GRAJEWO
212 KM
BIAŁYSTOK 185 KM
165 KM

2008.05/06-07/08 (025-026)

nasza okładka/ *cover photo by*
Krzysztof Wojciechowski
performance Miro Csölle, 2008

4 okładka/ *back cover photo by*
Katarzyna Łyszkowska, 2008

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Zastrzegamy sobie prawo do robienia skrótów i redagowania nadesłanych tekstów. Nadesłanie materiałów do publikacji jest równoznaczne z oświadczeniem o posiadaniu praw do nich.

Unsolicited material will not be returned. The publisher has the right to edit and abbreviate the submitted texts. Anybody submitting any kind of material for publication thus certifies he/ she is the bearer of the copyrights for it

Prenumeratę instytucjonalną można zamawiać m.in. w oddziałach firmy Kolporter S.A. na terenie całego kraju. Informacja pod numerem infolinii 0801-205-555 lub na stronie internetowej http://sa.kolporter.com.pl

Institutions can order the subscription of WT at the branches of Kolporter S.A. in Poland. For more information please call 0801-205-555 or visit the website: http://sa.kolporter.com.pl

"Space is a framework, a three-dimensional extent in which objects and events occur and have relative position and direction". This simple definition has its variations depending on the context in which it is applied. It becomes therefore a "collection of any number of sets with added structure"; "a set of relations between objects" or "a set of those objects".

Shortly speaking, space is the main subject of this issue. Space as inspiration, relationship, experiment. Abstract and concrete space.

So here we go: the Wykluczone! competition (2009 will see its 3rd edition) – is about anti-spaces, places which became dead spots on the map, and still could regain some meaning, a new one, a different one.

Janusz Zagrodzki in his essay speaks about Katarzyna Kobro's wrestling with the space in the context of sculpture, a three dimensional object which tries to fill the "framework".

Another kind of space – the urban space is present here through various opinions and (mainly) projects, it is a side-effect of our work to complete the *Art in Warsaw, Warsaw in Art* map – a multimedia presentation of art realizations in and/or about the city. We hope it will finally come into being on the web in 2009 – to localize, link and inspire.

Also in 2009 we are starting a project dealing with space, this time of the Vistula riverbanks in Warsaw. transFORM is an intervention of modular architecture and containers into a space which is mentally barred from the rest of the city. We will concentrate on such form as land-art, site-specific art and multimedia installation.

The next subject is the Re:visions festival – the invasion of Warsaw independent art, where I have the pleasure to curate the "visual and multimedia projects"; the wARTo (worth-shops) workshops which took place at the former Koneser vodka factory in Warsaw, and Romani Click 2, a project entering the space of intercultural dialogue. We also present the "CV" of the Ostrołęka Gallery in out attempt to broaden the awareness of the Mazowsze Region beyond the City of Warsaw county.

When I was working on the Warsaw part I happened to get an e-mail from Cracow. Rafał Karcz, in a traditional medium, rarely present in WT, as he says "too young not to want a revolution, but to old to believe in one" makes portraits of people.... let's say people from outside the mainstream. They nicely add to my anarchist thoughts about the essence of the city. Perhaps if you want to do something in space you have to be an anarchist, you have to disturb the relationships, stand against the frames.

Klara Kopcińska

„Przestrzeń to ramy, w których można określać odległości między obiektami bądź punktami". Ta prosta definicja ulega różnym wariacjom w zależności od tego, w jakim znajdzie się kontekście. Staje się więc „zbiorem, w którym określone są rozmaite relacje i działania pomiędzy jego elementami"; „tym, co nas otacza i w czym przebiegają wszystkie zjawiska fizyczne"; „ogółem wszelkich relacji zachodzących pomiędzy obiektami bądź zbiorem owych obiektów"...

Przestrzeń to najogólniej rzecz biorąc temat tego numeru. Przestrzeń jako inspiracja, jako relacja, jako eksperyment. Przestrzeń abstrakcyjna i konkretna.

Kolejno: konkurs Wykluczone! (w 2009 zapraszamy do udziału w 3. już edycji) – mówi o anty-przestrzeniach, miejscach, które stały się martwymi plamami na mapie, a mogłyby znów mieć sens, nowy, inny.

Janusz Zagrodzki w swoim tekście omawia zmagania Katarzyny Kobro z przestrzenią w kontekście rzeźby, obiektu trójwymiarowego wypełniającego wspomniane „ramy".

Kolejna – przestrzeń miasta, ukazana tu przez pryzmat różnych rozważań i (zwłaszcza) projektów to odprysk naszej pracy nad mapą *Sztuka w Warszawie, Warszawa w sztuce* – multimedialną prezentacją realizacji artystycznych w mieście lub o mieście. Mamy nadzieję, że powstanie ona wreszcie w 2009 na www, lokalizując, linkując i inspirując.

Również w 2009 startujemy sami z projektem, który jest cały o przestrzeni, tym razem nadwiślańskiej. transFORM to ingerencja w przestrzeń przy pomocy modułowej architektury i kontenerów, zagospodarowująca miejsce mentalnie odseparowane od reszty miasta. Będziemy tam skupiać się na takich formach sztuki jak land art, jak site-specific (nikt jakoś nie wymyślił jeszcze polskich ekwiwalentów), instalacje multimedialne...

Kolejne tematy to festiwal Re:wizje – inwazja warszawskiej sztuki niezależnej, w którym mam przyjemność „kuratorować" działce pt. „projekty wizualne i multimedialne"; warsztaty wARTo, które eksplorowały teren Fabryki Konesera, oraz Romski Pstryk 2 – wkraczające w przestrzeń dialogu międzykulturowego.

Prezentujemy też sylwetkę Galerii Ostrołęka w naszej próbie rozszerzenia świadomości granic województwa mazowieckiego poza gminę Warszawa Centrum.

Przypadkiem, kiedy pracowałam nad częścią o Warszawie, trafił do mnie mejl z Krakowa. Rafał Karcz, w tradycyjnym medium, rzadko obecnym na naszych łamach, jak sam mówi „za młody, by nie chcieć rewolucji, i za stary, by jeszcze w nie wierzyć" tworzy portrety hm... ludzi poza głównym nurtem. Nałożyły się ładnie na moje anarchizujące przemyślenia o mieście. Pewnie, żeby dokonać czegoś w przestrzeni, trzeba być trochę anarchistą, zaburzyć relacje, stanąć w opozycji wobec ram.

Klara Kopcińska

tłumaczenia/ translations by

Paulina Bielawska
Anna T. Cope
Klara Kopcińska
Marcin Świerkocki

tytuł roboczy/
working title

dwumiesięcznik/
bimonthly
2008.05/06-07/08
(025-026)
ISSN 1733 4691
nakład 500 egz./ copies

redakcja i projekt/ editors & designers
Klara Kopcińska
& Józef Żuk Piwkowski

wydawca/ publisher
Stowarzyszenie
Edukacji i Postępu STEP

Radziłowska 5, m. 1
03-943 Warszawa
tel. (022) 617 68 06 i 601 39 02 05
e-mail 2b@2b.art.pl

Galeria 2b/
2b Gallery

www.2b.art.pl

druk i oprawa/ print & binding
Roband

© Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski & autorzy/ authors

wydrukowano na papierze/ printed on
Amber Graphic
130 g/m² (środek/ inside)
www.arcticpaper.com

wykluczone! 2008
warsztat, rozmowa z Kamilem Lewanowiczem**/ the garage,** interview with Kamil Lewanowicz
Janusz Zagrodzki, **Katarzyna Kobro – wobec przestrzeni/ Katarzyna Kobro – towards space**
Klara Kopcińska, **anarchizująco-idealistyczny wywód o streetarcie/ anarchist and idealistic thesis on street art**
Alicja Piastowska, **twoż**ywo
Albert Wang, **pełzająca rewolucja – Rafał Karcz/ creeping revolution – Rafał Karcz**
Rafał Nowakowski, **alchemia sztuki ulicy/ the alchemy of street art**
Katarzyna Nocuń, **zbij szybkę – zjedz jabłko – wróć do domu/ break the glass – eat the apple – go home**
Paulina Braun, **fok**sal
Zbigniew Tomaszczuk, **informacyjne funkcje reklamy/ the informative functions of advertising**
stolica słów/ the capital of words
kk, **dzień uchodźcy, Miro Csölle/ the day of the refugee, Miro Csölle**
Izabella Żółcińska, **plus minus – faza REM/ plus minus – REM phase**
Bill Crandall, **wschód/ east**
Agnieszka Wlazeł, **re:wizje/ re:visions**
Magdalena Furmanik, **o wspomnieniach, które pragniemy odzyskać/ about the memories we want to regain**
Joanna John, **ułóż sobie kobietę/ compose a woman**
Małgorzata Łuczyna, **re:wind**
Michał Mackiewicz, **miasto popiołów/ ash city**
Katarzyna Jaśkiewicz, **antypercepcja – zostaw to/ antiperception – leave it**
Vika Blick, **dotknij mnie/ touch me**
Yola Zuchniewicz, **366 – osobisty wybór z czasu/ 366 – personal choice out of timeline**
Beata Sosnowska, **ból trzeba przeboleć/ you have to live your pain through**
Wojciech Różyński, **rewers/ the reverse**
Leszek Sokoll, **galeria ostrołęka – wokół cv/ ostrołęka gallery – towards a cv**
wARTo
Marta Kotlarska, **Romski Pstryk 2/ Romani Click 2**
podziękowania/ acknowledgments

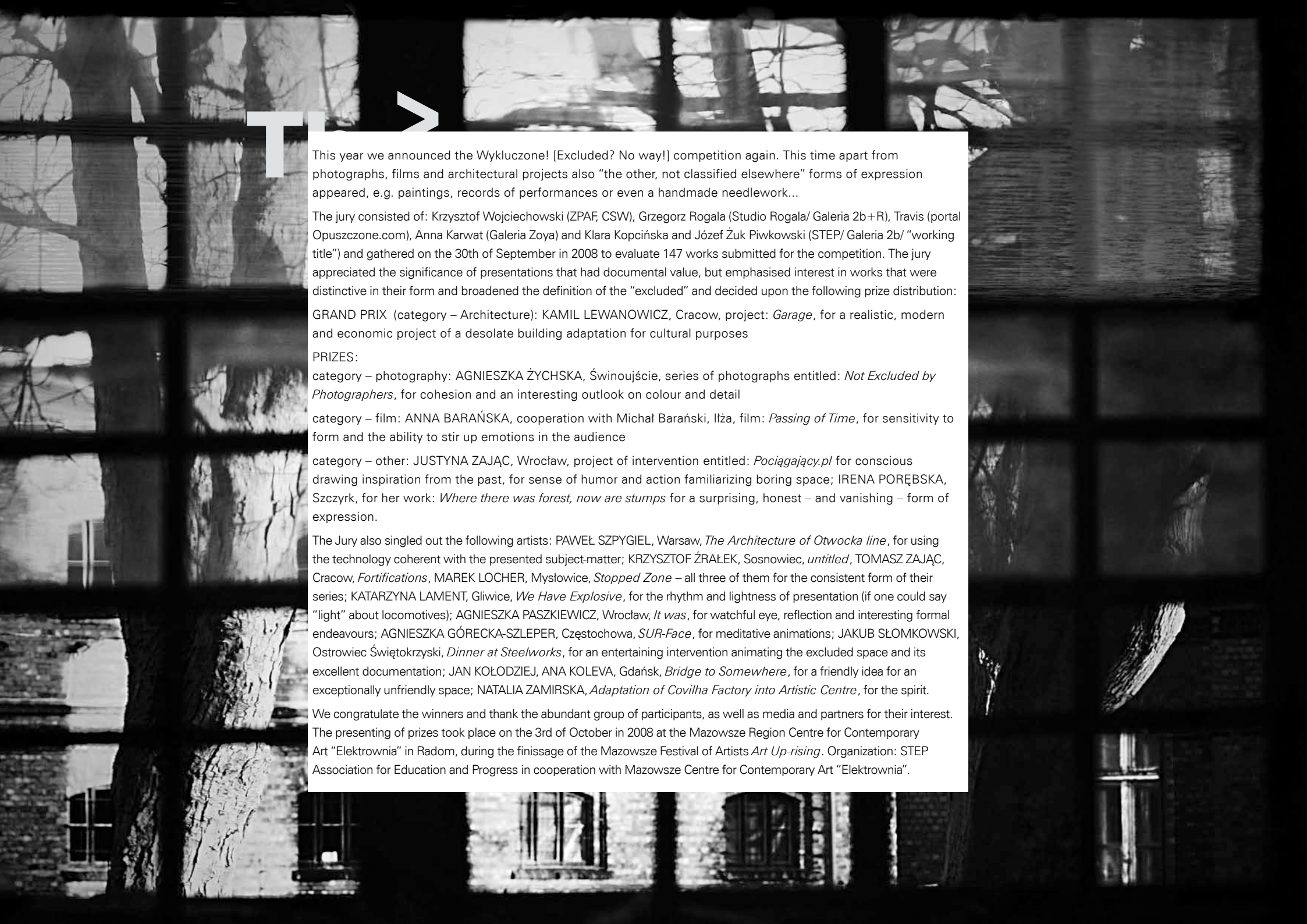
<<Agnieszka Żychska
Niewykluczone przez fotografów/
Not Excluded by Photographers,
konkurs Wykluczone! 2008/
Wykluczone! 2008 competition

sfinansowano
ze środków Samorządu
Województwa Mazowieckiego

supported by
the Local Government
of the Mazowsze Voivodship

zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego
Promocja czytelnictwa ogłoszonego
przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

supported by
the Minister of Culture and National Heritage
within the Promotion of Readership Program



T >

This year we announced the Wykluczone! [Excluded? No way!] competition again. This time apart from photographs, films and architectural projects also "the other, not classified elsewhere" forms of expression appeared, e.g. paintings, records of performances or even a handmade needlework...

The jury consisted of: Krzysztof Wojciechowski (ZPAF, CSW), Grzegorz Rogala (Studio Rogala/ Galeria 2b+R), Travis (portal Opuszczone.com), Anna Karwat (Galeria Zoya) and Klara Kopcińska and Józef Żuk Piwkowski (STEP/ Galeria 2b/ "working title") and gathered on the 30th of September in 2008 to evaluate 147 works submitted for the competition. The jury appreciated the significance of presentations that had documental value, but emphasised interest in works that were distinctive in their form and broadened the definition of the "excluded" and decided upon the following prize distribution:

GRAND PRIX (category – Architecture): KAMIL LEWANOWICZ, Cracow, project: *Garage*, for a realistic, modern and economic project of a desolate building adaptation for cultural purposes

PRIZES:
category – photography: AGNIESZKA ŻYCHSKA, Świnoujście, series of photographs entitled: *Not Excluded by Photographers*, for cohesion and an interesting outlook on colour and detail

category – film: ANNA BARAŃSKA, cooperation with Michał Barański, Iłża, film: *Passing of Time*, for sensitivity to form and the ability to stir up emotions in the audience

category – other: JUSTYNA ZAJĄC, Wrocław, project of intervention entitled: *Pociągający.pl* for conscious drawing inspiration from the past, for sense of humor and action familiarizing boring space; IRENA PORĘBSKA, Szczyrk, for her work: *Where there was forest, now are stumps* for a surprising, honest – and vanishing – form of expression.

The Jury also singled out the following artists: PAWEŁ SZPYGIEL, Warsaw, *The Architecture of Otwocka line*, for using the technology coherent with the presented subject-matter; KRZYSZTOF ŹRAŁEK, Sosnowiec, *untitled*, TOMASZ ZAJĄC, Cracow, *Fortifications*, MAREK LOCHER, Mysłowice, *Stopped Zone* – all three of them for the consistent form of their series; KATARZYNA LAMENT, Gliwice, *We Have Explosive*, for the rhythm and lightness of presentation (if one could say "light" about locomotives); AGNIESZKA PASZKIEWICZ, Wrocław, *It was*, for watchful eye, reflection and interesting formal endeavours; AGNIESZKA GÓRECKA-SZLEPER, Częstochowa, *SUR-Face*, for meditative animations; JAKUB SŁOMKOWSKI, Ostrowiec Świętokrzyski, *Dinner at Steelworks*, for an entertaining intervention animating the excluded space and its excellent documentation; JAN KOŁODZIEJ, ANA KOLEVA, Gdańsk, *Bridge to Somewhere*, for a friendly idea for an exceptionally unfriendly space; NATALIA ZAMIRSKA, *Adaptation of Covilha Factory into Artistic Centre*, for the spirit.

We congratulate the winners and thank the abundant group of participants, as well as media and partners for their interest. The presenting of prizes took place on the 3rd of October in 2008 at the Mazowsze Region Centre for Contemporary Art "Elektrownia" in Radom, during the finissage of the Mazowsze Festival of Artists *Art Up-rising*. Organization: STEP Association for Education and Progress in cooperation with Mazowsze Centre for Contemporary Art "Elektrownia".

W tym roku znów ogłosiliśmy konkurs Wykluczone! Oprócz prac fotograficznych, filmowych i projektów architektonicznych tym razem pojawiły się także „pozostałe, gdzie indziej nie sklasyfikowane", m.in. malarstwo, zapisy performansów, a nawet ręcznie haftowana makatka...

Jury w składzie: Krzysztof Wojciechowski (ZPAF/ CSW), Grzegorz Rogala (Studio Rogala/ Galeria 2b+R), Travis (portal Opuszczone.com), Anna Karwat (Galeria Zoya) oraz Klara Kopcińska i Józef Żuk Piwkowski (STEP/ Galeria 2b/ „tytuł roboczy") zebrało się w dniu 30.09.2008 i oceniło 147 nadesłanych prac nadesłanych na konkurs. Jury doceniło wagę licznych prezentacji o charakterze czysto dokumentacyjnym, podkreśliło jednak swoje zainteresowanie pracami wyróżniającymi się formalnie, poszerzającymi pojęcie „wykluczonych" i zdecydowało o następującym podziale nagród:

GRAND PRIX (kat. Architektura): KAMIL LEWANOWICZ, Kraków, projekt: *Warsztat*, za realistyczny, nowoczesny i ekonomiczny projekt adaptacji opuszczonego obiektu na cele artystyczne.

NAGRODY:
kat. fotografia: AGNIESZKA ŻYCHSKA, Świnoujście, cykl zdjęć pt. *Nie wykluczone przez fotografów*, za spójny cykl, ciekawe spojrzenie na barwę i detal.

kat. film: ANNA BARAŃSKA, współpraca Michał Barański, Iłża, *Passing of time*, za wrażliwość na formę i umiejętność budzenia emocji u widza.

