt bolesny. Traumatyczne wydarzenie podlega wyparciu, bo

psychika musi stopniowo przywyknąć, nauczyć się tego, co zostało przeżyte. Dotknięty traumą przeżywa udawkę, wycofuje się ze świata.

Wykorzystując język sztuki, zaczęłam przygotowywać się do pożegnania z matką

Pierwszą realizacją był odlew „powietrza” z domu rodzinnego. Obliczyłam ciężar, jaki może mieć powietrze w 70-metrowym mieszkaniu. Mój odlew był lżejszy: *Powietrze w moim domu było ciężkie, teraz waży 26 kilo*. Od razu lepiej. Odstawiłam leki antydepresyjne, przeciwlękowe. Zapasy, które nagromadziłam, zamknęłam w obiekcie *Do widzenia venlafaxinum, alprazolamum, citalopramum, doksepinum* (2014). To jednak okazało się zbyt szybkim posunięciem. Niebawem znów źle się poczułam.

Miałam bardzo przyjemny sen, w którym z mojej głowy wyrastały lilie. Ucieszyłam się, bo w depresji nie odczuwałam pozytywnych emocji. Nad grobem matki, tuż po pogrzebie, unosił się słodki, mdlący zapach lilii. *White lilies grow from my head to neon*, który zrealizowałam w 2015 roku.

Wycieczka nad Odrę. Tym razem na brzegu leżała ogromna martwa ryba! Położyłam się obok niej, poczułam ogarniający mnie lęk: *Miałam wrażenie, że śmierć z ryby wejdzie we mnie, że się nią zarażę, że też tragicznie zginę*. Po chwili, kiedy wróciła świadomość, pomyślałam, że przecież mogę wygrać ze śmiercią, „zabiję ją” siekierą! *Rzeka* (2014/2015) to zapis tego działania.

Dobrałam się do nieświadomego lęku przed śmiercią zalegającego w moim umyśle. Zmierzyłam się z nim i przez chwilę uwierzyłam, że da się go oswoić. Chciałam, żeby wpadł na wcześniej wytyczone tory i alarmował, kiedy zbliża się niebezpieczeństwo, a nie za każdym razem, gdy wydarza się niezapowiedziana lub stresująca mnie sytuacja.



Pierogi

Z wizytą u profesor Izabelli Gustowskiej

- W ramach doktoratu chciałambyś odtworzyć swoją mamę.
- Jak?
- Może ją zagrać aktorka.
- Kiedy twoja mama zmarła? To było dawno, byłaś mała?
- Nie tak dawno, 10 lat temu.
- Zrób to. Wyobraź sobie, co chciałybyś z nią zrobić, o czym mogłybyście porozmawiać. Wyobraź sobie te sytuacje.

Z wizytą u profesora Marka Wasilewskiego

- Wiem już, na czym będzie polegał mój doktorat — zrekonstruuję swoją mamę.
- Ale tematem była zbrodnia, chcesz to zmienić?
- Nie zmienię. Moja mama zginęła tragicznie. Zbrodnia w domu.

Wcześniej u profesora Marka Wasilewskiego

- Kryminal to dobry temat. Może myślisz o pracy z więźniami?
- Nie.
- Dlaczego?
- W więzieniu prawie nikt nie przyznaje się do popełnionej zbrodni. O czym mam z nimi gadać?
- Skąd wiesz?
- Bywałam tam, odwiedzałam kogoś, słuchałam.

Aktorka

Elżbietę Lisowską-Kopeć widziałam na scenie Teatru Lubuskiego w Zielonej Górze. Zaintrygowała mnie. Jest wzrostu mojej mamy, w podobnym wieku i ma charakterystycznie ukształtowany podbródek. Pomyślałam, że zapytam o możliwość współpracy.

Na spotkanie poszłam zdenerwowana. Ela próbowała rozluźnić atmosferę.

- Słuchaj, przejdźmy na ty.
- Elu, chciałyby ci zaproponować udział w moim eksperymencie. Chcę na chwilę odzyskać mamę. Ona nie żyje. Chcę, żebyś ją zagrała.
- Chcesz ją wyciągnąć z grobu? To interesujące. OK. To kiedy i jak zaczynamy? Doznam scenariusz?
- Nie.
- Nie? To jak będziemy pracowały?
- Będziemy rozmawiały i rejestrowały nasze rozmowy.
- Nie rozumiem. Powiedz mi, czego ty naprawdę chcesz?
- Chcę mamę.
- Ale ja ci tego nie mogę dać.
- Jasne. Będę opowiadała ci o niej, o jej życiu, o śmierci. Na tej podstawie zbudujesz rolę i przez jeden dzień będziesz ją grała — tylko dla mnie.
- Ale czy ja jestem do niej podobna? Kiedy zmarła, ile miała lat?
- Nie chcę teraz opowiadać. Chcę, żebyś to usłyszała, kiedy zaczniemy nagrywać.
- Dobrze. Kiedy się spotkamy i co będziemy robiły?
- Ulepimy pierogi, u mnie w domu.

Żeby skoordynować wspólne działania, napisałam krótki scenariusz obejmujący streszczenie tematów, które chciałam poruszyć w swojej pracy. Zakładałam, że będzie się on zmieniał pod wpływem wydarzeń i budującej się relacji pomiędzy mną a Elżbietą. ●●●

Tekst powstał na bazie fragmentów rozprawy doktorskiej Aleksandry Kubiak *Śliczna jesteś Laleczko*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Izabelli Gustowskiej i prof. Marka Wasilewskiego.



Śliczna jesteś Laleczko, 2016, 40 min

reżyseria: Aleksandra Kubiak

występują: Aleksandra Kubiak, Elżbieta Lisowska-Kopeć

zdjęcia: Krzysztof Gawałkiewicz

montaż: Krzysztof Gawałkiewicz, Aleksandra Kubiak

dźwięk: Dariusz Kawecki, Piotr Spychała

muzyka: Tarwater (Bernd Jesträm, Ronald Lippok)

produkcja: Galeria BWA Zielona Góra, Aleksandra Kubiak, Dariusz Kawecki

Aleksandra Kubiak (ur. 1978) — artystka wizualna. Studiowała Edukację Artystyczną na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego (1999–2004). W roku 2016 uzyskała tytuł doktora sztuki na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W latach 2001–2013 tworzyła z Karoliną Wiktor Grupę Sędzią Główny, od 2011 roku pracuje indywidualnie. Tworzy wideo, performanse z udziałem publiczności i zaproszonych gości, obiekty, interesuje ją możliwość społecznego oddziaływania sztuki. Jej prace były prezentowane na licznych wystawach w kraju i za granicą. W latach 2013–2015 prowadziła zajęcia dydaktyczne na Wydziale Artystycznym w Instytucie Sztuk Wizualnych UZ. Była kuratorką rocznego cyklu wydarzeń *Trzy, Czte, Ry! Performance!* (2015). Związana z Galerią BWA Zielona Góra oraz Fundacją Salony. Obecnie mieszka i pracuje w Zielonej Górze.