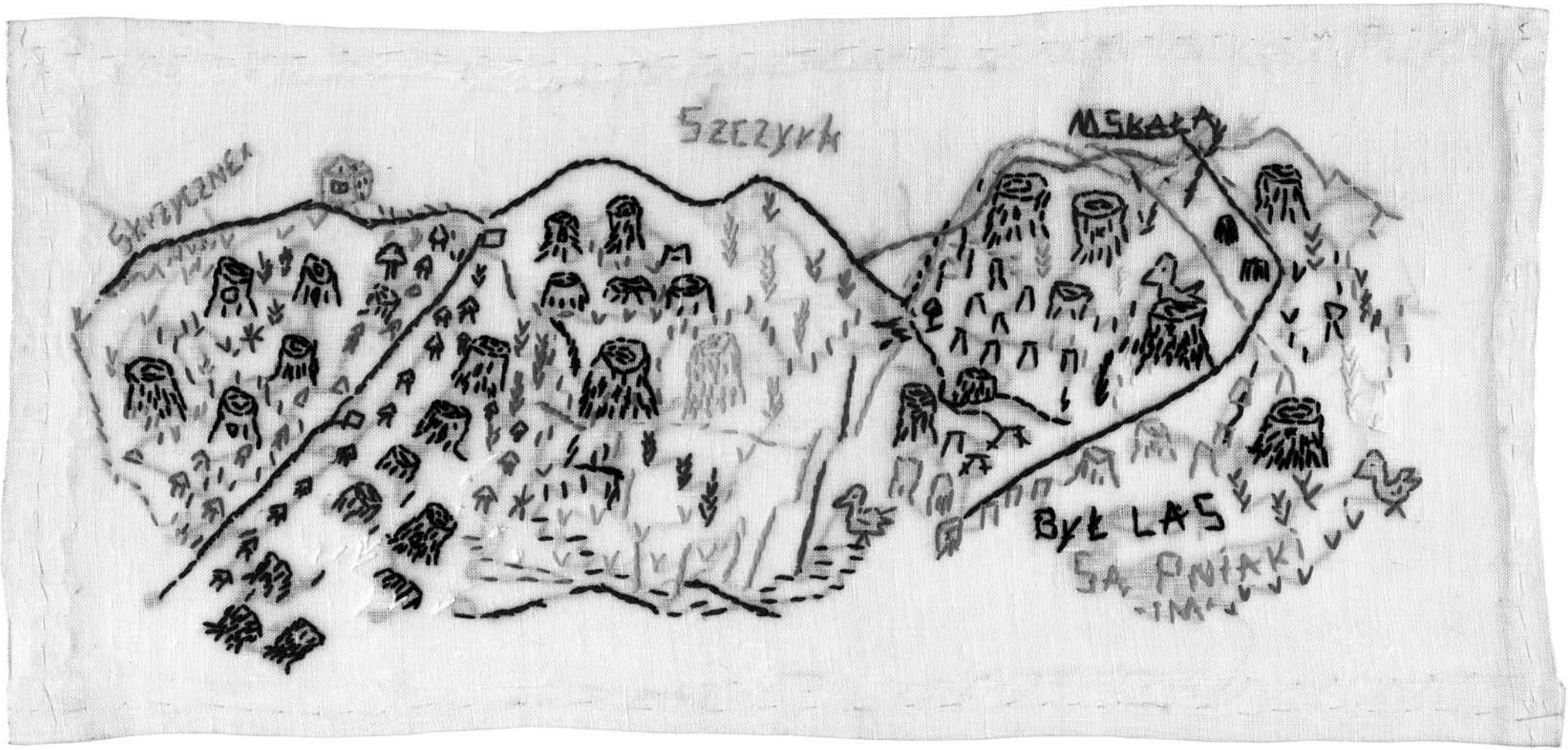
kat. inne: JUSTYNA ZAJĄC, Wrocław, projekt interwencji w przestrzeń pt. *Pociągający.pl*, za świadome sięgnięcie do lamusa, poczucie humoru i działanie oswajające nudną przestrzeń; IRENA PORĘBSKA, Szczyrk, za pracę: *Był las, są pniaki*, za zaskakującą, szczerą – i zanikającą – formę wypowiedzi.

Ponadto Jury postanowiło wyróżnić autorów: PAWEŁ SZPYGIEL, Warszawa, *Architektura linii otwockiej*, za zastosowanie technologii spójnej z przedstawianym tematem; KRZYSZTOF ŹRAŁEK, Sosnowiec, *bt.*, TOMASZ ZAJĄC, Kraków, *Fortyfikacje*, MAREK LOCHER, Mysłowice, *Strefa zatrzymana*, wszyscy trzej za konsekwentną formę cyklu; KATARZYNA LAMENT, Gliwice, *We have explosive*, za rytm i lekkość (jeśli można tak powiedzieć o lokomotywach); AGNIESZKA PASZKIEWICZ, Wrocław, *Było*, za czujne oko, refleksyjność i interesujące zabiegi formalne; AGNIESZKA GÓRECKA-SZLEPER, Częstochowa, *SUR-Face*, za medytacyjne animacje; JAKUB SŁOMKOWSKI, Ostrowiec Świętokrzyski, *Kolacja na Hucie*, za ludyczną interwencję animującą wykluczoną przestrzeń i bardzo dobrą jej dokumentację; JAN KOŁODZIEJ, ANA KOLEVA, Gdańsk, *Bridge to somewhere*, za przyjazny pomysł na wyjątkowo nieprzyjazną przestrzeń; NATALIA ZAMIRSKA, *Adaptacja fabryki w Covilha na centrum sztuki*, za rozmach.

Gratulujemy zwycięzcom, bardzo dziękujemy wszystkim za liczny udział, a mediom i partnerom za zainteresowanie. Wręczenie nagród miało miejsce 03.10.2008 r. w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu, podczas finisażu Mazowieckiego Festiwalu Artystów *Powstanie Sztuki*. Organizator: Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP we współpracy z Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia".

Agnieszka Żychska
Niewykluczone przez fotografów/
Not Excluded by Photographers

8
6
4
5
3
2
1

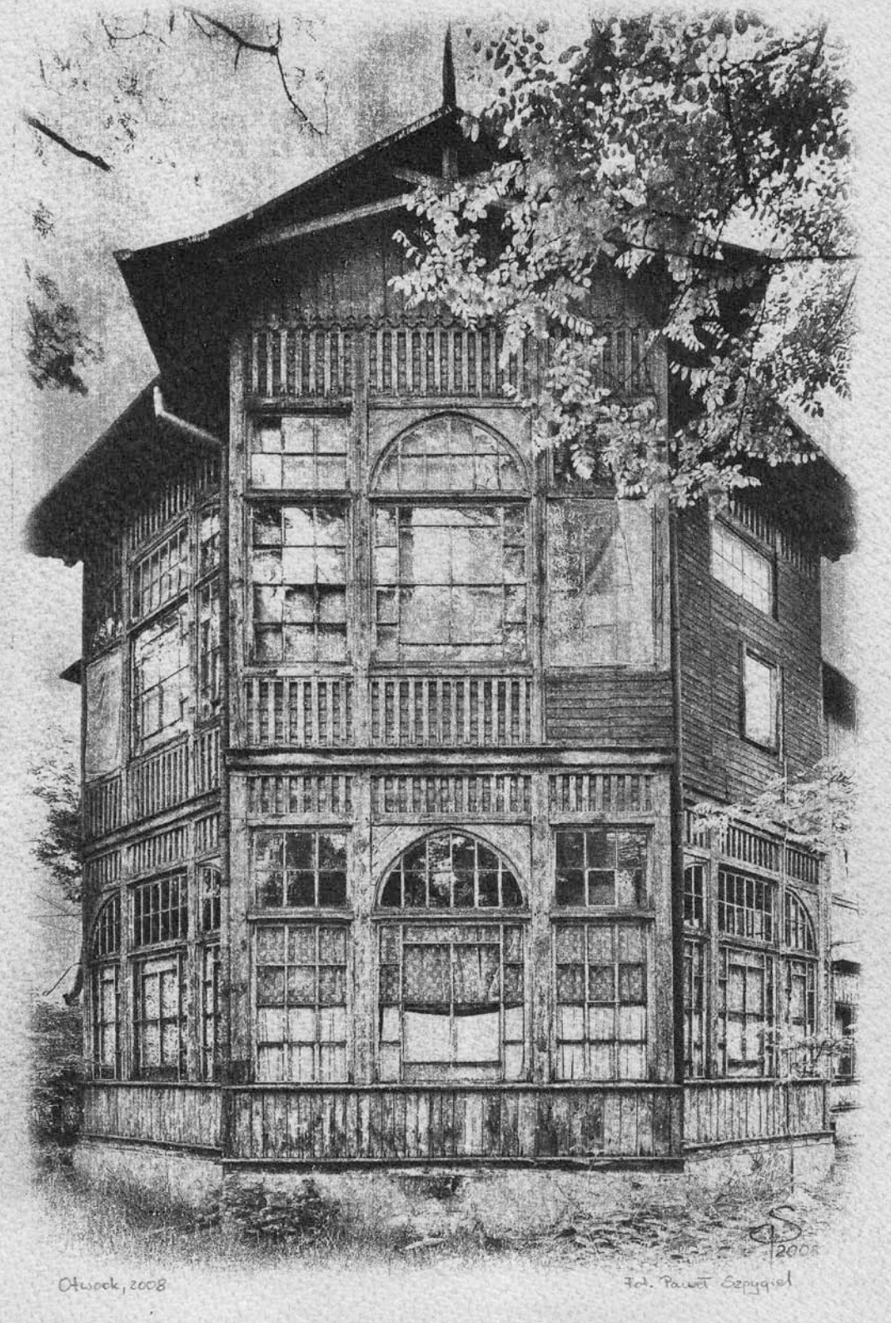


<< **Justyna Zając**, *Pociągający.pl*
(pociąg linii Poznań-Wrocław/
Poznań-Wrocław train)

na tej stronie/ this page: **Irena Porębska**,
Był las, są pniaki/
Where there was forest, now are stumps

<< **Marek Locher**, *Strefa zatrzymana/ Stopped Zone*

na tej stronie/ this page: **Krzysztof Żrałek**, *bt./ untitled*



Otsock, 2008

fot. Paweł Sępygiel

Otsock, 2008

fot. Paweł Sępygiel

<< **Paweł Szpygiel**, *Architektura linii otwockiej*/ *Architecture of the Otwock Line*
(technika: guma/ rubber)

na tej stronie: **Tomasz Zając**, *Fortyfikacje*/ *Fortifications*

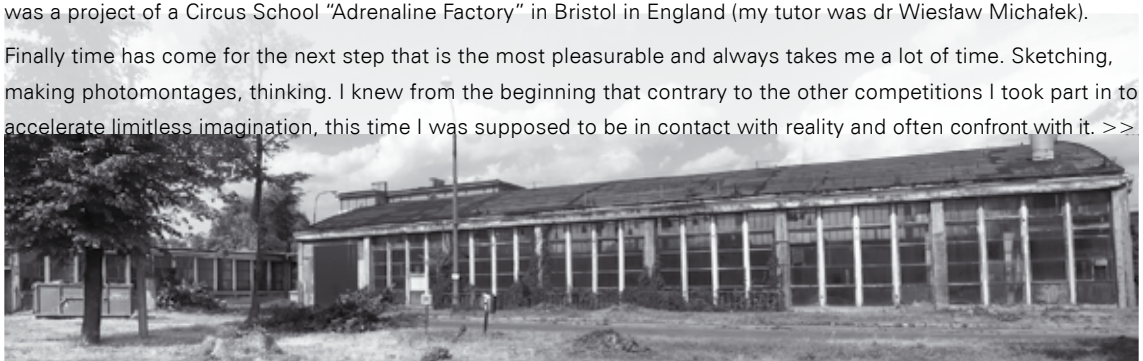
WT: What made you choose this particular building for adaptation?

Kamil Lewanowicz: I chose this building because of many reasons, some well-considered, some totally accidental. The practice of making architectural projects at the office usually looks like this that the architects don't know the environment of the building, don't know who lives nearby, or never even been to the city where it will be realized; sometimes (it's hard to believe this) they aren't even able to show it on a map of Poland. The Wykluczone! competition inspired me to make a project with greater engagement. To base my analysis not on the photos from internet, map and Google Earth, but to get familiar with it personally. As I didn't have time for traveling around Poland in search of the object I did what I had time for – I went for a longer and a bit more watchful walk than usual with my girlfriend not far from where we live. We went past several buildings that "would do" but weren't particularly inspiring. Walking a bit further we left Podgórze and entered the neighbouring quarter of Zabłocie, and there on the Na Dołach street we came across a desolate car garage.

You could immediately feel the potential in this building. An interesting combination of blocks that it was composed of, diverse spaces and an inspiring curvature of the main hall's roof. We went round the deserted building, discussed it for a while and next day I came back with a camera and a notebook. I hoped to sneak inside without answering any unnecessary questions or entry permits, take some photos, measure everything and go back home to draw. But I was surprised to find out that I was immediately tracked down by the door-keeper alias Gabryś. On a Sunday afternoon! I was even more surprised that Gabryś not only let me into the building but that we also talked for two hours about his professional practice in this hall and the actual reality of Zabłocie. How many assaults, brawls, how big the unemployment, how little number of friends who had never been to prison and how sad it was that children follow the footsteps of those who have already got second sentence. Out of this "background" our talk moved towards the question of the salutary effect an expansive cultural centre would have here, and that many people would eagerly run classes for the kids, even voluntarily. I can't really express it well right now how much this talk inspired me then. A conviction was born in me that such a project could really change something. What is more I really felt that the reconstruction and preparing this garage for its new function were possible. I have never started any project with such enormous enthusiasm.

WT: What was your "strategy" for this adaptation?

KL: I started with a careful photo documentation and stocktaking of the building. Later on I spent a few days on the internet in search for already implemented and at the same time inspiring projects of cultural centres around the world. I didn't find much though. Maybe they have weak positioning. Instead I peeped into my MA diploma that was a project of a Circus School "Adrenaline Factory" in Bristol in England (my tutor was dr Wiesław Michałek). Finally time has come for the next step that is the most pleasurable and always takes me a lot of time. Sketching, making photomontages, thinking. I knew from the beginning that contrary to the other competitions I took part in to accelerate limitless imagination, this time I was supposed to be in contact with reality and often confront with it. >>



warsztat

rozmowa z Kamilem Lewanowiczem, laureatem Grand Prix Wykluczone! 2008

the garage

interview with Kamil Lewanowicz, winner of the Wykluczone! 2008 Grand Prix

TR: Co spowodowało wybór takiego a nie innego obiektu do adaptacji?

Kamil Lewanowicz: Wybrałem do adaptacji właśnie ten obiekt, z wielu powodów; przemyślanych i przypadkowych. Praktyka projektowa w biurach wygląda najczęściej tak, że architekci nie znają otoczenia projektowanego budynku, nie wiedzą, kto mieszka w okolicy, nigdy nie byli w mieście, gdzie ma powstać ich projekt, a czasem (jakkolwiek trudno w to uwierzyć) nie potrafiliby go wskazać na mapie Polski. Przy okazji konkursu Wykluczone 2008 chciałem zaprojektować coś z nieco większym zaangażowaniem. Nie opierać swojej analizy miejsca tylko na podstawie zdjęć z internetu, mapki i Google Earth, a zapoznać się z nim osobiście. Nie mając czasu na wojaże po Polsce w poszukiwaniu obiektu, zrobiłem to, na co miałem czas – wybrałem się z dziewczyną na nieco dłuższy i uważniejszy spacer po okolicy, w której mieszkamy. Minęliśmy kilka budynków, które „nawet by się nadały", ale nie były niczym szczególnie inspirującym. Idąc dalej, opuściliśmy Podgórze i weszliśmy w sąsiednią dzielnicę; Zabłocie, by dopiero tam natknąć się na opuszczony warsztat samochodowy przy ulicy Na Dołach.

W tym budunku od razu czuło się potencjał. Ciekawe zestawienie tworzących go brył, zróżnicowane pomieszczenia, inspirująca krzywizna dachu głównej hali. Obeszliśmy opuszczony od lat budynek dookoła, podyskutowaliśmy o nim chwilę i nazajutrz wróciłem z aparatem fotograficznym i notatnikiem. Liczyłem na to, że bez zbędnych pytań i pozwoleń wśliznę się do środka, zrobię zdjęcia, pomierzę i pójdę do domu rysować. Bardzo się zdziwiłem, gdy od razu wyśledził mnie pilnujący budynku stróż o ksywie Gabryś. W niedzielę po południu! Jeszcze większym zdziwieniem było to, że Gabryś nie tylko wpuścił mnie do budynku, ale jeszcze opowiedział mi o swojej praktyce zawodowej w tej właśnie hali i pogadaliśmy ze dwie godziny o tym, jak wygląda rzeczywistość na Zabłociu. Ile jest napadów, bójek, jakie bezrobocie, jak mało znajomych, którzy nigdy nie „siedzieli" i jaka szkoda, że twoje dzieci idą prosto w ślady tych, którzy mają już drugi wyrok. Z tego „backgroundu" rozmowa przeszła na to, jak zbawienny wpływ mógłby mieć w takim miejscu prężny ośrodek kulturalny, jak chętnie ludzie prowadziliby w nim, nawet wolontaryjnie, zajecia dla dzieciaków. Nie umiem tego teraz dobrze oddać, ale ta rozmowa bardzo mnie zainspirowała. Zrodziło się we mnie przekonanie, że taki projekt może faktycznie coś zmienić. Do tego, naprawdę poczułem, że przebudowa i funkcjonowanie tego warsztatu samochodowego na warsztat kultury, są możliwe. Nigdy wcześniej nie zaczynałem projektu z takim zapałem.

TR: Jaka była Twoja „strategia" dla tej adaptacji?

KL: Rozpocząłem od dokładnej dokumentacji fotograficznej i inwentaryzacji budynku. Potem spędziłem kilka dni w internecie w poszukiwaniu zrealizowanych, inspirujących projektów ośrodków kulturalnych, powstałych do tej pory na świecie. Nie znalazłem wiele. Może słabo się pozycjonują. Zajrzałem do swojej pracy dyplomowej, którą jest projekt Szkoły Cyrkowej; „Fabryka Adrenaliny" w Bristolu w Anglii, którą robiłem prowadzony przez dr. Wiesława Michałka.