Elżbieta Lisowska-Kopeć (ur. 1954) — aktorka, polonistka, animatorka, autorka. W 1980 roku ukończyła Filologię Polską na Uniwersytecie Wrocławskim, rok później zdała eksternistyczny egzamin aktorski. Od 1974 do 1994 roku związana z wrocławskim teatrem Kalambur, uczestniczyła w organizacji Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego. Redaktorka trzech monografii Kalambura (1982, 1998 i 2014). W latach 1997–1998 brała udział w realizacjach teatralnych tzw. Kompanii Fredrowskiej oraz Teatru 3 Krzesła we Wrocławiu. Pomysłodawczyni Festiwalu ewentualnych Talentów Aktorskich — FeTa we Wrocławiu (od 2000 roku). Współpracowała z działem kulturalnym Polskiego Radia Wrocław. W latach 2008–2015 aktorka Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze. Od 2013 roku prowadzi w Zielonej Górze zajęcia teatralne z młodzieżą niepełnosprawną. W 2014 roku w Cricotece w Krakowie odtwarzała postać Wiery Gran w czytaniu performatywnym sztuki Agaty Tuszyńskiej. W 2015 roku wyreżyserowała sztukę Doroty Maśłowskiej *Między nami dobrze jest* w teatrze w Białymostku.

Krzysztof Gawałkiewicz (ur. 1974) — absolwent Wydziału Operatorskiego Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, gdzie studiował w latach 2000–2003. Od 1990 współtworzy niezależną grupę filmową SKY PIASTOWSKIE. Laureat m.in. głównej nagrody w konkursie kina niezależnego na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni za zdjęcia do filmu *Osiem w poziomie* (2009). Od 2006 roku współpracuje z Telewizją Polską jako operator i montażyista. Mieszka i pracuje w Zielonej Górze.

My name is Aleksandra Kubiak, my mother's name was Małgorzata, my father's name is Bogdan, I come from a small village Olszyna.

When, together with Karolina Wiktor, I constructed the performance rules for the Chief Judge Group, I did not think that its content would be the beginning of my trauma, the background of uncontrollable anxiety and, consequently, the point of departure for the film *You're a Cute One, Sweetie*.

In 2005, my mother died as a result of battery. It was a tragedy that happened in my family home. My father was detained on charges of murder. The police secured the traces at the scene of the incident and in the night of 19/20 October they requested I come home, which I did and saw my mom's body. This was the beginning of my trauma. Later events — the interrogation, the funeral, my father's trial — deepened my depression. I was rescued by art, working in the Chief Judge Group, but I kept my mother's death and everything that happened at home in secret. Only the most trusted friends heard my story. I was scared, I was ashamed, and I felt guilty.

When four years after my mother’s death Karolina became ill, I experienced a kind of trauma within trauma. Another injury, caused by the fear of Karolina’s death, emerged on the injury caused by my mother’s death, which I haven’t got over yet. I constantly tried to convince myself that it’s nothing, everything’s gonna be all right, life must go on.

Crime in Art

While in therapy, I returned several times to the image of my dead mother which was kind of stuck in my head. It was like looking at a photo. I remembered it and quickly tried to forget about it because it was too painful. Traumatic events are subject to repression, because the psyche must gradually get used to them, learn what has been experienced. The person afflicted by trauma experiences anguish, withdraws from the world.

Using the language of art, I began to prepare myself to say goodbye to my mother. The first realisation was a cast of the ‘air’ from my family home. I calculated the weight that the air in a 70 square metre flat could have. My cast was lighter: *The Air in My House Was Heavy, Now It Weighs 26 Kilos*. Immediately better. I stopped taking antidepressants, anxiolytics. I locked the stocks of medicaments that I have accumulated in an art object: *Good Bye, Venlafaxine, Alprazolam, Citalopram, Doxepin* (2014). But it turned out to be too fast. Soon I started feeling bad again.

I had a very pleasant dream in which lilies grew from my head. I was happy because in depression I didn’t feel any positive emotions. A sweet, sickly smell of the lilies was rising over the grave of my mother just after the funeral. *White lilies grow from my head* is a neon I made in 2015.

Trip to the Odra river. This time a huge dead fish was lying on the bank! I lay down next to her, I could sense fear in me: *I had the impression that the death of the fish would get inside me, that I it would infect me, that I would also die tragically*. After a moment, when consciousness returned, I thought that I could win with death, ‘I’ll kill it’ with an axe! *The River* (2014/2015) is a record of this action.

I touched the unconscious fear of dying which was filling my mind. I stood up against it and for a moment I believed that it could be tamed. I wanted it to fall onto a defined track and alert me when danger comes, not every time there is a surprising or stressful situation.

Pierogies

Visiting Professor Izabella Gustowska

— I would like to recreate my mom as part of my doctorate.
— How?
— An actress could play her.
— When did your mom die? Was it a long time ago, were you a child?
— Not too long ago, it’s been 10 years now.
— Do it. Imagine what you would like to do with her, what you could talk about. Imagine these situations.

Visiting professor Marek Wasilewski

— I already know what my doctorate will be — I will reconstruct my mom.
— But the topic was crime, do you want to change it?
— It will not change. My mother died tragically. Crime at home.

Previously with Professor Marek Wasilewski

— Crime is a good topic. Did you think about working with prisoners?
— No.
— Why?
— In prison almost no one admits to the committed crime. What would I talk to them about?
— How do you know?
— I’ve been there, I visited someone, I listened.

Actress

I saw Elżbieta Lisowska-Kopeć on the stage of the Lubuski Theater in Zielona Góra. I was intrigued. She is the height of my mother, at a similar age, and has a characteristic chin. I thought I would ask about the possibility of collaboration. I was very nervous on my way to the meeting. Ela tried to help me relax.
— Let’s get onto first-name terms.
— Ela, I would like to propose to you to participate in my experiment. I want to regain my mom for a moment. She is dead. I want you to play her.

na sąsiedniej stronie, od lewej: Elżbieta Lisowska-Kopeć, Aleksandra Kubiak

opposite, from left: Elżbieta Lisowska-Kopeć, Aleksandra Kubiak

— You want to get her out of the grave? It’s interesting. OK. When and how do we start? Will I get the script?
— No.
— No? So how are we going to work?
— We will talk and record our conversations.
— I don’t understand. Tell me what do you really want?
— I want my mom.
— But I cannot give this to you.
— Sure. I will tell you about her, about her life, about death. On this basis you will build a role and for one day you will play it — just for me.
— Do I look like her? When did she die, how old was she?
— I don’t want to tell you now. I want you to hear it when we start recording.
— Well. When will we meet and what will we do?
— We’ll make pierogies, at my home.

However, to co-ordinate the activities, I wrote a short script covering the topics I wanted to tackle in my work. I assumed that it would change under the influence of the events and the relationship between me and Elżbieta. ●●●

The text was based on excerpts from Aleksandra Kubiak’s doctoral dissertation *You’re a Cute One, Sweetie*, under the supervision of prof. Izabella Gustowska and prof. Marek Wasilewski.

You’re a Cute One, Sweetie, 2016, 40 min
director: Aleksandra Kubiak
cast: Aleksandra Kubiak, Elżbieta Lisowska-Kopeć
director of photography: Krzysztof Gawałkiewicz
editors: Krzysztof Gawałkiewicz, Aleksandra Kubiak
sound: Dariusz Kawecki, Piotr Spychała
music: Tarwater (Bernd Jesträm, Ronald Lippok)
production: Bureau for Art Exhibitions Gallery in Zielona Góra, Aleksandra Kubiak, Dariusz Kawecki

Aleksandra Kubiak (born 1978) — visual artist. She studied Art Education at the Faculty of Arts of the University of Zielona Góra (1999–2004). PhD in Fine Arts from the Faculty of Multimedia Communication at the University of Fine Arts in Poznań, in 2016. In 2001, together with Karolina Wiktor, she created the Chief Judge Group, and performed till 2013. Since 2011, she has been performing solo. She creates video, performances with the participation of the public and invited guests, objects, she is interested in the social impact of art. Her works were presented at numerous national and international exhibitions. In the years 2013–2015, she taught classes at the Faculty of Arts at the Institute of Visual Arts of the University of Zielona Góra. Curator of the annual cycle of events *Trzy, Czte, Ry! Performance!* (2015). Collaborates with the Bureau for Art Exhibitions in Zielona Góra and the Salony Foundation. Currently lives and works in Zielona Góra.

Elżbieta Lisowska-Kopeć (born 1954) — actress, graduate of Polish studies, animator, author. In 1980, she graduated from the Polish Philology at the University of Wrocław, and passed an extramural acting exam. From 1974 to 1994, she was associated with the Kalambur Theatre in Wrocław, and participated in the organisation of the International Open Theatre Meetings. Editor of three monographs of Kalambur (1982, 1998 and 2014). In the years 1997–1998, she took part in theatre projects called Kompania Fredrowska [Fredro Company] and Teatr 3 Krzesła [3 Chairs Theatre] in Wrocław. The originator of the Festival of Possible Acting Talents — FeTA in Wrocław (since 2000). She worked with the cultural department of Polish Radio Wrocław. Beetween 2008–2015, actress of the Lubuski Theatre in Zielona Góra. Since 2013, she has been running theatre workshops for disabled youth in Zielona Góra. In 2014, she played the role of Wiera Gran in the performative reading of Agata Tuszyńska’s play at the Cricoteka in Kraków. In 2015 she directed the play *Między nami dobrze jest* by Dorota Masłowska in a theatre in Białystok.

Krzysztof Gawałkiewicz (born 1974) is a graduate of the Faculty of Cinematography of the National Film School in Łódź, where he studied in the years 2000–2003. Since 1990, he has been an independent filmmaker, co-creator of SKY PIASTOWSKIE film group. Awarded among others the main prize in the independent cinema competition at the Polish Feature Film Festival in Gdynia for cinematography in *Osiem w poziomie* (2009). Since 2006, he has been working with Polish Television as an cinematographer and editor. He lives and works in Zielona Góra.



Działanie intymne

Intimate action

Marta Miś

Żywiołem Aleksandry Kubiak jest działanie. Gdy razem z Karoliną Wiktor tworzyła Grupę Sędzia Główny, ich performerskie akcje, łączące w sobie fizyczność i emocjonalność, były nastawione na wspólnotę — tak obu artystek, jak i ich z publicznością. Narzędzie sztuki stanowiło ciało, często testowane w skrajnych warunkach i sytuacjach. Kiedy po wylewie Karoliny Ola rozpoczęła solową pracę, jej działania wciąż były skierowane na interakcję, choć bardziej skupione na budowaniu więzi z jednostką (*Dolce vita*, 2011) czy grupą (*Baraca*, 2012). Performatywny wymiar jej sztuki przeniósł się z przestrzeni spektaklu (tu i teraz) do akcji rozciągniętych w czasie, a wykorzystanie medium filmowego zaczęło wykraczać poza funkcje dokumentacyjne, stając się istotnym elementem twórczości artystki.

Śliczna jesteś Laleczko to film bardzo osobisty, wynikający z przeżyć Aleksandry Kubiak związanych z tragiczną śmiercią jej matki Małgorzaty. Wybór formy wideoperformansu wydaje się oczywisty, jednak sama gatunkowa przynależność pracy wcale tak oczywista nie jest. Artystka łączy tu działanie performatywne z filmem dokumentalnym. W efekcie oglądamy swoisty „dokuperformans” — zapis spotkań z aktorką, która ma wcielić się w postać matki, i jej „bycie” Małgorzatą przez jeden dzień.