W końcu przyszedł czas na etap, który jest najprzyjemniejszy i zawsze zajmuje mi sporo czasu. Szkicowanie, robienie fotomontaży, myślenie. Wiedziałem od początku, że o ile na poprzednie konkursy zgłaszałem się po to, żeby rozpędzić wyobraźnię bez ograniczeń, ten miał być kontaktem i konfrontacją z rzeczywistością. Rzeczywistością >>

The reality of construction, of the society, of the economy and the laws of physics. I remembered my talk with Gabryś, the comments of my friends working in theatre, sociology, dance, I knew the prices of one square meter of perforated metal plate, the durability that the concrete construction of the hall had, and how expensive any changes made to the present construction would be – I wanted my building to be created as a result of my knowledge and experiences. My aim was first of all to check if I am able to design a building that I would like and that at the same time would have a chance to be actually built. Secondly, already having the finished project, I wanted to check if I could find the owner of the garage and convince him, or maybe even find sponsors for the reconstruction; because the "Garage at Na Dołach" could be in three or four years one of the most interesting buildings of the Małopolska Region. Meanwhile – work and consistency in creating the realistic.

WT: What is the social context of this project?

KL: The social context of the project is such that without looking at any statistics you can see with a naked eye that Zabłocie is the poorest, the most disarrayed and the most "excluded" section of Cracow, with the largest unemployment. There is the biggest amount of "anti-spaces" in urban perspective. Old reloading works, desolate workshops, fast roads. Not Cracow anymore, not Nowa Huta yet. If somebody is born here he either "sinks in" or "gets away from here". At the same time it is the closest to the Old Town postindustrial area of such size. Zabłocie is fifteen minute walk away from the centre but one cannot resist the feeling as if these were outskirts of Stalowa Wola. This nice location slowly starts to attract investors but the presence of offices, hotels and petrol stations built by them doesn't practically change anything for those who live there.

WT: What do you think will happen to this building/project?

This is the most bitter question for me. I am a beginning architect, just finished my studies. I don't have the conditioned ability yet to turn brave ideas out, I really want to carry them on. That is why there are disappointments. When after winning the competition I went to see the "Garage" again there was only a heap of rubble. Some investor bought the hall, demolished it and now builds some hotel with offices. What a shame. Plans, ideas, dreams, everything what was connected with the "Garage" will have to wait for another chance. The process of creating this building, the awareness of the value it would have for the people, talking about it with my friends – all this experience is to be used in the future. It is normal that such projects are created much more often that actually accomplished.

WT : Then maybe "a few words about yourself" at the end?

KL: Two years ago I graduated from Architectural Department at Cracow Technical University. For the last year I have participated in architecture, design and graphic competitions. For the last year I have been practicing contemporary dance as well what brings me closer to dance institutions, contemporary theatre and art. I would like to be really good in making projects that refer to the notion of Public Space, in other words – in designing places where people would feel good and which would encourage them to contact others.

konstrukcji, społeczną, ekonomiczną i praw fizyki. Pamięć rozmowy z Gabrysiem, uwagi znajomych zajmujących się teatrem, socjologią, tańcem, świadomość, ile kosztuje metr kwadratowy blachy perforowanej, ile ma w przybliżeniu wytrzymałości betonowa konstrukcja dachu istniejącej hali, jak drogie byłyby zmiany w zastanym układzie konstrukcyjnym – chciałem by mój budynek powstał jako suma tej wiedzy i doświadczeń. Moim celem było po pierwsze sprawdzenie samego siebie, na ile potrafię wymyślić budynek, który będzie mi się podobał, a który można zbudować. Po drugie – mając już taki projekt – jeśli znajdę właściciela warsztatu, to może przekonam go, może znajdę sponsorów na przebudowę, może „Warsztat Na Dołach" będzie za trzy, cztery lata jednym z ciekawszych budynków w Małopolsce... Tymczasem – praca i konsekwencja w wymyślaniu realnego.

TR: Jaki jest społeczny kontekst tego projektu?

KL: Społeczny kontekst projektu jest taki, że o ile nie znam żadnej oficjalnej tabeli, która by o tym mówiła, to Zabłocie, jest najbiedniejszą, najbardziej zabałaganioną przestrzennie, najbardziej „porzuconą" dzielnicą Krakowa, o największym bezrobociu. Urbanistycznie najwięcej jest tu tzw. antymiejsc. Stare prace przeładunkowe, opustoszałe zakłady, drogi szybkiego ruchu. Już nie Kraków, jeszcze nie Nowa Huta. Jeśli ktoś się tu rodzi, to albo „wsiąka", albo „się stąd wyrywa". Jednocześnie jest to najmniej oddalony od Starego Miasta, poprzemysłowy teren tej wielkości. Zabłocie od centrum dzieli piętnastominutowy spacer, a nie można się wyzbyć uczucia, że się zawędrowało na obrzeża Stalowej Woli. To atrakcyjne położenie powoli przyciąga inwestorów, ale ze zbudowanych przez nich biur, hoteli i stacji benzynowych dla mieszkańców praktycznie nic nie wynika.

TR: Jak myślisz, jaki może być dalszy los obiektu/ projektu?

KL: To najbardziej gorzkie dla mnie pytanie. Jestem początkującym architektem, ledwie po studiach. Jeszcze nie mam odruchu wypraszania śmiałych pomysłów tylnymi drzwiami, lecz chcę je realizować. Stąd rozczarowania. Gdy po wygraniu konkursu, pojechałem zobaczyć znowu „Warsztat", zastałem na miejscu tylko kilka kupek gruzu. Jakiś inwestor kupił halę, wyburzył ją i będzie budował hotel wraz z biurami. Szkoda. Plany, pomysły, marzenia, wszystko, co związane z „Warsztatem", będzie musiało poczekać na następną okazję. Proces wymyślania tego obiektu, świadomość wartości, jaką mógłby mieć dla ludzi, rozmowy o nim ze znajomymi – całe to doświadczenie jest do wykorzystania w przyszłości. To normalne, że projektów robi się znacznie więcej, niż realizuje.

TR: To może „parę słów o sobie" na koniec?

KL: Skończyłem architekturę na Politechnice Krakowskiej dwa lata temu. Uczestniczę w konkursach architektonicznych, dizajnerskich i graficznych od roku. Od roku również tańczę taniec współczesny, co pozwala mi na lepszy kontakt z instytucjami tańca, teatrem współczesnym, sztuką etc. Chciałbym być naprawdę dobry w projektowaniu wszystkiego, co mieści się w pojęciu Public Space, czyli w projektowaniu miejsc, w których ludzie czują się dobrze i które zachęcają do kontaktowania się z innymi.

WARSZTAT

WARSZTAT W STANIE OBECNYM

Kraków, tak jak w zasadzie każde miasto, składa się w części z terenów przemysłowych i poprzemysłowych. Dzielnica Zabłocie jest najbliższym Centrum skupionym terenem poprzemysłowym. Od Rynku Głównego dzieli ją jedynie piętnastominutowy spacer. Mimo to Zabłocie, to coś zupełnie innego, niż Kraków. Zniszczone budynki, hałaśliwe arterie komunikacyjne, zarastające betonowe niegdysiejsze place przeładunkowe. Poza boiskiem sportowym - któremu grozi likwidacja - praktycznie cała dzielnica jest, można powiedzieć, anty-miejscem. Przestrzeń publiczna nie występuje. Takiemu stanowi rzeczy towarzyszy słaba sytuacja ekonomiczna wielu mieszkańców.
Jak wszędzie, taka sytuacja redukuje kapitał społeczny praktycznie do zera. Trudno o wspólne działanie, identyfikację z miejscem zamieszkania. Deweloperzy, patrzący na Zabłocie przez pryzmat pewnych pieniędzy, zaczynają tu budować hotele, biura i pewnie niedługo hipermarket. Miejsce jest tak blisko Centrum, że aż prosi się o nowe inwestycje. Dla mieszkańców te funkcje nie zmieniają nic, poza wyburzaniem kolejnych budynków, w których kiedyś pracowali, trochę mniej znanych dróg na skróty, trochę mniej miejsca, więcej hałasu, wyższe ceny mieszkań. Efekt, to jeszcze większe zubożenie przestrzenne dzielnicy, większa alienacja, opustoszenie ulic po zmroku i gentryfikacja. Wykluczeni w każdym tego słowa znaczeniu stają się sami mieszkańcy.

Jak zmienić ten stan rzeczy?

TERENY POPRZEMYSŁOWE I WDRUKOWANA KRAKOWA

ZABŁOCIE A CENTRUM KRAKOWA

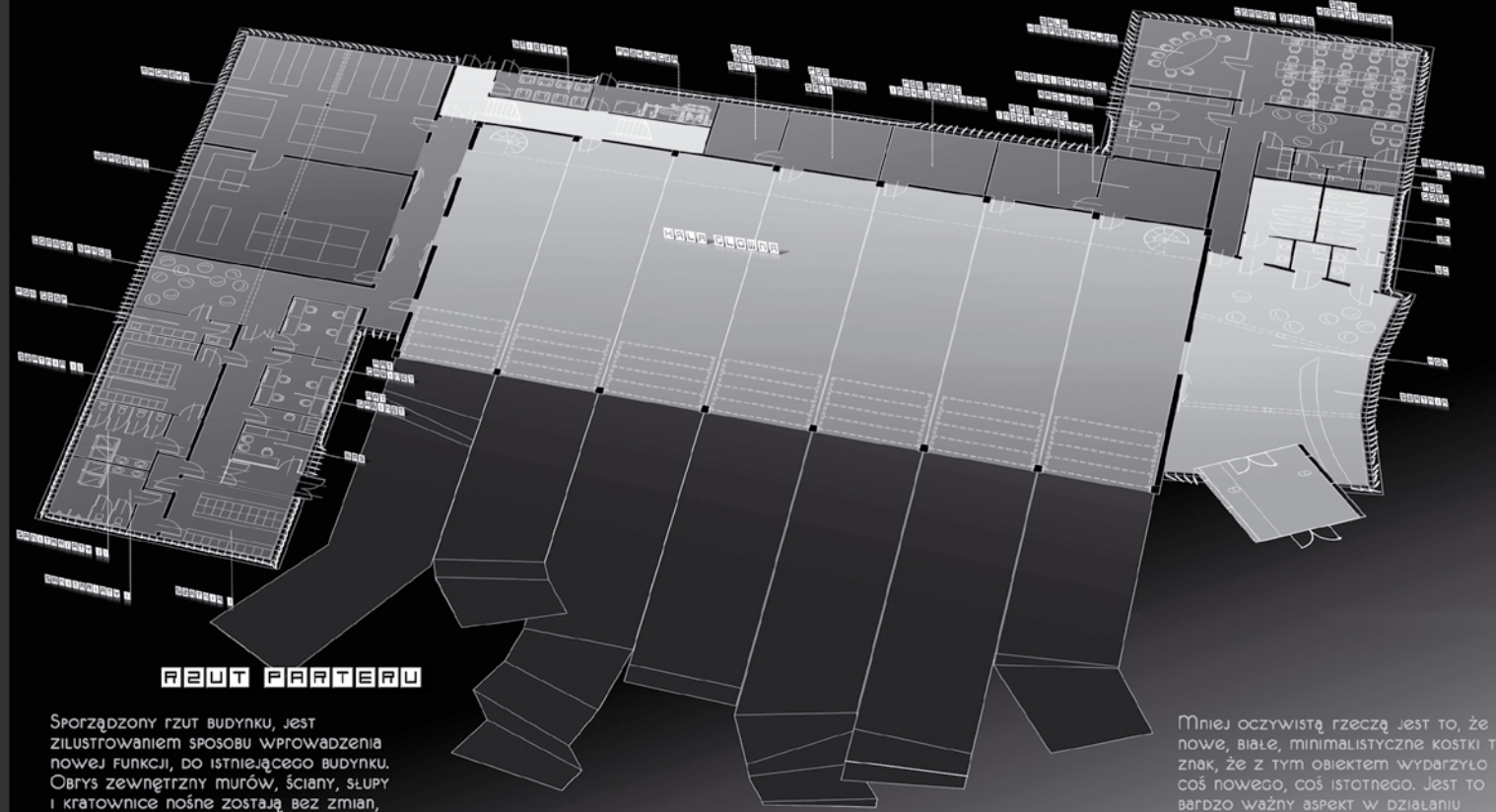
TERENY PRZEMYSŁOWE I POPRZEMYSŁOWE

STUDIUM WIDOCZNOŚCI WARSZTATU Z OKOLICZNYCH DRÓG KOLEI I TERENÓW REKREACYJNYCH

Położenie Zabłocia i jego obecna sytuacja, to inwestycyjne marzenie. Tereny poprzemysłowe są chętnie odsprzedawane przez poprzednich właścicieli.

Ten projekt, to propozycja wyjścia z tej trudnej sytuacji dla ocalałych do dziś pory budynków i miejsc, które mogą nowo nabrać znaczenia [illegible] Przemiana miejsca [illegible] nie tylko wygląd [illegible] ale sytuację jej [illegible]

WARSZTAT



RZUT PARTERU

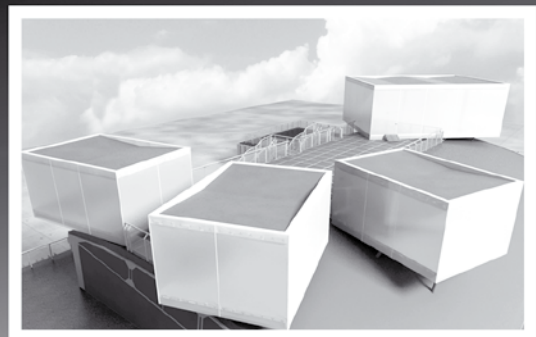
Sporządzony rzut budynku, jest zilustrowaniem sposobu wprowadzenia nowej funkcji, do istniejącego budynku. Obrys zewnętrzny murów, ściany, słupy i kratownice nośne zostają bez zmian, co znacząco wpływa na koszt realizacji projektu, gdyż kosztowne i trudne prace z fundamentami, oraz konstrukcją nośną budynku nie są potrzebne. Zmienione zostało położenie większości ścian działowych. Po pierwsze dlatego, że nowa funkcja musi być rozplanowana nowocześnie i według potrzeb, a po drugie istniejące ścianki działowe są w tak złym stanie, że i tak wymagałymy postawienia od nowa. Wszystkie te działania redukują koszty do koniecznego minimum.
Na rysunku kolorami zostały oznaczone strefy techniczne, użytkowników obiektu, oraz strefa gości. Tak klarowny podział zwiększa komfort użytkowania budynku.

Sposób rozplanowanej nowej funkcji wiąże się z istniejącymi przyłączami oraz sieciami mediów które już są w budynku.
O dodanych kubaturach zadecydowała przyszła funkcja obiektu, oraz jego widoczność z przyległych arterii komunikacji drogowej, kolei, oraz jedyneco terenu rekreacyjnego - boiska sportowego. Dodane kostki mają wieloraką funkcję. Najbardziej oczywistą jest wytworzenie sal do działań. Są to cztery sale - jedna duża (11x9m) i trzy mniejsze (7x5m).

Taki podział daje możliwość prowadzenia zarówno działań w małych grupach - przygotowanie wystawy malarskiej, kółko szachowe, próby zespołu muzycznego, zajęcia z tańca brzucha - jak i w dużych - przygotowywanie przedstawień teatralnych, taniec nowoczesny, joga, fitness, sztuki walki.

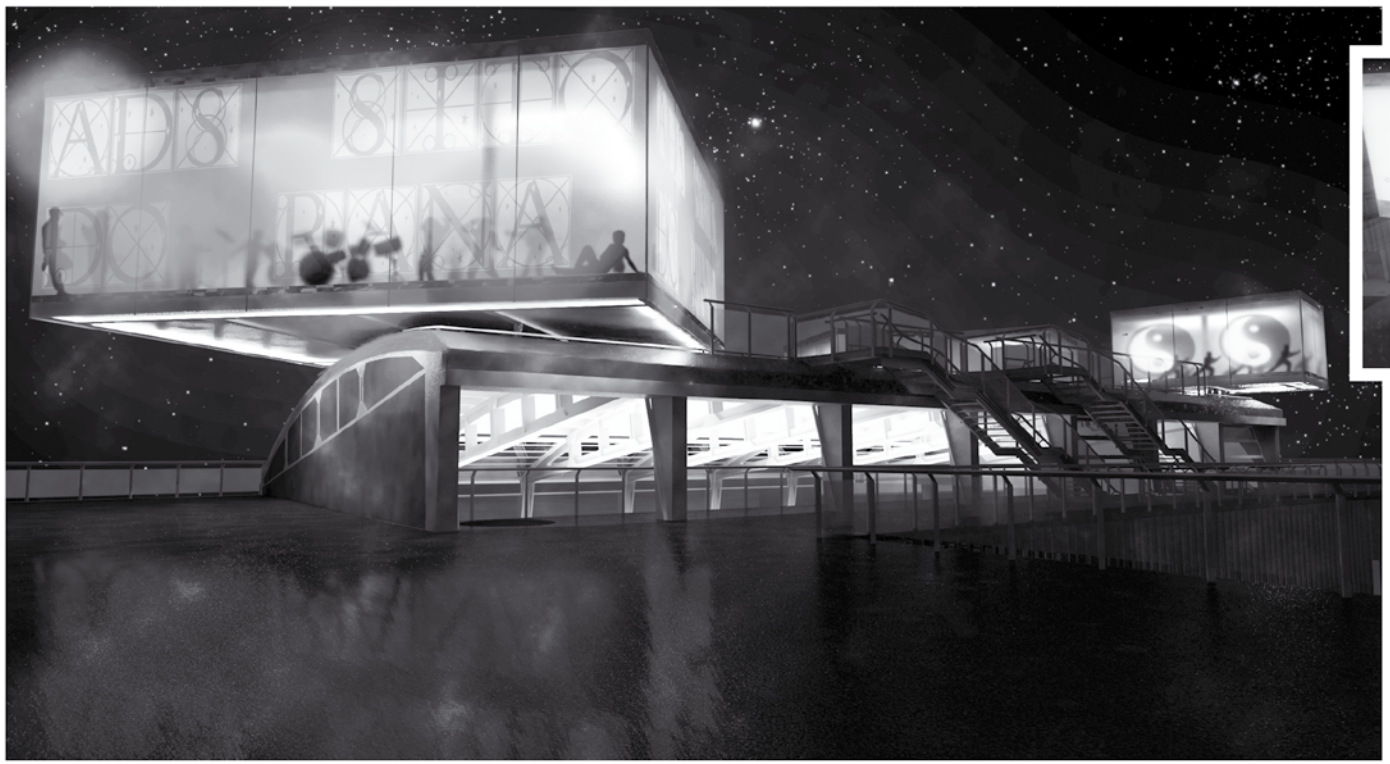
Mniej oczywistą rzeczą jest to, że te nowe, białe, minimalistyczne kostki to znak, że z tym obiektem wydarzyło się coś nowego, coś istotnego. Jest to bardzo ważny aspekt w działaniu z miejscem, które ma być adaptowane na nową funkcję. Jest czytelnym znakiem zwracającym uwagę, obiecującym coś ciekawego i w ten sposób zapraszającym osoby, które potrzebują takiej zachęty. Wybrany materiał (szkło z recyclingu), daje opisany poniżej konkretny efekt wizualny, podobny do tego, który uzyskali Herzog&deMeuron w swojej słynnej szkole Laban Dance Centre in London.