Konstrukcja filmu jest precyzyjna: cztery spotkania z aktorką Elżbietą Lisowską-Kopeć, rozmowy, przygotowania do roli i wspólne działanie. Mimo że realizacja odbywała się według przygotowanego zarysu scenariusza, artystka nie ujawniła wcześniej ekipie rzeczy najważniejszej — przyczyny śmierci matki. Dzięki temu dynamikę

poszczególnych scen wyznacza to, co dzieje się między bohaterkami. Kamera podpatruje obie kobiety, budowanie ich wzajemnej relacji, rodzenie się bliskości. Ten dokumentalny styl widoczny jest też w obrazie, który chwilami gubi ostrość, skupia się na detalach. W montażu autorka zdecydowała się na lekkie zaburzenie chronologii, aby utrzymać płynność narracji. W ten sposób udało jej się wyjść poza ramy działania dokamerowego, nierzadko stanowiącego podstawę filmowych performansów.

W *Śliczna jesteś Laleczko* Aleksandra Kubiak poddaje się procesowi autoterapii. Przeżyta tragedia, trauma, głęboko skrywana prawda, wstyd, emocje i tęsknota za matką zostają ujawnione. Jednak nie ma tu ekshibicjonizmu — celem obnażenia jest przepracowanie własnych lęków i w efekcie uzdrowienie. To swego rodzaju „działanie na duszy”. Kameralność filmu sprawia, że wchodzimy w sytuację intymną, a jednocześnie za sprawą przyjętej formuły nie jesteśmy w tej przestrzeni intruzami. Autorka, wychodząc od bolesnych doświadczeń (a tym samym rzeczywistości), prowadzi nas do fikcji mającej moc katartyczną. Przejmująca scena nad grobem matki, która jest tam i tu, przynosi właśnie katharsis.

Osobisty wymiar filmu Kubiak i jej odwaga są poruszające. Lecz co najważniejsze, artystce udało się także dotknąć istoty sztuki i nadać swoim przeżyciom wymiar uniwersalny. Wyciąga widza z bezpiecznej pozycji obserwatora, czy nawet podglądacza, i zmusza do zastanowienia się nad sobą, nad relacjami, w które wchodzi, nad swoimi emocjami. Dzięki temu *Śliczna jesteś Laleczko* może mieć moc terapeutyczną, wskazując na pozytywny wymiar stawiania czoła własnym lękom. ●●●

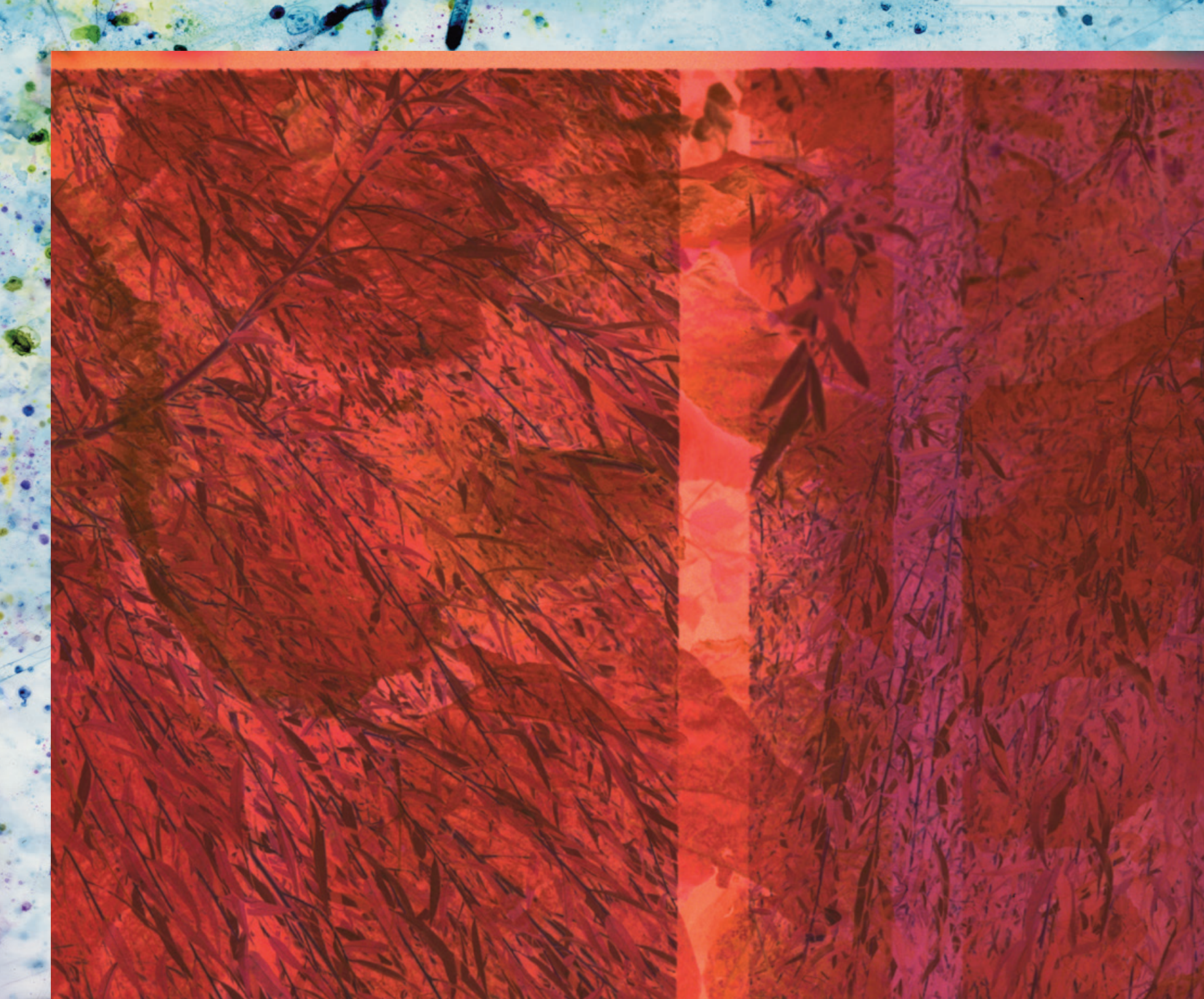
Aleksandra Kubiak's element is action. When, together with Karolina Wiktor, she formed the Chief Judge Group, their performances, which combined physicality and emotionality, were centered on the community — of the two artists and in relation to their audience. Their art tool was the body, often tested in extreme conditions and situations. When, after Karolina's stroke, Aleksandra began her solo work, her actions were still focused on interacting, but this time her interest shifted towards building relationships with individuals (*Dolce vita*, 2011) or groups (*Baraca*, 2012). The performative dimension of her art moved from the space of a spectacle (here and now) to actions extended in time, and the use of the film medium began to go beyond documentary functions, becoming an essential element of her artistic strategy.

You're a Cute One, Sweetie is a very personal film, resulting from the artist's experience related to the tragic death of her mother Małgorzata. The choice of video-performance as the medium seems obvious, but the genre of the work is not so apparent. The artist combines performance with documentary film. As a result, we watch a kind of 'docu-performance' — a recording of the meeting with the actress who is about to play the role of her mother, and her 'being' Małgorzata for one day.

The construction of the film is precise: four meetings with actress Elżbieta Lisowska-Kopeć, conversations, preparation for the role and common performance. Despite the fact that the production was based on a drafted script, the artist did not reveal to the crew the most important thing — the cause of her mother's death. Thus the interaction between the characters determines the dynamics of individual scenes. The camera watches the women, the building of their relationship and intimacy. This documentary style is also visible in the visual layer, with the image sometimes losing focus, and concentration on details. During editing the artist decided to slightly change the chronology in order to maintain the fluency of the narrative. In this way, she managed to go beyond the acting to the camera practice, which is often the basis of film performances.

In *You're a Cute One, Sweetie* Aleksandra Kubiak is in the process of self-healing. The tragedy, trauma, deeply hidden truth, shame, emotions and longing for her mother are revealed. But there is no exhibitionism here; the purpose of the exposure is to overcome fears, and ultimately — to heal. It is a kind of 'action on the soul'. The intimacy of the film makes us enter into an intimate situation, but at the same time, thanks to its formula we are not intruding this space. The author leads us from the painful experience (the reality) to a fiction which has cathartic power. The catharsis is brought by the poignant scene over the grave of the mother who is both 'there and here'.

The personal dimension of Kubiak's film and her courage are moving. But most importantly, the artist also managed to touch the essence of art and add a universal dimension to her own experiences. She pulls the viewers out of their safe position of observers, or even voyeurs, and forces them to reflect upon themselves, the relationships they enter, their emotions. Thanks to this, *You're a Cute One, Sweetie* can have a therapeutic power, pointing to the positive dimension of facing one's own fears. ●●●



bez tytułu (neg szeroki wierzba), 2017, obraz znaleziony na negatywie 35 mm, wydruk Lambda Duraclear
Untitled (neg wide willow), 2017, image found on 35 mm negative film, Lambda Duraclear print

Tomasz Saciłowski. CLFN

Tomasz Saciłowski. CLFN



Tomasz Saciński, wydawca magazynu fotograficznego „Trzaskopismo” (2004–2008). Wystawy indywidualne w CSW Zamek Ujazdowski (2008), galerii Le Guern (2009, 2011) i galerii Piktogram (2016) w Warszawie. Publikował m.in. w magazynach „Piktogram”, „Obieg”, „Szum”, „Notes na 6 tygodni” i „Punkt”. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Tomasz Saciński, editor of *Trzaskopismo* magazine devoted to photography (2004–2008). Individual exhibitions at the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle (2008), Le Guern gallery (2009, 2011) and Piktogram gallery (2016) in Warsaw. He published, among others, in the following magazines: *Piktogram*, *Obieg*, *Szum*, *Notes na 6 Tygodni* and *Punkt*. He lives and works in Warsaw.

**MIĘJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**
od | from 23.06.2017

Kalendarz wydarzeń | The Events Calendar

Aleksandra Kubiak. Śliczna jesteś Laleczko

9 czerwca (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż

Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje

8 maja (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

14 maja (niedziela), godz. 12.15 ● ☞
Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej

23 maja (wtorek), godz. 18 ○
Co wymyślił Freud?, wykład Krzysztofa Srebrnego
(Polskie Towarzystwo Psychoanalityczne)
→ sala warsztatowa

25 maja (czwartek), godz. 18 ○
Granice piękna, odwrotność lęku, wykład
Sary Rodowicz-Ślusarczyk (Forum Polskie Pola
Lacanowskiego)
→ sala warsztatowa

1 czerwca (czwartek), godz. 18.30 ○
Spotkanie na wystawie z Ewą Modzelewską-Kossowską
(Polskie Towarzystwo Psychoanalityczne)

7 czerwca (środa), godz. 18 ⊕ ○ ☞
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką
współczesną dla osób niesłyszących*
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

8 czerwca (czwartek), godz. 18 ○
Spotkanie na wystawie z dr. Piotrem Schollenbergerem
(Instytut Filozofii UW)

10 czerwca (sobota) godz. 17 ⊕ ○
Warsztaty dla dorosłych
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

14 czerwca (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką
współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

23 czerwca (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka
współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy

8 maja (poniedziałek), godz. 19 ○
Wernisaż

18 maja (czwartek), godz. 18 ○ ☞
Oprowadzanie po wystawie

26 maja (piątek), godz. 12.15 ⊕ ○
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka
współczesna i seniorzy*
→ prowadzenie: Barbara Dąbrowska i Maria Kosińska
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

31 maja (środa), godz. 17 ⊕ ○ AD»
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką
współczesną dla osób niewidomych*
→ zapisy: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, tel. 22 556 96 42
lub formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl

Tomasz Saciłowski. CLFN

23 czerwca (piątek), godz. 19 ○
Wernisaż
→ Miejsce Projektów Zachęty, ul. Gałczyńskiego 3

SZKLANE DOMY ○

Cykl wykładów wprowadzających w tematykę
wystawy planowanej w 2018 roku, realizowanej przez
Zachętę i Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu
Warszawskiego
→ sala multimedialna, wejście od ul. Burschego

17 maja (środa), godz. 18
Igor Piotrowski, *Zamieszkać w butelce. Nowa
architektura i urbanistyka*

7 czerwca (środa), godz. 18
Iwona Kurz, *Radiotelefon i fotomontaż. Kultura
wizualna międzywojnia*

ZACHĘTA DLA NAUCZYCIELI ○

→ informacje o programie dla nauczycieli:
a.zdzieborska@zacheta.art.pl

Wokół wystaw i kolekcji Zachęty — przewodnik po polskiej sztuce współczesnej

Szkolenie dla nauczycieli z Warszawy
współorganizowane z Warszawskim Centrum Innowacji
Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń
→ prowadzenie: Zofia Hejke i Maria Szczypińska

terminy spotkań: 8 maja, 12 czerwca

WARSZTATY

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 szkół i przedszkoli ●

→ 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
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl