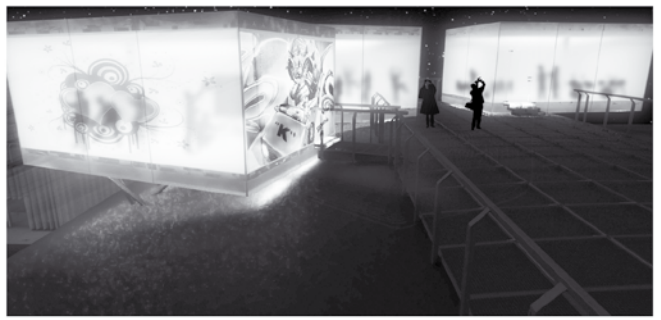
CIENIE UŻYTKOWNIKÓW



JEDYNA DODANA KUBATURA - SALE

Kamil Lewanowicz, *Warsztat*/ *Garage*





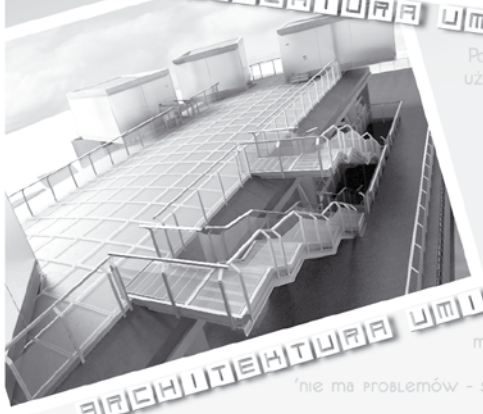
DACH NOCA

Szkło mleczne działa na zasadzie ekranu, dzięki czemu można na nim wyświetlać wieczorami do wyboru grafiki, teksty, filmy, prezentacje. Ogólnopolski finał mistrzów graffiti, wystawa malarstwa współczesnego, teatr tańca Ultima Vez, Grupa performatywna z Berlina, mistrzostwa freestyle rolkarzy i deskorolkowców. Wydarzenia dla których 'warsztat' jest niemal idealnym domem, można wymieniać godzinami. Wszystkie mogą pokazać całemu Krakowowi coś zupełnie nowego, dodać miastu rozgłosu i różnorodności a przede wszystkim pomóc zaktywizować Zabłocie, czyli ludzi i przestrzeń.

Budynek jest modelowym wykorzystaniem potencjału terenu poprzemysłowego na jego przykładzie.

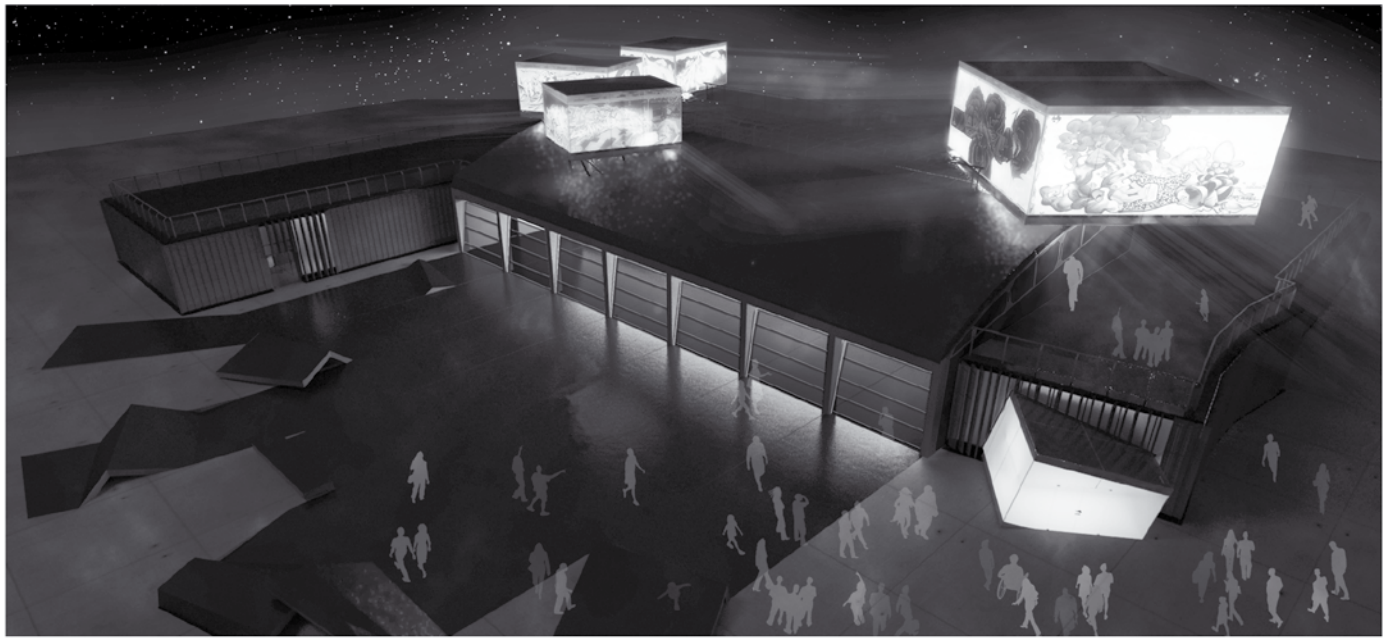
ARCHITEKTURA UMIARU

Pokazuje jak można użyć, zdawałoby się niekorzystnych warunków, do generowania społecznego zaangażowania, a także pieniędzy. Jak nawet ludzie i miejsca wykluczone, mogą zaistnieć, jak 'nie ma problemów - są tylko sytuacje'.



ARCHITEKTURA UMIARU

ZUPEŁNIE NOWE MIEJSCE DO NOCY



Marcin Zegliński, Wykluczone! 2008

BACHAMA?
2002

zdjęcia warszawskich graffiti
Magda Karpowicz

Katarzyna Kobro, Ryga/ Riga, 1913

Things that we mistakenly perceive as physical objects extended in time and space are, in their essence, timeless, spiritual concretums.

John Ellis McTaggart
The Nature of Existence
1921

For centuries science and art have been trying to tell the difference between the search for the truth and the search for the essence of cognition, its sources, limitations and determiners. The primary questions such as: **Is the world cognizable? What exists? How can we experience it through the senses?** – go hand in hand with an attempt to establish relations between reality and its image as conceived by artists. Artists have always presented, reflected, shaped or even constructed the world; they have created things, events or spaces for their art. Thinking about space, experiencing it in different dimensions has become a challenge to philosophy. It was already in Democritus's day that the space was identified with existence filled with matter or non-existence, namely the vacuum. According to Plato, the structure of space consisted of the simplest – ideal forms, connected by Aristotle in a chain of actions, constituting the matter of all possible events. The Pythagoreans contributed their belief in mathematical order of universe, based on harmony of proportions, stemming from physical phenomena of nature. According to them, the space was filled with timeless music of spheres. Reminiscences of these assumptions can be found in works by Goethe and Schelling. Seeing musicality as one of the characteristics of infinity gave rise to a newly-established perception of art as unrestricted space.

Now the phenomenon of space has been restored to artistic creation, and in spite of its omnipresence, does not cease to fascinate. Aversion to the void, which could be found in ancient art, has now been overcome. The artist-observer, hitherto situated out of the contemplated reality and experiencing it from the outside through juxtaposition of his own existence, **crossed the borders of an yet unfinished painting and became an integrated part of the inner space**, where there is no distinction between the position of the observer and the person being observed. The artist found himself in a new reality, stable and changeable at the same time, modified by our senses and escaping external assessment.

Examining the simplest forms

Mathematic approach to infinitely dense continuity can be seen as anticipation of contemporary dreams of **ideally homogenous and thoroughly perfect art**. Study into practical usage of rational ideas in the 20th century art is inevitably linked to the analysis of treatises on optics and mathematics, history of architecture and decorative art, published at the end of the 19th century. Cezanne, the Cubists, Section d'Or group in particular, were passionate about discovering the rules of artistic harmony. An important role was also played here by composition manuals used in decoration schools, which paved the way for non-figurative art. In their furniture-sculpture works, authors of modernist design from England or Art Nouveau from Austria touched upon pure art. Its evolution towards geometric abstraction can only be proved in a closer examination of works by De Stijl group and then in those by Bauhaus. In the beginning of the 20th century, historians and teachers commented eagerly on the sumptuously illustrated pattern books of the pioneers of art, including *Plant and Its Ornamental Applications* by Eugene Grasset published in 1897, outshining his *Method of* >>

Katarzyna Kobro – wobec przestrzeni

Katarzyna Kobro – towards space

Wskazywanie różnic między poszukiwaniem prawdy a dociekaniem istoty poznania, jego źródeł, granic, uwarunkowań, od lat stanowi ważne pole działań nauki i sztuki. Podstawowym pytaniom: **Czy świat jest poznawalny? Co istnieje? Jak możemy tego doświadczyć zmysłowo?** – towarzyszy precyzowanie wzajemnych związków rzeczywistości i jej obrazu widzianego oczami artystów. Twórca zawsze przedstawiał, odbijał, kształtował lub konstruował świat, kreował rzeczy, zdarzenia czy przestrzenie dla sztuki. Myślenie o przestrzeni, odczuwanie jej w różnych wymiarach, stało się ważnym zadaniem filozofii. Od czasów Demokryta przestrzeń utożsamiano z pojęciem bytu wypełnionego materią lub niebytu, czyli próżni. Struktura przestrzeni w myśl filozofii Platona, zawierała w sobie formy najprostsze – idealne, Arystoteles połączył je w łańcuch celowo powiązanych działań, stanowiących materię wszelkich możliwych zdarzeń, a Pitagorejczycy dodali do nich wiarę w matematyczny porządek wszechrzeczy, oparty na harmonii proporcji, wynikający z badań zjawisk fizycznych, a przede wszystkim przyrody. Przestrzeń, zgodnie z ich teorią, wypełniała ponadczasowa, kosmiczna muzyka sfer. Reminiscencje tych założeń można odnaleźć u Goethego i Schelinga. Włączenie do definiowania nieskończoności cech muzyczności, stało się zaczątkiem współczesnego odbioru sztuk niczym nieograniczonej przestrzeni.

Fenomen przestrzeni powrócił do twórczości artystycznej jako zjawisko fascynujące i mimo swej wszechobecności zawsze pełne tajemnic. Zawarty w sztuce dawnej wstręt do próżni został definitywnie przezwyciężony. Artysta – obserwator umiejscawiany dotychczas poza kontemplowaną rzeczywistością, doświadczający jej od zewnątrz przez przeciwstawienie własnej egzystencji, **przekroczył ramy nie namalowanego jeszcze obrazu, sam stał się częścią wewnętrznej przestrzeni**, gdzie nie ma już różnicy między pozycją obserwatora i obserwowanego. Znalazł się w środku nowej realności, stabilnej, a jednocześnie przemiennej, przekształcanej naszymi zmysłami, wymykającej się zewnętrznym, relatywnym ocenom.

Odnajdywanie form najprostszych

Matematyczne pojmowanie nieskończenie gęstej ciągłości było zapowiedzią dzisiejszych marzeń o dziełach **idealnie jednorodnych i wszechstronnie doskonałych**. Badania nad praktycznym zastosowaniem idei racjonalnych w sztuce XX wieku, są nierozłącznie związane z analizą rozpraw o optyce i matematyce, historii architektury i sztuk dekoracyjnych, wydawanych pod koniec XIX wieku. Odkrywanie praw harmonii plastycznej pasjonowało Cezanne'a i kubistów, a przede wszystkim grupę Section d' Or. Szczególną rolę w wytyczaniu drogi do sztuki niefiguratywnej odegrały jednak podręczniki do nauki komponowania szkół sztuk dekoracyjnych. Twórcy modernistycznego designu w Anglii i secesyjnego w Austrii, w swoich meblach-rzeźbach dotykają granicy czystej sztuki. A jej ewolucję w kierunku abstrakcji geometrycznej utwierdzają dzieła użytkowe powstałe w kręgu grupy De Stijl, a później Bauhausu. Już na początku XX wieku, historycy i pedagodzy chętnie komentowali, bogato ilustrowane, wzorniki pionierów sztuki ok. 1900 roku, >>

tekst/ text by
Janusz Zagrodzki

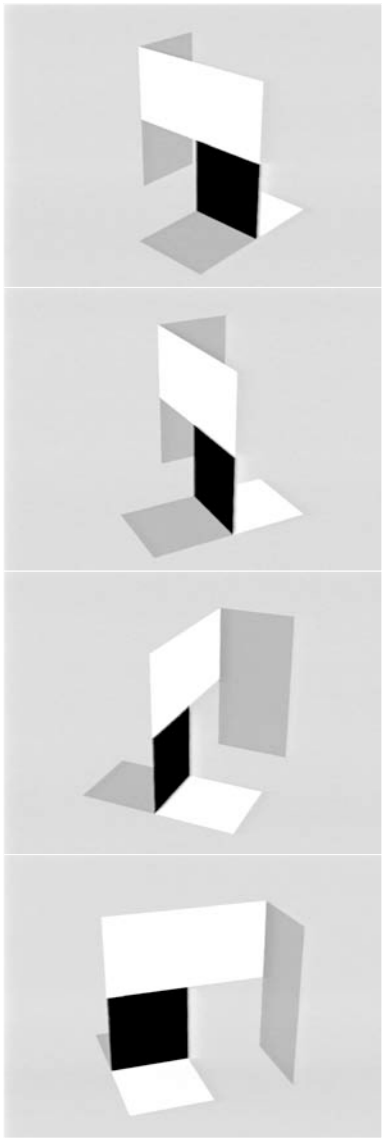
zdjęcia z archiwum **Niki Strzemińskiej** i autora/
photos from the archives of **Nika Strzemińska** and the author

kadry z animacji *Kompozycji Przestrzennych* pochodzą z filmu *Katarzyna Kobro 1898-1951. Kompozycja Przestrzeni*, Z. Maciej Dowgiallo i Janusz Zagrodzki, 2002/ the stills from the *Spatial Compositions* animation come from the film by Z. Maciej Diowgiallo and Janusz Zagrodzki *Katarzyna Kobro 1898-1951. Kompozycja Przestrzeni* [Composition of Space]

(tr. pb & mś)

Rzeczy, które mylnie postrzegamy jako przedmioty fizyczne rozciągające się w czasie i przestrzeni, są w swej istocie bezczasowymi, duchowymi konkretami.

John Ellis Mc Taggartt
The Nature of Existence
1921



Katarzyna Kobro, ***Kompozycja Przestrzenna (2)/*** *Spatial Composition (2)*, 1928

the *Ornamental Composition* published in 1907[1]. It is precisely this treatise, very rarely used for educational purposes, which can be regarded as an excellent manual teaching composition by generating the simplest forms, discovering all their possible combinations and relations. Although Grasset finds fault with the excessive severity of certain patterns and suggests they should be decorated, he also asserts that though, "an absolute too simple and too poor to impress us[2]", geometry is the ideal instrument for searching solutions. The treatise is divided into two parts, the first one presenting models of flat and spatial figures built with straight lines and the second one showing figures with curved lines. Dating back to the first half of the 20th century, it can be seen as a compendium of painting and sculpture of its time. **We can recognize here patterns of various avant-garde works**, including those by Kazimierz Malewicz, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo and Max Bill. Geometrical blocks of the structure built with cuboids anticipate works of Malewicz and van Doesburg, to come later in the century. Principles of Vantongerloo's and Bill's sculptures can be seen in systems of forms originating from cubes, spheres and spatial structures similar to crystalline forms.

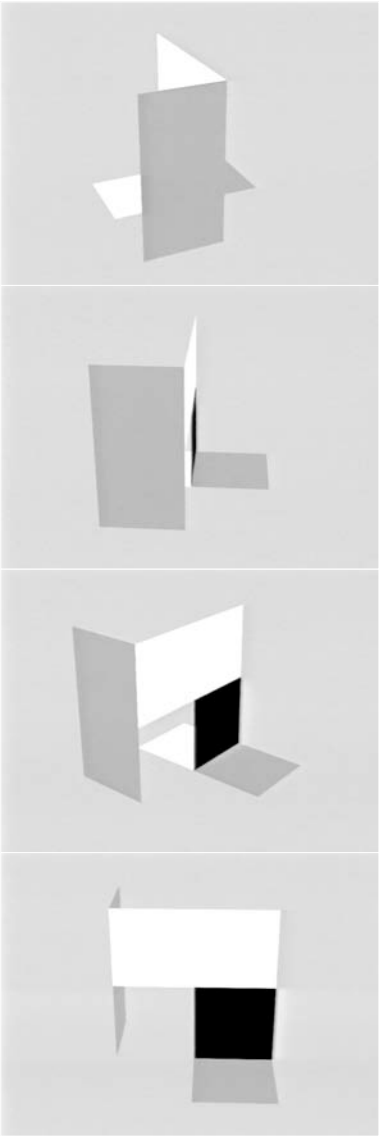
Isn't it fascinating that precisely the same artists, except for Bill who was only 12 in 1920, were pointed to by Katarzyna Kobro, when tracing the origins of her spatial compositions? In the article entitled "Sculpture and Solid", published in *Europa* in 1929, Kobro writes:"Sensing the necessity of harmony of dimensions and modern classicism, Vantongerloo constructs his sculptures as an interrelation of several cubes, enclosed in a general circumferential cube. Van Doesburg, in his numerous painterly and architectonic experiments, announced spatial solutions in the construction of sculpture of planes and solids, but what he announced was neither painting, nor sculpture, nor architecture. It only drew some ideas of what could be achieved. Malevich in his dynamic spatial constructions as well as in his theoretic reflections takes up the issue of the balance of distribution of masses in space. Just as he was the prophet of abstract painting, now in his architectural sculptures, he announces a new era of architecture, evolving from contemporary sculpture."[3]

In search of unity

Yet, among the artists mentioned above it was Vantongerloo, and not Malewicz, who could be seen as the closest to Strzemiński and Kobro. His works stand out in De Stijl group's output. The similarities are so obvious that we can hazard a guess that theoretical texts by Strzemiński and Vantongerloo complement each other. They both aim at achieving an **absolute unity, esthetic purity of their art.** *Unity, Speculation, Empirism and Experience* by Vantongerloo, published in 1924, reveals the direction of his research. He writes, "It is artist's goal to create esthetic harmony **making unity and truth real** — just like the act of creation is a means to recognize unity, the unity enables us to understand a certain law, the law of balance. The artist has to resort to matter and bend it to make it suit the law of balance. >>

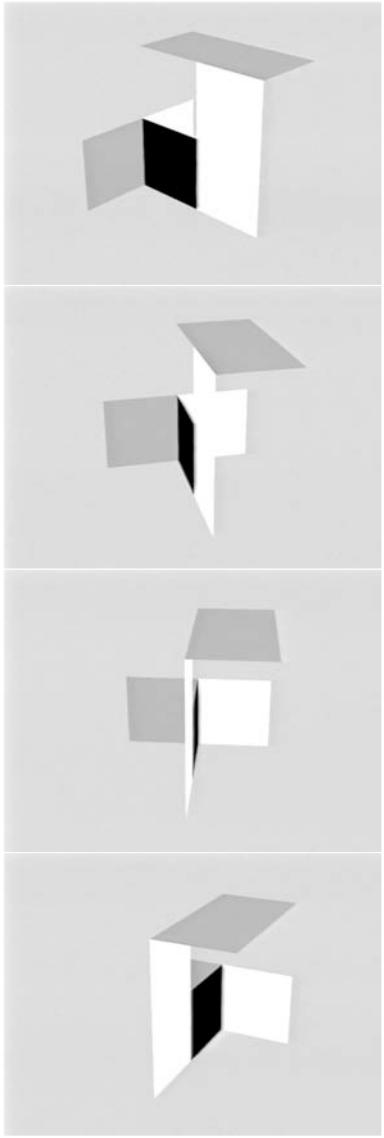
w tym oczywiście *Roślinę i jej zastosowanie w ornamentyce (La Plante et ses applications ornamentales)* Eugene Grasseta, wydaną w 1897 roku, pozostawiając w cieniu inne jego dzieło *Metody kompozycji dekoracyjnej (Méthode de composition ornamentale)*, z 1907 roku[1]. Właśnie ten traktat, rzadko wykorzystywany w dydaktyce, jest przykładem sposobu nauczania kompozycji przez generowanie form najprostszych, odkrywanie ich wszelkich możliwych zestawień i związków. Mimo, że Grasset zarzuca prezentowanym modelom pewną surowość, a nawet sugeruje, aby je ozdabiać, to jednak geometria stanowi dla niego idealny instrument odnajdywania poszukiwanych rozwiązań, chociaż jest to – jak pisze: „absolut zbyt prosty i sam w sobie zbyt biedny, żeby nas zauroczyć"[2]. Traktat podzielony na dwie części, z których jedna przedstawia modele figur płaskich i przestrzennych zbudowanych z linii prostych, a druga z linii krzywych, może stanowić repetytorium malarstwa i rzeźby pierwszej połowy XX wieku. **Możemy w nim rozpoznać wzory rozwiązań wielu dzieł sztuki awangardowej**, w tym również Kazimierza Malewicza, Theo van Doesburga, Georgesa Vantongerloo i Maxa Billa. Geometryczne bryły budowli zestawione z prostopadłościanów antycypują dzieła Malewicza i van Doesburga. Założenia rzeźb Vantongerloo i Billa można odnaleźć w układach form wywodzących się z sześcianów, kuli i przestrzennych struktur zbliżonych do form krystalicznych.

Charakterystyczne, że właśnie tych artystów, poza Billem, który w 1920 roku miał dopiero 12 lat, wybrała Katarzyna Kobro do wyjaśniania rodowodu swoich kompozycji przestrzennych. W artykule *Rzeźba i bryła*, opublikowanym w „Europie" w 1929 roku pisze: „Vantongerloo, wyczuwając konieczność harmonii wymiarów i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę jako współstosunek kilku sześcianów zamkniętych w ogólnym sześcianie obwodu. Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem ani architekturą. Nasuwało to jedynie pomysły, co można osiągnąć. Malewicz, w swoich budowlach dynamiczno-przestrzennych i w swych rozważaniach teoretycznych, podnosi zagadnienia równowagi rozmieszczenia ciężarów mas w przestrzeni. Jak był prorokiem malarstwa abstrakcyjnego, tak teraz w swoich rzeźbach architektonicznych zapowiada nową erę architektury, wyrastającej z rzeźby współczesnej." [3]



W poszukiwaniu jedności

Spośród wymienionych wyżej twórców, artystą najbliższym Strzemińskiemu i Kobro był jednak nie Malewicz, a Vantongerloo, którego dzieło, w kręgu grupy De Stijl ma odrębne wyróżniające się miejsce. Związki są tak wyraźne, że można zaryzykować stwierdzenie, że teksty teoretyczne Strzemińskiego i Vantongerloo dopełniają się wzajemnie. Obaj dążą do osiągnięcia **absolutnej jedności, czystości estetycznej dzieła**. Wydany w 1924 roku tekst Vantongerloo *Jedność. Spekulacje, doświadczenia i eksperymenty (Unité. Speculation, empirisme et expérience)*, ujawnia kierunek poszukiwań. >>



Thus, a solid becomes a measure with which the sculptor aims to materialize the unity of forms and their relations, as no forms are isolated here, everything is interconnected."[4]

The necessity of "creating a work of art as an **organic malleable creation**" was at the same time outlined by Strzemiński in his article "B=2", published in *Blok*. The article is considered to be the first declaration of Unism.[5] Vantongerloo believes that although intuitive actions can anticipate the conscious act of creation, they can never replace it. Form is a mental product and to make it materialize we need the **compatibility of all the elements** making up a painting or a sculpture, elements subject to calculations. According to Strzemiński "creating a new form generates a new meaning, so the form is the value… conformity of principles, a **uniform system** of selection and combination of the forms". What is the most important for Vantongerloo is the **communion of the spiritual and material spheres** of a work. This is what makes art universal. Strzemiński's views are similar; he calls for "a **mystical conception of painting** as an artistic body". Deliberations on "the equal numerical expression of all shapes" provided that "calculation is accompanied by intuition", the fact that they both refrained from breaking the surface with colour and their search for a uniform colour, (postulates as outlined in the treatise entitled *Dualism and Unism* published in 1928 as *Unism in Painting*)[6] make similarities between both artists even more obvious. Paradoxically though, Vantongerloo's sculptures, deprived of dynamism, balanced and timeless, meet all the requirements of Unism. They are, therefore, a perfect example of the unity of the inner structure, and an ideal incarnation of a work of art **per se, existing for its own sake**, as opposed to spatial structures by Katarzyna Kobro, which were, on the contrary, dynamic and constantly evolving.

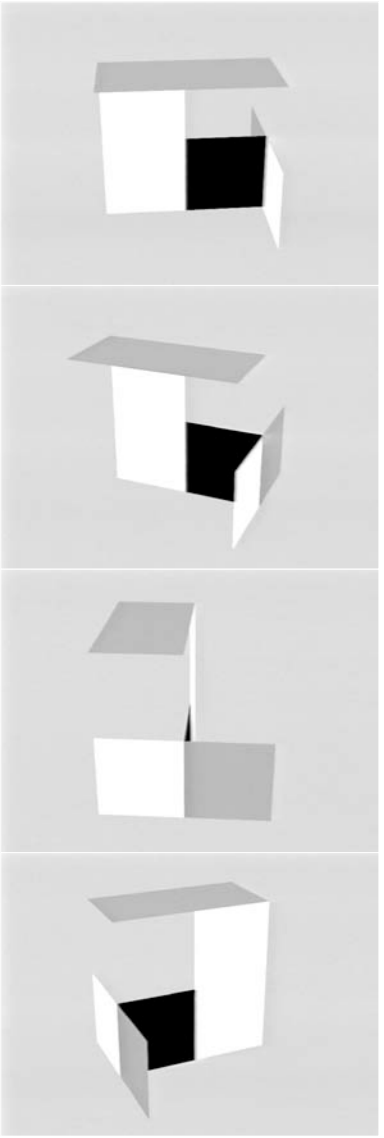
Art and Mathematics

Granting scientific titles to works of art is most often considered to be a manifestation of coquetry or a pretentious obsession on the part of the artists, who want to draw our attention to extra-artistic aspects of their work. All the more so, as superficial examination of paintings or sculptures does not give us ready answers. Similarly, the works by Kobro and Vantongerloo were regarded as pure fantasy, only later adapted to certain formal requirements. So, what were the mathematical models that the artists so often referred to? Was it one of the ways of popularizing their beliefs? Or was it a genuine source of their artistic achievements? The analysis of existing works by both artists allows us to dispel such doubts. Indeed, in both cases, the final shape of a sculpture, or spatial composition appears to be made up of mathematical entities, or to be more precise, geometrical entities. The possibility of dismantling a work of art to its elementary particles reveals the way it was constructed, the way particular elements were joined, as well as the theory behind it. Powstanie każdej z rzeźb poprzedzała siatka przestrzenna, na nią nanoszone były wartości uzyskane z obliczeń.

As Vantongerloo asserted, "mathematics is a last resort for a human being". There is no imaginary world, there are no anecdotes, no entanglements in the vicious circle. **Proof, control, stability, eternity**. No rubbish talks, no fairy tales >>

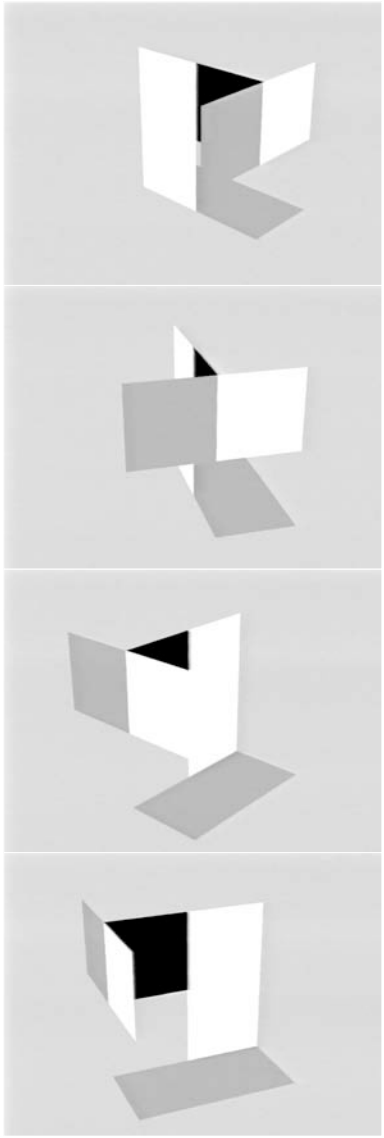
„Celem artysty jest stworzenie harmonii estetycznej, urzeczywistniając **istnienie jedności**, prawdy. – głosi Vantongerloo – Tak jak akt tworzenia jest środkiem prowadzącym do poznania jedności, tak jedność pozwala nam zrozumieć pewne prawo, prawo równowagi. Artysta odwołuje się do materii, podporządkowuje ją prawu równowagi. I tak bryła jest środkiem, dzięki któremu rzeźbiarz pragnie zmaterializować jedność form i ich wzajemnych odniesień, gdyż nic tu nie istnieje w izolacji, wszystko wiąże się ze sobą."[4]

Konieczność „stworzenia dzieła sztuki jako **organicznej istoty** plastycznej", podkreśla również Strzemiński w wydanym niemal w tym samym czasie artykule *B=2*, opublikowanym w „Bloku", uważanym za pierwszy manifest unizmu.[5] Vantongerloo wierzy, że chociaż działanie intuicyjne może poprzedzać świadomy akt tworzenia, nie jest w stanie go zastąpić, forma jest produktem umysłu, a środkiem do jej urzeczywistnienia staje się, określona obliczeniami, **zgodność wszystkich elementów** obrazu czy rzeźby. Dla Strzemińskiego „powstanie nowej formy stwarza nową treść, przeto wartością jest forma... jedność założenia, **jednolity system** wyboru i połączenia poszczególnych form". Zdaniem Vantongerloo najważniejszy jest **związek sfery duchowej i materialnej** dzieła, dopiero ich zespolenie prowadzi sztukę do uniwersalności. Podobnie uważa Strzemiński postulując przejście „do **mistycznej koncepcji obrazu**, jako organizmu malarskiego". Zawarte w pracy *Dualizm i unizm*, wydanej jako *Unizm w malarstwie* w 1928 roku[6], rozważania na temat „jednakowego wyrazu liczbowego wszystkich kształtów", przy założeniu, że „obliczanie powinno iść w parze z intuicją", unikanie rozbijania płaszczyzny kolorem, szukanie jednolitej materii barwnej, jeszcze silniej zbliżają postawy obu artystów. A już zupełnym paradoksem jest fakt, że właśnie pozbawione dynamizmu, zrównoważone, bezczasowe rzeźby Vantongerloo, spełniały wówczas wszystkie postulaty unizmu, były niemal podręcznikowym przykładem jedności wewnętrznej struktury, idealnym wcieleniem dzieła **samego w sobie i samego dla siebie**, w przeciwieństwie do dynamicznych, ciągle rozwijających się, przestrzennych układów Kobro.



Sztuka i matematyka

Nadawanie dziełom sztuki tytułów matematycznych, bardzo często uważane jest za przejaw kokieterii, czy pretensjonalnej manii, twórców chcących zwrócić uwagę przede wszystkim na aspekty poza artystyczne. Tym bardziej, że powierzchowne oglądanie obrazów czy rzeźb z reguły niewiele wyjaśnia. Również twory Kobro i Vantongerloo uchodziły za fantazje dostosowane później z grubsza do pewnych rygorów. **Czym więc były modele matematyczne**, do których ci artyści wielokrotnie się odwoływali? Czy jedną z form popularyzacji własnych poglądów? Czy też autentycznym punktem wyjścia ich pracy artystycznej? Analiza zachowanych dzieł obojga artystów pozwala bardzo szybko rozstrzygnąć ten problem. W obu wypadkach na ostateczny kształt rzeźby-struktury, czy kompozycji przestrzennej, składają się całości >>



spun by the fireplace. Nothing except for what contributes to evolution. To create, to conceive a work of art and then carry it out, using the scientific methods provided by mathematics. – this is the task of an artist.[7] According to Kobro, the construction of a composition was based, "on a fixed relation of each structure to the previous one, on an identical relation of each bigger dimension to a smaller one. By setting a ratio, which she called N, we are able to measure beforehand all the dimensions of the possible structures. Thus, a work of art becomes a **stable, constant rhythm of dimensions**, subject to a very exact, scientific law."[8]

By introducing numerical relations, Kobro's and Vantongerloo's works open up a new chapter of artistic enterprise, they give rise to a new set of meanings. Works of art **become verifiable**, just like the laws of nature, whose unique character we ascribe to their measurability by means of objective devices. Shape, determined by figures, changes along with the change of numerical values within equations or proportions. It becomes a notional creation. Thanks to such a constructive principle, works of art convert into **mathematical objects** and the process of creation stems from the principles of arithmetic, where forms and formulas are determined by figures. The differences stem from the incompatibility of the primary assumptions. Following this logic, Vantongerloo's sculptures, created in the late 20s **remained a solid** closed for its surrounding, like a unist painting, whereas Kobro's compositions were a step further in transplanting the principles that they charted into an **unrestricted space**.

The Composition of Space

The desire to make contact with space in all its dimensions became the fundamental feature of Kobro's work. At first she wanted to **define her language and determine its abilities,** to come up with a model of sculpture whose influence could not be disturbed, for example, by placing the work in an incorrect position. When the artist became aware of the fact that individual shapes are but parts of a larger whole, and that although they may concretize it individually, the continuity of the surrounding space remains unchanged, she was able to comprehend natural processes, to look at them from afar and to **achieve a synthesis of vision**. The attempts to organize the sphere surrounding a sculpture instead of making use of abstraction or construction of form are important signals of the change that had taken place in Kobro's views on art and on the duties of an artist. *Spatial Sculptures* are a clearly defined set of works, especially if compared to The *Abstract Sculptures*, mentioned in June 1926 in the modernist quarterly *Praesens*.[9] The fact that the magazine did not publish the photographs of the works dated to 1925 makes it even more difficult to determine their chronology and establish their final classification. Perhaps the first versions of those spatial forms were created from non-durable materials and were only later made in metal. Two works most probably were lost during the National Exhibition in Poznan in 1929. A remnant of *Spatial Sculpture (1)*, dated 1925, was preserved >>

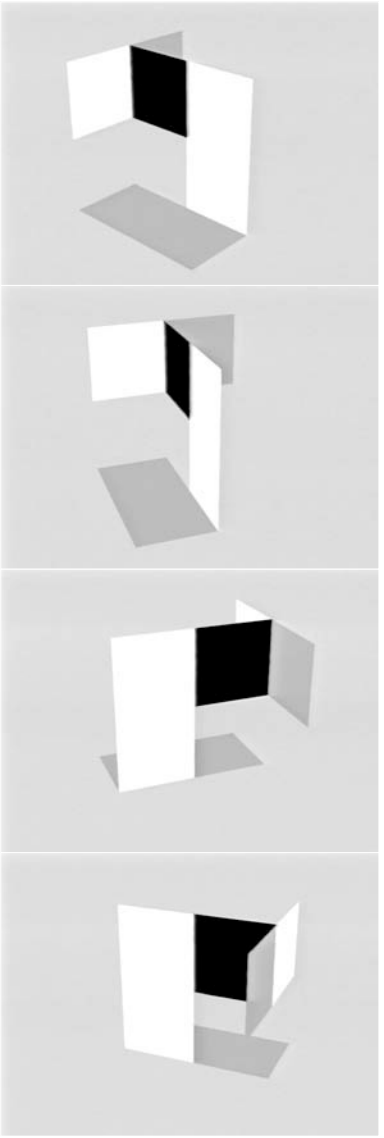
matematyczne lub dokładniej, całości geometryczne. Możliwość rozłożenia dzieła na części elementarne pozwala ujawnić jego budowę, teorię i praktykę łączenia form. Powstanie każdej z rzeźb poprzedzała siatka przestrzenna, na nią nanoszone były wartości uzyskane z obliczeń.