Warsztaty rodzinne ⊕ ●

Warsztaty na wystawach przeznaczone dla rodzin
z dziećmi w wieku 4–10 lat. Po obejrzeniu wystawy
dzieci i rodzice razem wykonują pracę plastyczną,
którą można wziąć do domu. Zajęcia odbywają się
w każdą niedzielę w dwóch grupach wiekowych.
godz. 12.30 (dzieci w wieku 4–6 lat)
godz. 15 (dzieci w wieku 7–10)
→ koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl
lub informacja@zacheta.art.pl



zacheta.art.pl

- wstęp wolny | free entrance
- wstęp w cenie biletu | admission included in entrance fee
- wstęp płatny | entrance fee
- ⊕ obowiązują zapisy | registration required



pętla indukcyjna | induction loop



dostępne dla niesłyszących | accessible for the deaf and hearing impaired

AD))) audiodeskrypcja | audio description

Warsztaty rodzinne z cyklu

Co robi artysta? ⊕ ●

Warsztaty skierowane do rodzin z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. W małych grupach zwiedzamy aktualne wystawy, poznajemy dzieła sztuki współczesnej i sami tworzymy swoje prace. Warsztaty prowadzone są przez edukatorów przeszkolonych przez terapeutów Fundacji SYNAPSIS i świadomych potrzeb osób z autyzmem. Odbývają się raz w miesiącu, w soboty, w dwóch grupach wiekowych.

- koszt: 18 zł (bilet rodzinny)
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl
- terminy: 20 maja, 3 czerwca

OPROWADZANIA

Oprowadzanie w języku polskim, angielskim, niemieckim lub francuskim ●

- koszt: 150 zł; grupa: maksymalnie 30 osób
- zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

Piątek o piątej ●

Specjalne piątkowe tematyczne oprowadzanie po aktualnych wystawach. Poruszamy różne tematy, różne problemy. Co tydzień edukatorzy proponują inną ścieżkę zwiedzania i inne zagadnienia.

- piątki, godz. 17, zbiórka w holu głównym

Niedzielne oprowadzania ●

Jeśli wybieracie się do nas w niedzielę, zapraszamy na oprowadzanie po aktualnych wystawach. Nasi przewodnicy wskażą najważniejsze wątki, przytoczą szerszy kontekst prezentowanych dzieł oraz odpowiedzą na wasze pytania. To doskonała okazja, aby jeszcze lepiej zapoznać się z naszymi wystawami.

- niedziele, godz. 12.15
- zbiórka w holu głównym

Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon

9 May (Tuesday), 6 p.m. ○

Film screening *Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks*, dir. Craig Laurence Rice, USA, 2000, 91 min.

- multimedia room, entrance from Burszego Street

10 May (Wednesday), 5 p.m. ○

Lecture by Tomasz Ferenc from the *Art and Philosophy* series

- organised in cooperation with the Institute of Philosophy, University of Warsaw
- multimedia room, entrance from Burszego Street

10 May (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD)))

Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*

- registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

11 May (Thursday), 6 p.m. ○

Discussion about ethic in photography with the participation of Joanna Kinowska, Wojciech Grzędziński and Adam Lach

- moderation: Monika Szewczyk-Wittek
- multimedia room, entrance from Burszego Street

13 May (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○

Workshops for adults

- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

16 May (Tuesday), 6 p.m. ○

Film screening *The Learning Tree*, dir. Gordon Parks, USA, 1969, 107 min.

- multimedia room, entrance from Burszego Street

Beyond the Pleasure Principle. Affective Operations

8 May (Monday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

14 May (Sunday), 12.15 p.m. ● ●

Curatorial guided tour by Maria Brewińska

23 May (Tuesday), 6 p.m. ○

What Did Freud Invent?, lecture by Krzysztof Srebrny (Polish Psychoanalytical Society)

- workshop room

25 May (Thursday), 6 p.m. ○

The Limits of Beauty, the Reverse of Fear, lecture by Sara Rodowicz-Ślusarczyk (The Polish Forum of the Lacanian Field)

- workshop room

1 June (Thursday), 6.30 p.m. ○

Meeting at the exhibition with Ewa Modzelewska-Kossowska (Polish Psychoanalytical Society)

7 June (Wednesday), 6 p.m. ⊕ ○ ●

Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Deaf*

- registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

8 June (Thursday), 6 p.m. ○

Meeting at the exhibition with dr Piotr Schollenberger (Institute of Philosophy, University of Warsaw)

10 June (Saturday), 5 p.m. ⊕ ○

Workshops for adults

- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

14 June (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD)))

Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*

- registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

23 June (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○

Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*

- led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska
- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head

8 May (Monday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

18 May (Thursday), 6 p.m. ○ ●

Guided tour

26 May (Friday), 12.15 p.m. ⊕ ○

Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*

- led by Barbara Dąbrowska and Maria Kosińska
- registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

31 May (Wednesday), 5 p.m. ⊕ ○ AD)))

Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*

- registration: a.zdzieborska@zacheta.art.pl, phone 22 556 96 42 or registration form on the site zacheta.art.pl

Tomasz Saciłowski. CLFN

23 June (Friday), 7 p.m. ○

Opening of the exhibition

- Zachęta Project Room, 8 Gałczyńskiego Street

GLASS HOUSES ○

A series of lectures introducing the topics of the exhibition planned for 2018 by Zachęta and the Institute of Polish Culture of the University of Warsaw

- multimedia room, entrance from Burszego Street

17 May (Wednesday), 6 p.m. ○

Igor Piotrowski, *Living in a Bottle. New Architecture and Urbanism*

7 June (Wednesday), 6 p.m. ○

Iwona Kurz, *Radiotelephone and Photomontage. Visual Culture of the Inter-war Period*

ZACHĘTA FOR TEACHERS ○

→ information about the programme for teachers:
a.zdzieborska@zacheta.art.pl

The Zachęta Collection — a Guide to Polish Contemporary Art

Training session for teachers from Warsaw, co-organised with the Warsaw Centre of Socio-Educational Innovation and Training

→ led by Zofia Hejke, Maria Szczecińska

dates: 8 May, 12 June

WORKSHOPS

During the whole period of the duration of exhibitions we run workshops whose goal is to get to know exhibitions better, to encourage the asking of questions and to motivate creative thinking.