„Matematyka – pisał Vantongerloo – jest dla człowieka deską ratunku. Nie ma fantazji, anegdot, błąkania się w kole bez wyjścia. **Dowód, kontrola, trwałość, wieczność**. Żadnych bredni, żadnych pięknych baśni opowiadanych przy kominku. Nic prócz tego, co tworzy ewolucję. Tworzyć, wykoncypować dzieło sztuki i następnie zmaterializować je za pomocą ścisłego środka jakim jest matematyka" – to zadanie artysty.[7] Budowa kompozycji według Kobro polegała „na stałym stosunku każdego kształtu poprzedniego do następnego, na stosunku jednakowym każdego wymiaru większego do wymiaru mniejszego. Określając ten stosunek liczbowy... jako N, jesteśmy w stanie z góry przewidzieć i obliczyć wszystkie wymiary wszystkich kształtów. W ten sposób dzieło sztuki staje się dla nas odczuwalnym jako **stały i ciągły rytm wymiarów**, ułożonych według prawa ścisłego i dokładnego."[8]

Poprzez wprowadzenie zależności liczbowych dzieła Kobro i Vantongerloo otwierają nowy rozdział artystycznego działania, nowy język znaczeń, **mogą być sprawdzalne**, podobnie jak prawa przyrody, które próbujemy wyodrębnić mierząc ich stałość obiektywną aparaturą. Kształt określony liczbą zmienia się wraz ze zmianą wartości algebraicznych wprowadzanych do równań czy proporcji, staje się tworem pojęciowym, dzięki takiej zasadzie konstrukcji dzieła przeistaczają się w **obiekty matematyczne**. Tworzenie ich wynika z reguł operowania stosunkami arytmetycznymi, gdzie liczby wyznaczają formy, a dalej formuły o wymiernym znaczeniu. Różnice wynikają z odmienności założeń, zgodnie z nimi, rzeźby Vantongerloo powstałe u schyłku lat dwudziestych, **pozostały jeszcze bryłą** zamkniętą na otoczenie jak unistyczny obraz, podczas gdy kompozycje Kobro były już środkiem do przeniesienia wytyczonych przez nie podziałów w **nieograniczoną przestrzeń**.

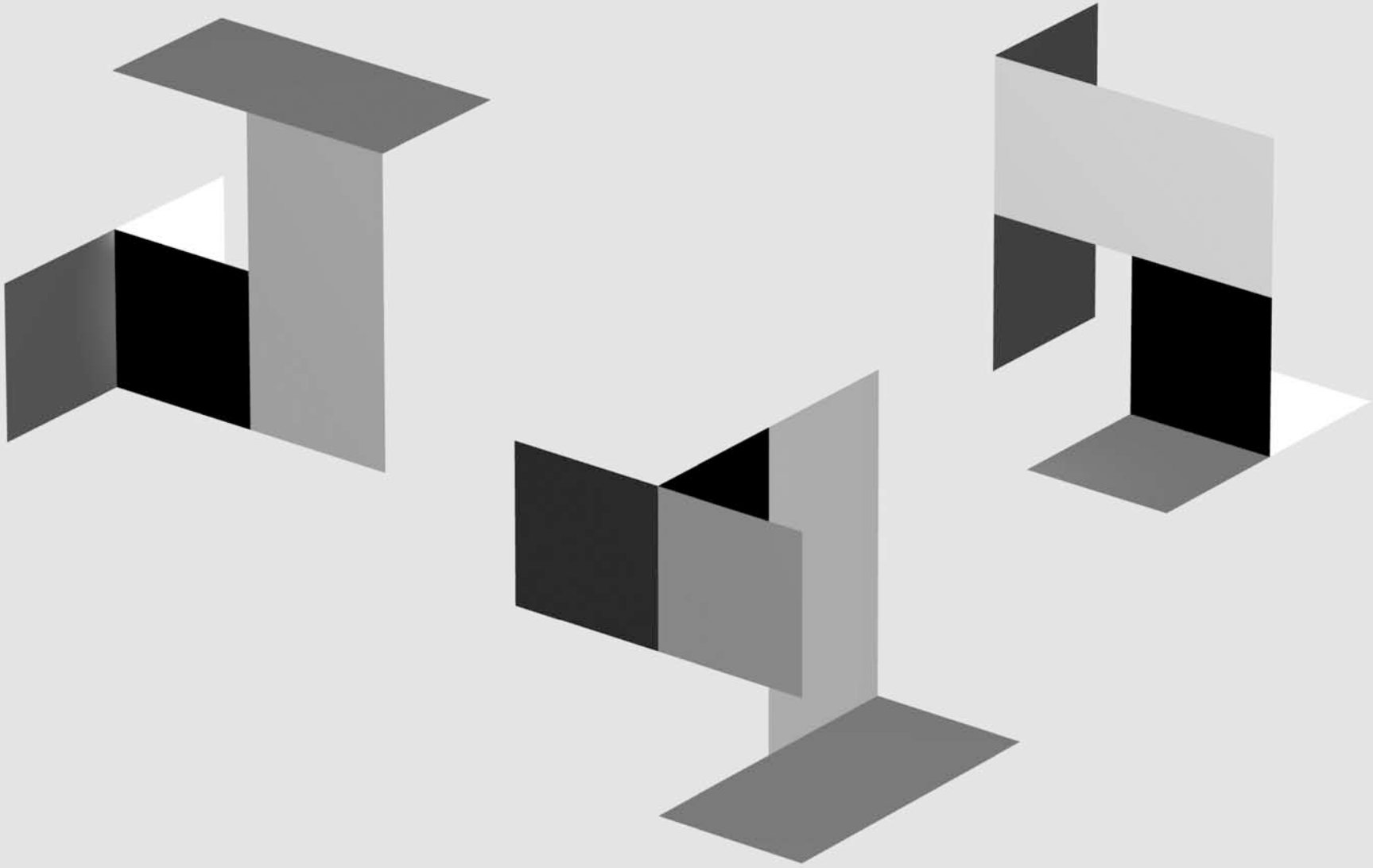
Kształtowanie przestrzeni

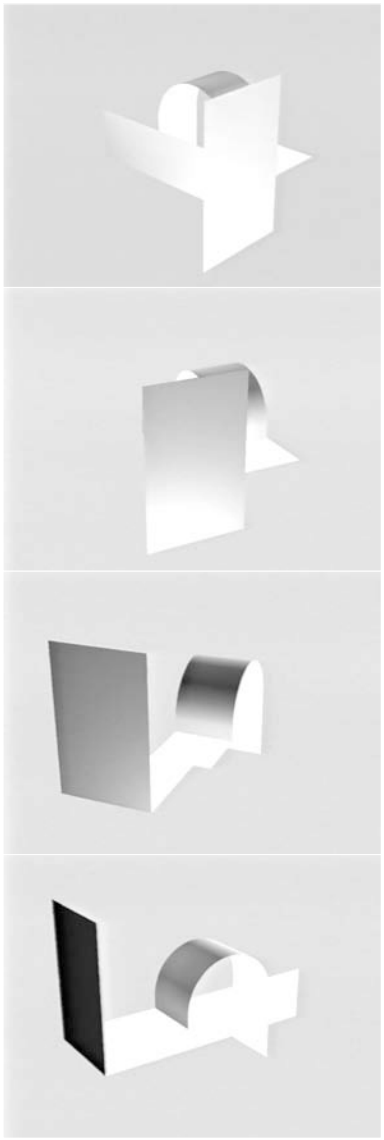
Pragnienie nawiązania łączności z przestrzenią we wszystkich wymiarach stało się podstawową cechą twórczości Kobro. Początkowo chodziło o to, aby **określić język, zdefiniować możliwości**, wymyślić taki model rzeźby, którego oddziaływania nie sposób zakłócić przez niewłaściwe ustawienie. Uświadomienie sobie, iż poszczególne kształty są tylko cząstkami większej całości i choć mogą ją indywidualnie konkretyzować, ciągłość otaczającej nas przestrzeni pozostaje niezmienna, umożliwiło artystce zrozumienie procesów naturalnych, spojrzenie z dystansu, **osiągnięcie syntezy widzenia**. Podjęcie próby organizowania sfery otaczającej rzeźbę, zamiast dotychczasowego abstrahowania czy konstruowania form, niesie w sobie istotną wskazówkę o przemianach, jakie nastąpiły w jej poglądach na rolę sztuki i zadania artysty. *Rzeźby przestrzenne* stanowią już wyraźnie wyodrębniony przez Kobro zespół dzieł, szczególnie jeśli zestawimy je >>



Katarzyna Kobro
<< Wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych/
Exhibition of the Group of Modern Artists, 1933

Kompozycja Przestrzenna (2)/
Spatial Composition (2), 1928 >>





Katarzyna Kobro, ***Kompozycja Przestrzenna (3)/*** *Spatial Composition (3)*, 1928

as an unidentified destroyed piece until 1967. Another sculpture from the some period was renamed by the artist as *Spatial Composition (1)*, perhaps when the work was remade in a new material. Four *Spatial Sculptures* may also be found in *The Almanac of the Catalogue of the Modernists' Salon* published during the exhibition held in Warsaw in 1928.[10] Since she published her first text[11] and along with her husband edited the *Composition of Space. Calculations of Space-Time Rhythm*, prepared in *1929* and at first printed without illustrations as the *Publication of the "a.r" Group* no.1,[12] Kobro began to **transform sculpture into the composition of forms**, and her sculptures shown at various exhibitions began to change into compositions.

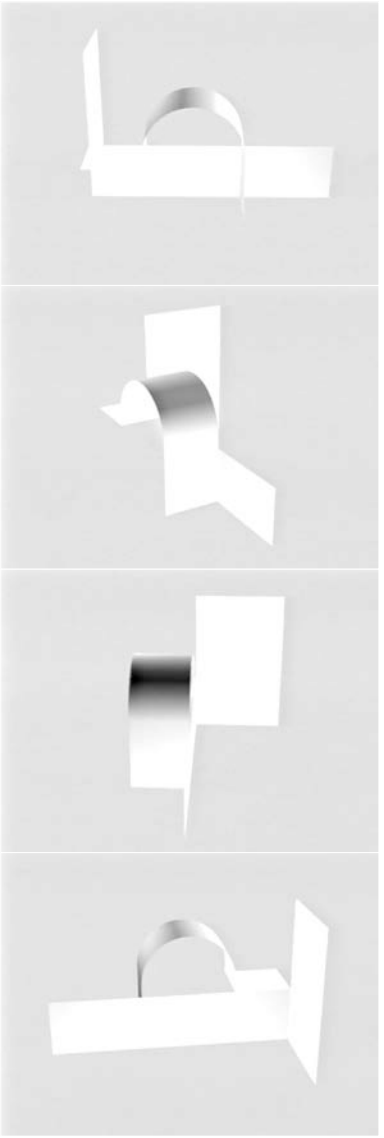
The starting point was to find a principle that would give her freedom to model within the interconnected structures. Aristotle had been the first to define continuum as an infinitely divisible divisibility. Developing her vision of **the composition of space** Kobro referred to equally fundamental principles: "As it becomes united with space, the new sculpture should be its most condensed and essential part. It achieves this because its shapes, through their mutual interdependence, create a rhythm of dimension and division. **The unity of rhythm is achieved by means of the uniform scale of its calculations**. The harmony of units is the external manifestation of number."[13] Trying to express the internal harmony of shapes, Kobro returned to the Pythagorean doctrine, according to which simple numbers and their mutual dependence are contained in the structure of living organisms, of which the most natural proportion is **the golden section**. We can find many other aesthetic solutions in nature which we accept as canons of beauty; a regular rainbow arch, for example, undoubtedly belongs to them. The forms of dependence of objects and phenomena are always measurable, i.e. may de defined in terms of numbers which are the simplest mathematical objects. The same numbers, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55,..., which repeat themselves in the spiral patterns of a sunflower of determine the number of petals on a flower, form a sequence of natural numbers of Leonardo of Pisa, also known as Fibonacci. Every element of this sequence is equal to the sum of two previous elements, and the quotient of the neighbouring values determines the limits of the sequence. It was this sequence of numbers, in which all dimensions are subordinated to **natural harmonic proportions**, that Kobro adopted as the foundation of her new order.[14]

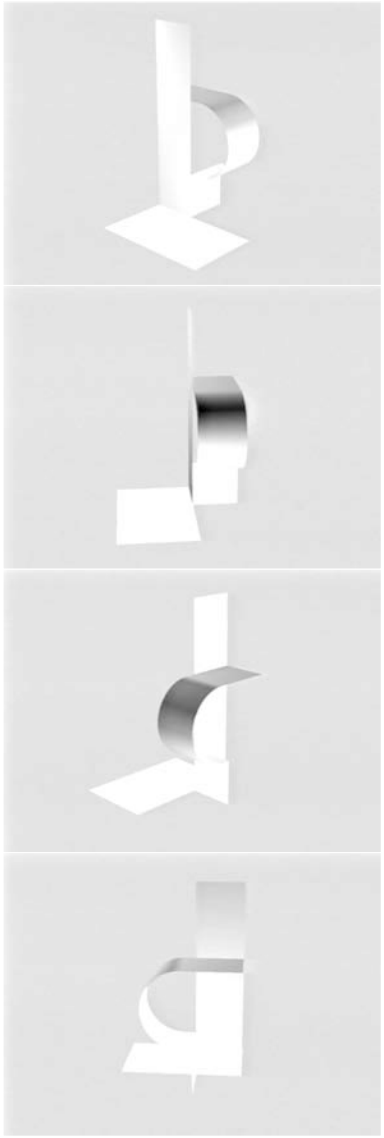
Her works thus involved the **objectification of the creative process** and the transformation of abstract ideas into mathematical objects. The rules of proportion determined the structure of the divisions, made in specific areas, and were adopted by the artist to conduct her analyses. Kobro created a model of an open composition shaping the matter of the environment in which the system of the structure of all atomic particles is homogenous. The first of the areas she explored, a cube extracted from space, measuring 50 x 50 x 50 cm, analyzed between 1926 and 1928, >>

z *Rzeźbami abstrakcyjnymi* przypomnianymi w czerwcu 1926 roku w „Kwartalniku Modernistów Praesens".[9] Fakt, że nie zamieszczono tam fotografii prac datowanych na rok 1925, dodatkowo utrudnia chronologię i ostateczną klasyfikację. Możliwe, że pierwsze wcielenia *Rzeźb przestrzennych*, których sześć przedstawiła na wystawie grupy w październiku 1926 roku, utworzone były z materiałów łatwo ulegających zniszczeniu i dopiero później doczekały się utrwalenia w metalu. Dwie najprawdopodobniej zaginęły w czasie Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Fragment *Rzeźby przestrzennej* (1), datowanej na rok 1925, przetrwał jako niezidentyfikowany destrukt aż do 1967 roku. Inna rzeźba, z tego samego okresu, została przemianowana przez autorkę na *Kompozycję przestrzenną* (1), być może w czasie powtórnej realizacji w nowym tworzywie. *Rzeźby przestrzenne*, tym razem cztery, możemy również odnaleźć w *Almanachu Katalogu Salonu Modernistów* wydanym w czasie wystawy w Warszawie w 1928 roku.[10] Od momentu opublikowania pierwszego tekstu[11] i opracowania wspólnie z mężem *Kompozycji przestrzeni. Obliczeń rytmu czasoprzestrzennego*, przygotowanej w 1929 roku, wydrukowanej początkowo jeszcze bez ilustracji jako „Wydawnictwo grupy artystycznej a.r." nr 1,[12] Kobro przekształca **czynność rzeźbienia w komponowanie form**, a na wystawach rzeźby zaczynają przeistaczać się w kompozycje.

Punktem wyjścia było odnalezienie zasady umożliwiającej swobodę modelowania w ramach połączonych ze sobą struktur. Już Arystoteles zdefiniował continuum jako nieskończenie podzielną podzielność. Rozwijając swoją wizję **kształtowania przestrzeni** Kobro odwołała się do równie fundamentalnych założeń: „Nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. **Jedność rytmu powstaje wskutek jedności jego skali obliczeniowej**. Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby."[13] Dążąc do wyrażenia wewnętrznej harmonii kształtów powróciła do doktryny pitagorejskiej, według której liczby proste i ich wzajemne zależności zawarte są w strukturze żywych organizmów, a najbardziej naturalną proporcją jest **złoty podział**. We wskazaniach przyrody można znaleźć wiele innych rozwiązań estetycznych, które przyjmujemy jako kanony piękna; do nich należy bez wątpienia regularny łuk tęczy. Formy zależności stanów rzeczy i zjawisk są zawsze wymierne, czyli dające się określić przez liczby, te zaś są najprostszymi obiektami matematycznymi. Te same liczby 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ..., które powtarzają się w spiralnych wzorach słonecznika lub wyznaczają ilość płatków kwiatów, tworzą ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy zwanego Fibonacci. Każdy element tego ciągu jest równy sumie dwóch poprzednich, a iloraz wielkości sąsiadujących w kolejnych przybliżeniach, określa granicę ciągu. Właśnie ten ciąg liczb, w którym wszystkie wymiary podporządkowane są **naturalnej proporcji harmonicznej**, przyjęła Kobro za podstawę nowego porządku.[14]

Powstawanie rzeźb można więc nazwać **urzeczowieniem procesu twórczego**, przeradzaniem abstrakcyjnej idei w rzeczy matematyczne. Reguły proporcji wyznaczały strukturę podziałów, dokonywanych w konkretnych obszarach, przyjętych przez artystkę jako miejsce przeprowadzania analiz. Kobro stworzyła model kompozycji otwartej, >>





led to her *Spatial Sculpture (3)* and *Spatial Composition (2)*. The numerical relations of Leonardo of Pisa are used in the structures of both works:

1 : 1
1 : 2
2 : 3
3 : 5
5 : 8

Starting from the foundation of all symmetry, shown symbolically as a 1:1 relation, Kobro chose from among the neighbouring values of harmonic proportions the 5:8 relation which was to become the principle of the composition of her works in the next period of her career. Simple arithmetic relations, numbers determining the divisions, enabled Kobro to achieve an absolute cohesion of form. An additional, equally natural element of her mathematical sculptures was the full arch or its multiplication.

The next area of space that Kobro explored, this time contained within a rectangular prism measuring 40 x 64 x 40 cm, is also completely subordinated to the relation given above. Five *Spatial Compositions* created between 1928 and 1931, stimulate the divisions of their interior, referring to the whole or its relatively diminished parts. The module here is the number 8, which multiplied proportionally, determines the limits of the area – height 40 = 5 x 8, depth 64 = 8 x 8 and width 40 = 5 x 8 cm. The system of coordinated elements, expanding in all directions, containing planes, right angles, parallel lines and full arches, **combines abstract mathematics, empirical physics and aesthetic arguments into one single chain**. The original *Sculptures* and *Spatial Compositions* by Kobro, composed of open planes, are based on the above calculation method, and if they are not – it means that the work is forged or made by another artist.

Although the final version of *Composition of Space. Calculations of Space-Time Rhythm*, published at the end of February, 1931, presented the origins of Kobro's art, it only partly explained her approach. The main object of the text was to **strengthen the principles of Unism** and include among them the problems of sculpture and architecture. Introducing Kobro's system into Unism, Strzemiński adopted her idea of the proportionality of dimensions and used it in the composition of his paintings. Analytical tables enclosed in the text refer mainly to the division of planes, suggesting the possibility of employing similar solutions in space. Between 1928 and 1929 Strzemiński created eleven *Architectural Compositions* – all of them measuring 96 x 60 cm and built according to the 5:8 relation.[17] Only in the illustrative part of the book is there any attempt to connect abstract reflections with Kobro's works, but the theoretical foundations of such a connection are doubtful. "Unistic sculpture aims at the unity of sculpture and space, at spacial unity" >>

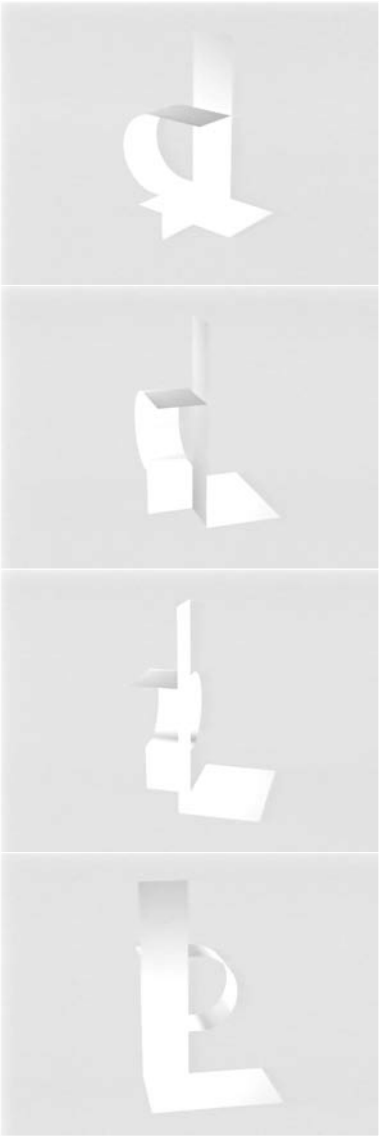
kształtującej materię otoczenia, o jednolitym systemie budowy wszystkich cząstek elementarnych. Pierwszy z badanych obszarów, wypreparowany z przestrzeni sześcian o wymiarach 50 x 50 x 50 cm, analizowany w latach 1926 -1928, doprowadził do powstania *Rzeźby przestrzennej (3)* i *Kompozycji przestrzennej (2)*. Obie w swojej budowie wykorzystują zależności liczb Leonarda z Pizy:

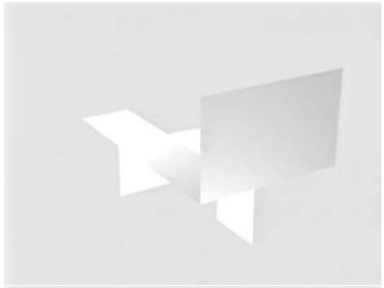
1 : 1
1 : 2
2 : 3
3 : 5
5 : 8

Wychodząc od podstawy wszelkiej symetrii przedstawionej symbolicznie jako stosunek 1 : 1, spośród kolejnych przybliżeń proporcji harmonicznej, Kobro wybrała relację 5 : 8, która odtąd miała stanowić zasadę komponowania dzieł następnego okresu. Proste zależności arytmetyczne, liczby determinujące podziały umożliwiły uzyskanie absolutnej spójności form. Dodatkowym równie naturalnym elementem jej matematycznych rzeźb stał się łuk pełny lub jego zwielokrotnienia.

Kolejny analizowany przez Kobro obszar przestrzeni, zawarty tym razem w prostopadłościanie o wymiarach 40 x 64 x 40 cm, całkowicie podporządkowany jest wspomnianej wyżej zależności. Pięć *Kompozycji przestrzennych*[15], realizowanych między 1928 a 1931 rokiem, stymuluje podziały jego wnętrza, odwołując się do całości lub relatywnie zmniejszonych cząstek. Modułem jest liczba 8, która proporcjonalnie zwielokrotniona wytycza granice obszaru o wysokości 40 = 5 x 8, głębokości 64 = 8 x 8 i szerokości 40 = 5 x 8. Rozwijający się we wszystkich kierunkach układ skoordynowanych elementów, na który składają się płaszczyzny, prostokątności, równoległości i łuki pełne, łączy w jeden łańcuch **ogniwa abstrakcyjnej matematyki i empirycznej fizyki z argumentami estetycznymi**. Oryginalne *Rzeźby* i *Kompozycje przestrzenne* Kobro, składające się z otwartych płaszczyzn, noszą w sobie założenia wynikające z przedstawionej wyżej metody obliczeń, a jeśli ich nie zawierają, to są falsyfikatami lub dziełami innych artystów.[16]

Ostateczna wersja publikacji *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, wydana w końcu lutego 1931 roku, mimo przedstawienia rodowodu twórczości Kobro, tylko częściowo wyjaśniła jej postawę. Głównym jej celem było **umocnienie zasad unizmu**, rozszerzenie ich o zagadnienia rzeźby i architektury. Strzemiński włączając system Kobro do unizmu przejął ideę proporcjonalności wymiarów i wykorzystał do budowy własnych obrazów. Zamieszczone w tekście tablice analityczne odnoszą się w dużej mierze do podziałów płaszczyzny sugerując możliwość dokonywania podobnych rozwiązań w przestrzeni. W latach 1928-1929 powstało jedenaście *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego, o wymiarach 96 x 60 cm, pozostających w relacji 5 : 8.[17] Dopiero część ilustracyjna książki próbuje połączyć >>





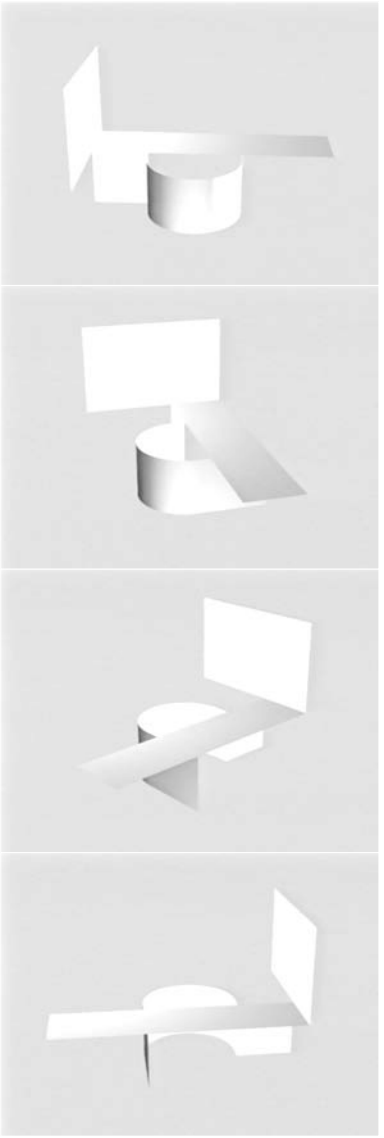
– we read. Everything seems clear and simple until we come to different fragments of the text in which the authors write about the necessity to overcome "optical unity", because "optical unity of a sculpture sets it apart, separates it from space". This "optical unity" is, moreover, a feature of "pictorial Unism". How can we get rid of it? "By using colour" – the authors claim – "because the energy of colour, breaking the solid down, binds the sculpture with space at the same time". It follows from the above that the conditions of "sculptural Unism" could be fulfilled only by *Spatial Composition* and, painted in Neo-Plastic colours, and only if we agreed that "the balance of space is devoid of dynamics", just like the system of sculpture-building is "beyond dynamics". But what about *Spatial Compositions* painted white, which in principle opposed "sculptural Unism" by creating "optical unity"? And how can one explain "the energy of colour" of Strzemiński's *Architectural Compositions* which bursts out of the frames of a Unistic painting?[18] Yve-Alain Bois[19] and Andrzej Turowski[20] often stress the cohesion of the texts by Kobro and Strzemiński. Alas, the practices of neither artist follows the conditions of the system, and, as Kazimierz Piotrowski has convincingly shown, sculpture and painting **exclude each other** if defined from a Unistic point of view. Let us try to look for an answer to the question he posed: "Which is parasitical on the grounds of Unism – the essence of painting or sculpture?[21] As far as I understand it, **Unism** in painting and the **composition of space** were put together artificially, and their further co-existence has no justification.

Leap into infinity

Kobro's and Strzemiński's aesthetic views contain many idealistic arguments, resulting from their earlier social programmes. The possibility of the free composition of great urban complexes, the laying of "the tracks which carry man" and creating the principles establishing 'the rhythm of life" while "reducing the frugality of means down to the minimum" tempted even the greatest artists of the time.[22] Many of these postulates, formulated in the name of the most noble ideals, were finally realized in architecture and become instruments of torture for the inhabitants forced into standardized constructions. From our point of view it would certainly have been better if those programmes for the organization of social life had remained in the sphere of utopia, but we cannot blame the artists that their ideas were given material shape from a one-sided standpoint. New technology, like experimental theoretical proposals, does not always function properly in practice. The artist's task, nevertheless, is to disprove the old and formulate new hypotheses – this process, conceived as a succession of events, cannot be stopped.

Something extremely important for the social standpoint and aesthetic experience of Kobro and Strzemiński was the search for a common foundation of understanding which would unite artists exploring different fields. "The boundary between politics and art was erased when it became known that villainy is in both the monopoly of one group of villains", wrote Strzemiński in *Gazeta Artystów*. "Let us eliminate them without mercy not only because they >>

abstrakcyjne rozważania z dokonaniami Kobro, jednak wątpliwości budzi teoretyczne uzasadnienie tych związków. „Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną" – czytamy. Z pozoru wszystko jest proste i jasne, dopóki nie odnajdziemy innych fragmentów tekstu, w których autorzy piszą o konieczności przezwyciężania „jedności optycznej", ponieważ „jedność optyczna rzeźby przeciwstawia ją, oddziela od przestrzeni". Ta „jedność optyczna" jest na dodatek cechą „unizmu malarskiego". Jak można się jej pozbyć: „przez kolor – odpowiadają autorzy – energia koloru rozbijając bryłę jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią". Z tego wywodu wynika, że postulat „unizmu rzeźbiarskiego" mogły spełniać jedynie *Kompozycje przestrzenne*, w kolorach podstawowych i to tylko wtedy, jeśli zgodzilibyśmy się z tezą, że „równowaga przestrzeni jest równowagą bez dynamiczną", tak jak i „pozadynamiczny" jest system budowy rzeźb. A co z *Kompozycjami przestrzennymi* malowanymi na biało, które tworząc „jedność optyczną", z założenia przeciwstawiają się „unizmowi rzeźbiarskiemu"? A jak wytłumaczyć „energię koloru" *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego, która rozbija ramy obrazu unistycznego? [18] Yve-Alain Bois [19] i Andrzej Turowski [20] w kolejnych publikacjach podkreślają spójność tekstów Kobro i Strzemińskiego. Cóż, kiedy praktyka malarska i rzeźbiarska obojga artystów nie spełnia założeń systemu, a nawet , jak przekonująco wykazał Kazimierz Piotrowski, unistycznie zdefiniowane malarstwo i rzeźba **wzajemnie się wykluczają**. Spróbujmy poszukać odpowiedzi na postawione przez niego pytanie: „Które z pojęć na gruncie unizmu ma charakter pasożytniczy – istota malarstwa czy rzeźby?" [21] W moim rozumieniu **unizm** w malarstwie i **kompozycja przestrzeni** zostały sztucznie połączone, ich dalsze współistnienie nie ma żadnego uzasadnienia.

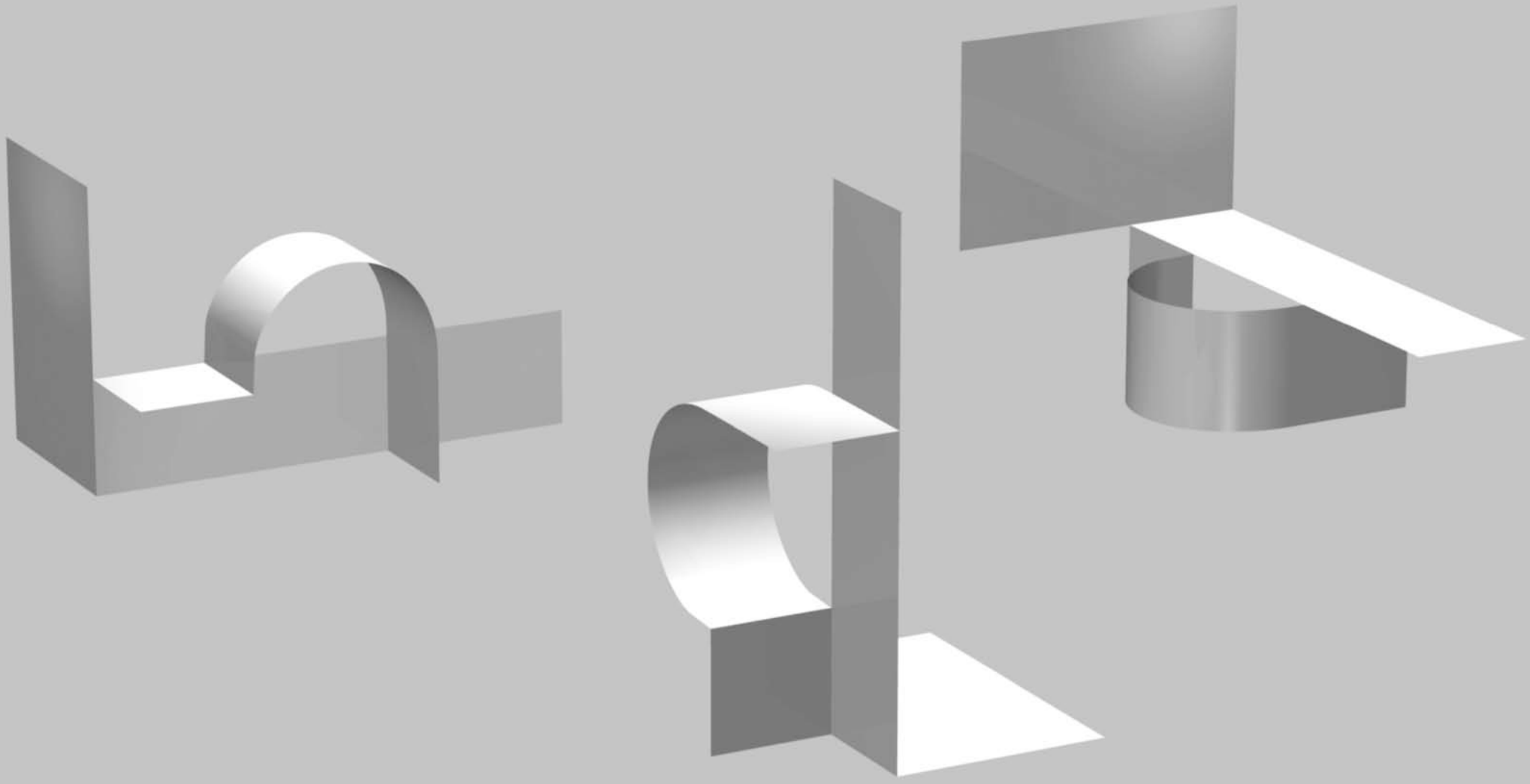


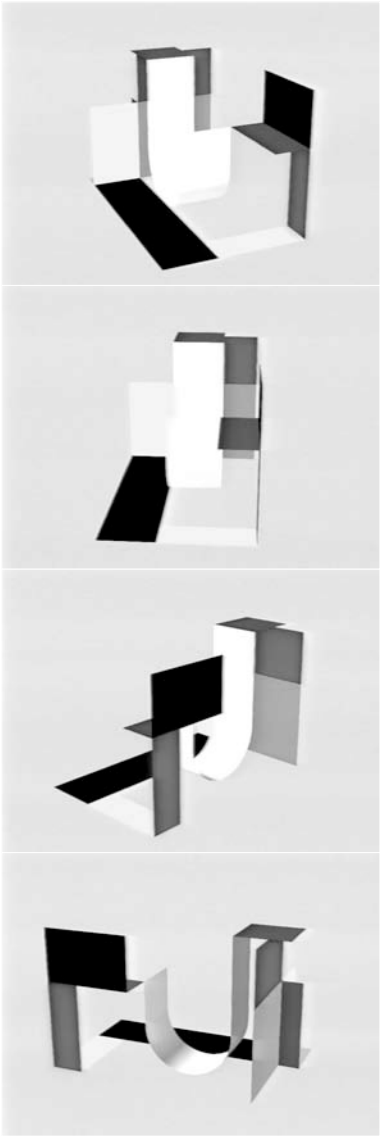
Skok w nieskończoność

Poglądy estetyczne Kobro i Strzemińskiego zawierają wiele idealistycznych tez wynikających z wcześniej sformułowanych programów społecznych. Możliwość swobodnego komponowania wielkich aglomeracji miejskich, wytyczanie „torów unoszących człowieka", tworzenie zasad ustalających „rytm życia", przy „maksymalnej oszczędności środków", nęciło nawet najwybitniejszych twórców.[22] Wiele z tych koncepcji, formułowanych w imię najszczytniejszych ideałów, doczekało się realizacji w architekturze i stało się prawdziwą udręką mieszkańców wtłoczonych w standardowe konstrukcje.
Z naszego punktu widzenia, na pewno byłoby słuszniej, aby te programy organizacji życia społecznego pozostały niezrealizowane, ale trudno obwiniać artystów o to, że ich koncepcje ideowe zostały zbyt jednostronnie wcielone w życie. Nowatorskie technologie, podobnie jak i eksperymentalne rozwiązania teoretyczne, nie zawsze zyskują pełne potwierdzenie w praktyce. Zadaniem twórcy jest właśnie obalanie starych i formułowanie nowych hipotez. Ten proces następujących po sobie działań nie może zostać zatrzymany. Niezwykle ważnym dla postawy społecznej i doświadczeń estetycznych Kobro i Strzemińskiego było szukanie wspólnej platformy porozumienia jednoczącej twórców różnych specjalności. >>

Katarzyna Kobro
<< *Konstrukcja/ Construction*

Kompozycja Przestrzenna (3)/
Spatial Composition (3), 1928 >>





Katarzyna Kobro, ***Kompozycja Przestrzenna (4)/*** *Spatial Composition (4)*, 1929

have invaded the palaces of art and publishing, but first of all because they have stripped their deeds in every discipline of all honesty and because they are **destroying not only art, but first of all men**".[23] In an auto-commentary to *Spatial Composition*, published in *Forma* in 1935, Kobro calls sculpture "an architectural question, a laboratory experiment in methods of resolving space. (...) For people unable to think in abstract terms – a sculpture will always remain a monument, a bust, a memorial. And they will stand in front of that sculpture pointing a finger at it, like teachers, engaging in long-winded explanations of its meaning." She concludes with a rhetorical question: "Shall sculpture be the most advanced artistic endeavour, or just an extension of the ABC for the use and the stupefaction of the poor in spirit?"[24]

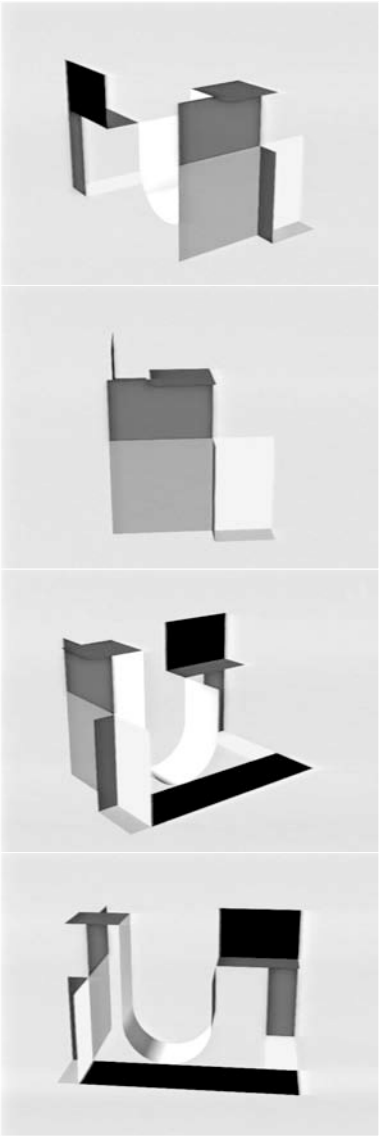
The beginning of the thirties was the period when Kobro defined her language and studied the effects of sculptural structures. Her spatial forms of painted metal were shown at numerous exhibitions. This time, the methods of display did not cause any problems – every sculpture was ready to affect space in all directions. Doubts which Strzemiński initially expressed in a letter to Przyboś concerning the method of their display: "in *Praesens* they made those sculptures stand, laid them down, moved them around"[25] – turned out to be unjustified. Kobro's model of condensation of form, whose every part, both visible and unseen, was painted, a model that was contained within the area of a cube or a rectangular prism, **could have been placed in any position: vertically, horizontally, on any one of its sides or upside down**. *Spatial Compositions* placed in all possible positions couldn't be displayed wrongly – just differently. The original idea of how to place those sculptures is known from the photographs published in *Composition of Space. Calculations of Space-Time Rhythm*, by both Kobro and Strzemiński, but there is proof of later authorial changes, e.g, at exhibitions of the Grupa Plastyków Nowoczesnych ("Modern Artists' Group").[26] Each sculpture had various possibilities of existence in space and probably all of them were employed. Those works could be adapted to given situations and be used to **compose their environment**. Hence the transparent, glass pedestals, which dematerialize a sculpture and make it seem to hover above the ground.