Workshops for schools and kindergartens ⊕ ○

→ sessions take place on Tuesdays and Fridays from 12
→ cost: 150 zł for groups of up to 25 (for kindergartens and elementary schools); up to 30 (for middle and upper schools)
→ duration: about 90 min.
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

Family workshops ⊕ ○

In-exhibition workshop for families with children aged 4–10. Upon viewing an exhibition, parents and children make artworks which they can take home with them. Workshop takes place every Sunday and the participants are divided into two age groups.
12.30 p.m. (children 3–6)
3 p.m. (children 7–10)
→ cost: 18 zł (family ticket)
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

Family workshops from the series

What Does an Artist Do? ⊕ ○

Workshops designed for families with children with autism related conditions. In small groups, we visit current exhibitions and get to know works of contemporary art and create works ourselves. Workshops are led by educators trained by therapists from the SYNOPSIS Foundation and aware of the needs of people with autism. They take place once a month, on a Saturday, in two age groups.
→ cost: 18 zł (family ticket)
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or a.zdzieborska@zacheta.art.pl

dates: 20 May, 3 June

GUIDED TOURS

Guided tours in Polish, English, German or French ●

→ cost: 150 zł; group: maximum of 30 people
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

At Five on Friday ○

Special Friday guided tours around current exhibitions. We raise various themes and issues. Each week, guides will propose a different route through the exhibition and different issues to consider.

→ Fridays, 5 p.m.
→ meeting in the main hall

Sunday guided tours ○

Guided tours of current exhibitions are available on Sundays. Our guides will highlight the main themes, sketch a broader context of the presented works and answer your questions.

→ Sunday, 12.15 p.m.
→ meeting in the main hall

ART BOOKSHOP

9 May (Thursday), 6 p.m. ○

Promotion of Jakub Banasiak's book *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem* [15 centuries. Conversation with Wilhelm Sasnał], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017

19 May (Friday), 6 p.m. ○

Meeting at the Book Discussion Club: Patti Smith, *Poniedziałkowe dzieci* [Just Kids], Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012

23 June (Friday), 6 p.m. ○

Meeting at the Book Discussion Club

How to Encourage Children to Read and Still Have Fun?

Art Bookshop invites you to the series of workshops for parents and children (4–7 years old) on various ways of familiarising children with books to make them crave for more. Each workshop is divided into parts: for children, for grown-ups, and for both. The workshops are conducted by Tatiana Audycka-Szatrawska and Marta Todys (members of the Polish section of IBBY — International Board on Books for Young People)

20 May (Sunday), 5 p.m. ⊕ ○

Books from the first-aid kit, or a book for every problem. Who should read them?

24 June (Sunday), 5 p.m. ⊕ ○

Pop-ups and other wonders — the 'bookarium' as the first step towards developing imagination

→ family ticket
→ multimedia room
→ registration: registration form on the site zacheta.art.pl

or informacja@zacheta.art.pl

→ the sequence of the workshops may be changed, the current program is available at zacheta.art.pl

KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA

9 maja (wtorek), godz. 18 ○

Premiera książki Jakuba Banasiaka *15 stuleci. Rozmowa z Wilhelmem Sasnałem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017

19 maja (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie w Dyskusyjnym Klubie Książki: rozmowa o książce Patti Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012

23 czerwca (piątek), godz. 18 ○

Spotkanie w Dyskusyjnym Klubie Książki

Jak zachęcić dzieci do czytania i samemu przy tym się świetnie bawić?

Warsztaty dla rodziców i dzieci (4–7 lat) poświęcone różnym sposobom oswajania dzieci z książkami tak, by nie wyobrażały sobie życia bez nich. Każdy z warsztatów podzielony jest na część wyłącznie dla dorosłych i wyłącznie dla dzieci oraz poświęconą wspólnej pracy. Zajęcia prowadzi Tatiana Audycka-Szatrawska, Marta Todys (członkinie Polskiej Sekcji IBBY — Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych)

20 maja (sobota), godz. 17 ⊕ ○

Książki z apteczki, czyli o książkach na różne problemy. Komu je czytać?

24 czerwca (sobota), godz. 17 ⊕ ○

Pop-ups i inne książkowe cuda — bookarium to pierwszy krok do rozwijania wyobraźni

→ wstęp w cenie biletu rodzinnego
→ zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl
→ sala multimedialna
→ możliwa zmiana kolejności warsztatów, aktualny program na zacheta.art.pl

s. 48:

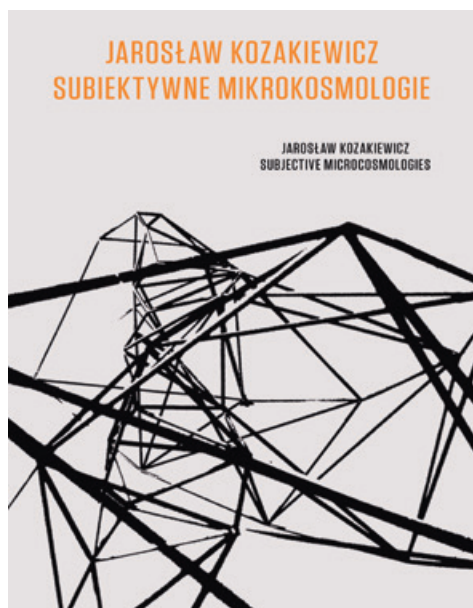
Jarosław Kozakiewicz, *Fizjonomia przestrzeni*, 2002, ołówek, papier

p. 48:

Jarosław Kozakiewicz, *Physiognomy of Space*, 2002, pencil on paper

W Księgarni Artystycznej

At the Art Bookshop



Jarosław Kozakiewicz. *Subiektywne mikrokosmologie*

Jarosław Kozakiewicz. *Subjective Microcosmologies*

pod redakcją | edited by David Crowley

projekt graficzny | graphic design: Ryszard Bienert / 3-GROUP

wersja językowa polsko-angielska | Polish-English edition

stron | pages: 216

il. | ill.: 250

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych

w Warszawie; Warszawa 2017

ISBN 978-83-64714-48-1

ISBN 978-83-65455-41-3

Książka towarzysząca dużej wystawie *Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy* w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki bada, w jaki sposób rzeźby i rysunki Kozakiewicza łączą intymną skalę ludzkiego ciała ze znacznie większym wymiarem architektury i, wreszcie, nieskończonej przestrzeni kosmosu. Kozakiewicz jest bodaj najbardziej znany ze swoich spekulatywnych i utopijnych planów architektonicznych, w których proponuje alternatywne sposoby interakcji z naturą i środowiskiem.

Książka odnosi się też do innego z kluczowych motywów w praktyce artystycznej twórcy — jego długotrwałego zainteresowania intymną geometrią ciała. Teksty słynnego historyka architektury Josepha Rykwerta, krytyczki i teoretyczki sztuki Patrycji Cembrzyńskiej i kuratora wystawy Davida Crowleya mówią o tym, w jaki sposób Kozakiewicz w swojej twórczości odnosi się do ludzkiego ciała jako mikro- i makrokosmosu.

Accompanying the *Jarosław Kozakiewicz. The Spinning Head* exhibition at the Zachęta — National Gallery, this book explores the ways in which Jarosław Kozakiewicz's sculpture and drawings connect the intimate scale of the human body with the far larger dimensions of architecture and, ultimately, the infinite expanse of space. Kozakiewicz is perhaps best known for speculative and utopian architectural schemes that set out to propose alternative ways of engaging with nature and the environment. This book addresses another key line in Kozakiewicz's practice as an artist — his long standing interest in the intimate geometries of the body. Texts by the leading architectural historian Joseph Rykwert, art critic and theorist Patrycja Cembrzyńska and curator David Crowley, explore the ways in which Kozakiewicz's art approaches the human body as both microcosm and macrocosm.



**MIEJSCE
PROJEKTÓW
ZACHĘTY**

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

MPZ — Miejsce Projektów Zachęty
Zachęta Project Room
ul. Gałczyńskiego 3, 00-362 Warszawa
wtorek–niedziela, 12–20
Tuesdays–Sundays, 12–8 p.m.
wstęp wolny | admission free

Zachęta — maj, czerwiec 2017

Zachęta — May, June 2017

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 Pieńkos

tłumaczenie | translation: Klara Kopcińska, Marcin Wawrzyńczak

według projektu graficznego | after graphic design by

Magdalena Piwowar

opracowanie zdjęć | image editing: MESA

łamanie | typesetting: Krzysztof Łukawski

druk | printed by Argraf, Warszawa

978-83-64714-50-4

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017

Teksty, projekt graficzny i zdjęcia z archiwum Zachęty (s. 2–5)

udostępnione na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa–

Na tych samych warunkach 3.0 Polska | Texts, graphic design and photographs from the Zachęta archive (pp. 2–5) are licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license

Udział Polski w 57 Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej. Współpraca: Miasto Stołeczne Warszawa, Instytut Adama Mickiewicza
Polish participation at the 57th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia was made possible thanks to the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. Cooperation: City of Warsaw, Adam Mickiewicz Institute

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



partnerzy wystawy
Poza zasadą przyjemności.

Afektowne operacje
partners of the exhibition
Beyond the Pleasure Principle.
Affective Operations



partner wystawy *Gordon Parks:*

Aparat to moja broń
partner of the exhibition *Gordon Parks:*
I Use My Camera as a Weapon



Program *Zachęta na lato* został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu miasta stołecznego Warszawy
The *Zachęta in the Summer* programme is organized with the financial support from the city of Warsaw

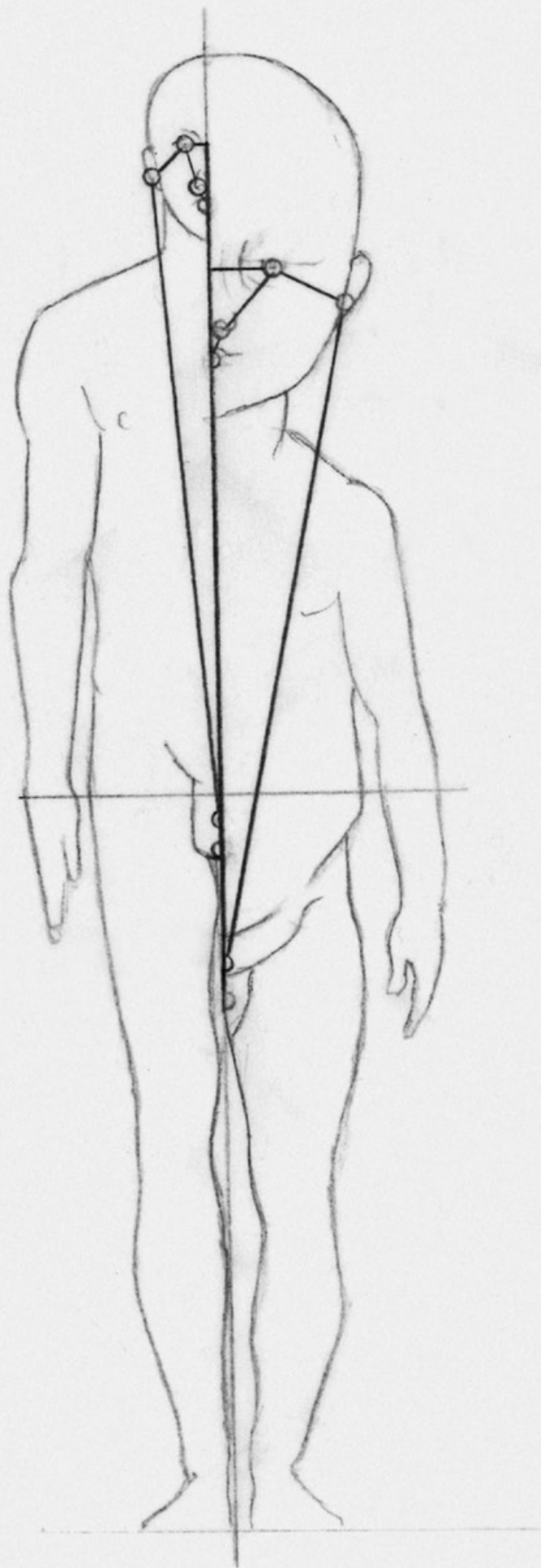


sponsor wernisażu
sponsor of the opening receptions



patroni medialni
media patronage





Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy | The Spinning Head

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art | 9.05–6.08.2017