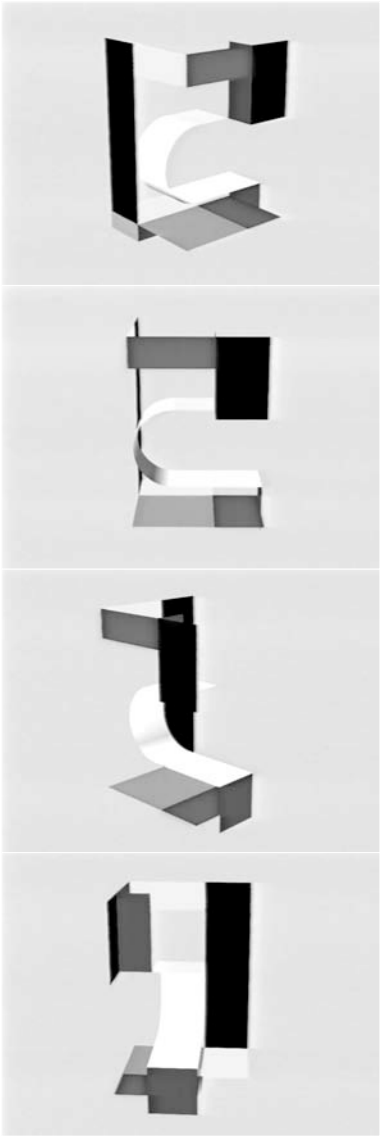
The artistic output of the Polish pre-war avant-garde was summed up in 1933 at the exhibitions of Grupa Plastyków Nowoczesnych in Warsaw and Łódź. The text published in their catalogue, the last known manifesto of the a.r. group, raises the problem of the reception of modern art once more: "From the forces of today we are to shape the face of the oncoming age", its authors claimed. "Reality cannot be stopped by throwing up one's hands or by columns of words in newspapers. (...) It is often said that our art 'is not understood'. But these accusations are the result of an incorrect approach of the perceiver who does not know what to look for in a work of art when he doesn't see nature or a literary anecdote in it. **A work of art is a condensation of form**".[27] They were not understood this time, either. Stanisław Bal's article in *Kurier Łódzki* (October 19, 1933) is a perfect example of the kind of critical reception to Kobro's art: "We have 604 000 inhabitants in Łódź. Let us subtract from this number a Mr. Smolik, twelve apostles from the Modern >>

„Zatraciła się granica między polityką a sztuką – pisał Strzemiński w „Gazecie artystów" – bo okazało się, że łajdactwo tu i tam jest monopolem tej samej grupy łotrów. Likwidujmy ich bez cienia miłosierdzia nie tylko dlatego, bo obsiedli pałace sztuk i pras, ale dlatego przede wszystkim, że zablokowali dostęp rzetelności do swoich poczynań we wszystkich dziedzinach, bo **niszczą nie tylko sztukę, ale niszczą przede wszystkim człowieka**."[23] Kobro w autokomentarzu do *Kompozycji przestrzennej*, zamieszczonym w „Formie" w 1935 roku, nazywa rzeźbę: „zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązywania przestrzeni. (...) Dla ludzi niezdolnych do myślenia pojęciami uogólnionymi, zawsze rzeźba pozostanie pomnikiem, popiersiem portretowym, wspomnieniem. I przed tą rzeźbą będą stali z belferskim palcem wskazującym, długo i rozwlekle tłumacząc, że... – podsumowuje Kobro, zadając retoryczne pytanie – Czy rzeźba ma być najwyższym wysiłkiem artystycznym, czy też dalszym ciągiem i uzupełnieniem abecadła dla pożytku i skretynienia maluczkich?"[24]

Początek lat trzydziestych to dla Kobro precyzowanie języka i badanie oddziaływania struktur rzeźbiarskich. Formy przestrzenne z malowanej blachy uczestniczą w wielu wystawach. Każda z rzeźb przygotowana była do swobodnego oddziaływania na przestrzeń we wszystkich kierunkach. Początkowe obawy Strzemińskiego wyrażone w liście do Przybosia, dotyczące sposobu ich prezentacji: „w *Praesensie* te rzeźby, stawiali, kładli, obracali"[25] – okazały się bezpodstawne. Zaproponowany przez Kobro model układu formy, którego wszystkie części, zarówno widoczne, jak i niewidoczne, zostały pomalowane, zawarty w obszarze sześcianu czy prostopadłościanu, **mógł być umieszczony w dowolnym układzie: w pionie, w poziomie, bokiem lub odwrotnie**. Ustawiając *Kompozycje przestrzenne* na wszelkie możliwe sposoby, nie można ich było eksponować źle, a jedynie inaczej. Pierwotną koncepcję wystawiania rzeźb, znamy z fotografii zamieszczonych we wspólnej pracy Kobro i Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, ale istnieją dowody autorskich zmian ich ustawienia, między innymi na wystawach Grupy Plastyków Nowoczesnych.[26] Każda z rzeźb miała różne możliwości istnienia w przestrzeni i prawdopodobnie wszystkie były wykorzystywane. Można je było dostosować do określonych sytuacji, **komponować otoczenie**. Stąd idea przezroczystych, szklanych, dematerializujących bryłę postumentów, stwarzająca wrażenie unoszenia się form.

Podsumowaniem wystąpień polskiej awangardy w okresie międzywojennym były wspomniane już wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych w 1933 roku, w Warszawie i Łodzi. Tekst publikowany w katalogu wystawy, ostatni znany manifest grupy a.r., jeszcze raz porusza problemy oddziaływania sztuki współczesnej: „Z sił wzbierających dziś, mamy ukształtować oblicze nadchodzącej epoki – głosili autorzy – tej rzeczywistości nie potrafią zahamować ani rozpaczliwe załamywania rąk, ani kolumny słów na łamach dzienników. (...) Częste są zarzuty, że się naszej sztuki »nie rozumie«. Lecz te zarzuty wynikają z błędnego nastawienia widza; nie widząc natury lub anegdoty literackiej, nie wie, czego ma szukać w dziele sztuki. **Dzieło sztuki jest kondensacją formy**".[27] I tym razem nie osiągnięto zrozumienia. Wypowiedź Stanisława Bala w „Kurierze Łódzkim" z 19 października 1933 roku, jest znakomitym przykładem krytycznego odbioru, z jakim >>





Artists' Group and a Katarzyna Kobro (...), and now the following questions to the authorities responsible for culture and education come to mind: Do they know that a group of modern artists suffered a devastating defeat in H. Sienkiewicz Park and what do they intend to do in the future in order to prevent modern artists from disturbing the peace with their revolutions?"[28]

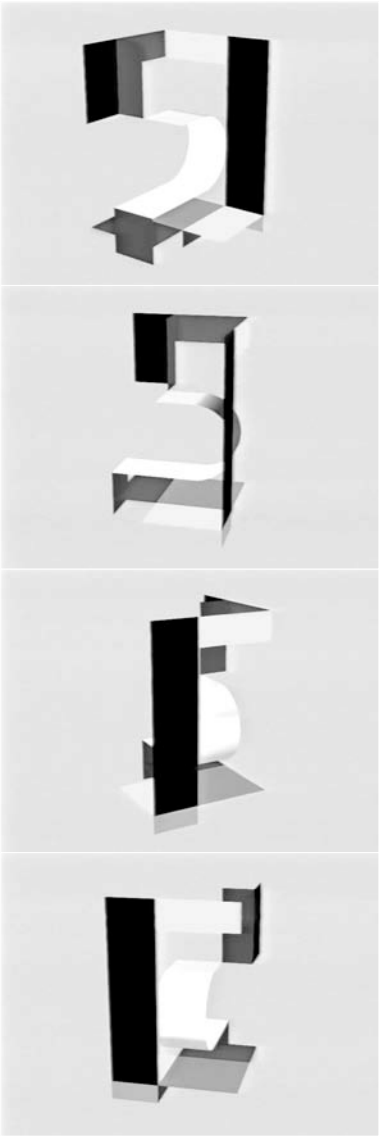
Successive attempts to establish contact with the public, published in *Głos Plastyków*, did not change the general attitude of the critics.[29] But the publication of Kobro's works in successive issues of *Abstraction – Creation* allowed her to present the postulates of *Spacial Compositions* to the European avant-garde.[30] In 1936 we find Kobro's name mentioned next to the most prominent artist, like Hans Arp, Alexander Calder, Cesar Domela, Sonia and Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Joan Miro, Laszlo Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Francis Picabia, Enrico Prampolini or Sophie Taeuber-Arp, all of whom accepted the *Manifeste dimensioniste*, drafted by Charles Sirato. Certain fragments of this text, like: "We agree – as opposed to the classic assumption – that **Space and Time are no longer different categories**, but – according to the non-Euclidean conception – they are coherent dimensions – in this way, all the former limits and frontiers of art disappear" – or: "We make (...) sculpture to forsake closed, immobile and dead space – meaning the three-dimensional Euclidean space – in order to harness Minkovsky's **four-dimensional space for artistic expression**"[31] – echo the postulates of Kobro's artistic programme which she had formulated ten years earlier. In 1937 a publication presenting the development of the art of sculpture in Europe, *Moderne Plastik*, edited by Carola Giedion-Welcker, a series of works by Tatlin, Moholy-Nagy, Gabo, Pevsner and Rodchenko includes *Spatial Composition* from 1933 a soft organic sculpture lacking rules of rigorous vertical and horizontal lines.[32]

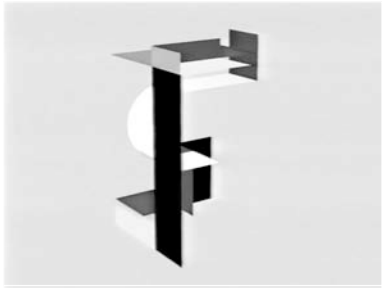
Kobro's studio again becomes the place where new possibilities of connecting forms are experienced. Besides *Spatial Compositions*, she shows *Constructional Compositions, Seascapes, Compositions* and *Bas-Reliefs*. Among the presentations organized in mid-1930s, the Grupa Krakowska [Cracow Group] exhibition, which took place in February 1935, deserves the most attention – Kobro and Strzemiński were individually invited to take part in the show as guests. The leaflet for the exhibition published along with the list of participants contains a reproduction of Strzemiński's *Pawilon w parku* [Pavilion in the Park], illustrating his article "Hasło przeciw stabilizatorom sztuki" [Call against the Stabilizers of Art]. We do not have any information about the number of works presented by Kobro and do not know the nature of her Compositions. Henryk Weber's review in *Nowy Dziennik* in March 1935, does not explain the postulates of the exhibition.[33] Our only visual source of information are photographs taken at the exhibition – but not signed >>

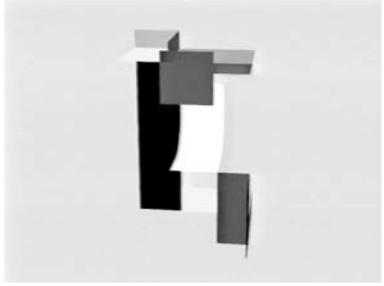
spotykała się twórczość Kobro: „W Łodzi mamy 604 000 ludności. Odejmijmy od tej liczby jednego p. Smolika, dwunastu apostołów z grupy plastyków nowoczesnych i jedną Katarzynę Kobrę (..), pod adresem władz oświaty i kultury nasuwają się następujące pytania: Czy wiadomo jest im, że w parku Sienkiewicza rozłożyła się na obie łopatki grupa plastyków nowoczesnych, oraz, co zamierzają uczynić, aby w przyszłości plastycy nowocześni nie zakłócali spokoju publicznego swymi rewolucjami."[28]

Następne próby nawiązania kontaktu z odbiorcami, na łamach „Głosu Plastyków", nie zmieniły ogólnego nastawienia krytyki.[29] Natomiast publikacje dzieł Kobro w kolejnych numerach „Abstraction-Création" pozwalają jej przekazać założenia *Kompozycji przestrzennych* awangardzie europejskiej.[30] W 1936 roku nazwisko Kobro możemy odnaleźć obok najwybitniejszych twórców, takich jak: Hans Arp, Alexander Calder, Cesare Domela, Sonia i Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandynsky, Joan Miró, Laszlo Moholy-Nagy, Ben Nicholson, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Sophie Tauber-Arp, którzy zaakceptowali opracowany przez Charlesa Sirato manifest *Dimensionisme*. Niektóre jego fragmenty: „Przyznajemy – w opozycji do tezy klasycznej – że **Przestrzeń i Czas nie należą już do różnych kategorii** lecz – w przeciwieństwie do koncepcji Euklidesa – stają się wymiarami spójnymi, likwidując dawne limity i ograniczenia sztuki" – czy też : „Zmuszamy (...) rzeźbę do opuszczenia przestrzeni zamkniętej, nieruchomej i martwej, czyli trójwymiarowej przestrzeni Euklidesa, aby **podporządkować ekspresji artystycznej czterowymiarową przestrzeń** Minkowskiego"[31] – niemal powtarzają założenia programu artystycznego Kobro, sformułowane przez nią o dziesięć lat wcześniej. W tym samym czasie w opracowaniu Caroli Giedion-Welcker, *Moderne Plastik*, wydanym w 1937 roku, cykl rozwoju rzeźby europejskiej, na który składają się dokonania Tatlina, Moholy-Nagy'ego, Gabo, Pevsnera i Rodczenki, zamyka miękka, pozbawiona rygorów pionów i poziomów, organiczna *Kompozycja przestrzenna* z 1933 roku.[32]

Pracownia Kobro znowu staje się miejscem doświadczania nowych możliwości łączenia form. Na wystawach oprócz *Kompozycji przestrzennych* pojawiają się *Kompozycje konstrukcyjne, Pejzaże morskie, Kompozycje* i *Płaskorzeźby*. Spośród ekspozycji organizowanych w połowie lat trzydziestych na szczególną uwagę zasługuje wystawa Grupy Krakowskiej w lutym 1935 roku, gdzie Kobro i Strzemiński występowali indywidualnie jako zaproszeni goście. Wydana z okazji wystawy ulotka, poza listą uczestników, przynosi reprodukcję *Pawilonu w parku* Strzemińskiego, ilustrującą jego artykuł *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*. Nie mamy informacji o ilości prac przedstawionych przez Kobro, nie znamy charakteru jej *Kompozycji*. Recenzja Henryka Webera w „Nowym Dzienniku" z marca 1935 roku, również nie wyjaśnia założeń wystawy.[33] Jedynym wizualnym źródłem informacji są wykonane w czasie ekspozycji, ale nieopisane wówczas fotografie, dwie spośród nich przedstawiają rzeźby, których obecna interpretacja budzi uzasadnione wątpliwości. *Kompozycję, projekt rzeźby*, próbowano przypisać Henrykowi Wicińskiemu, mimo iż jego dzieła z tego okresu odwoływały się zawsze do człowieka lub materii organicznej. „Wiciński gra swobodnie osobliwością form: w figurze, grupie – pisze Weber >>







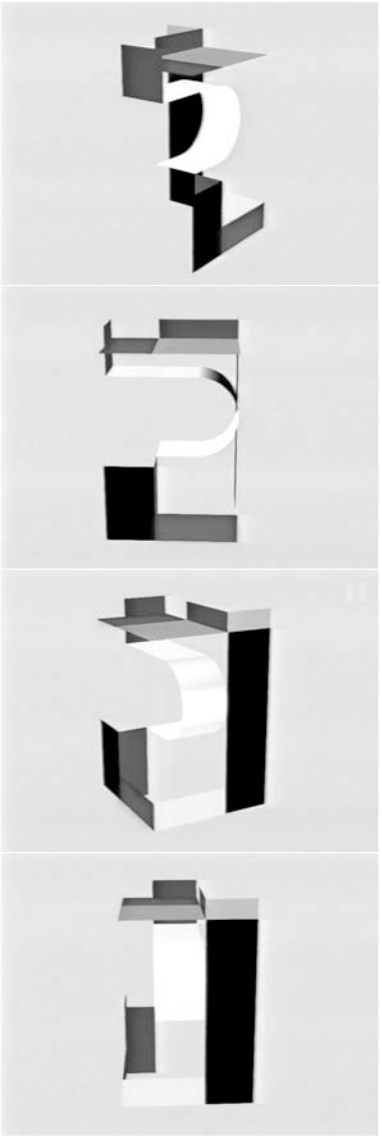
– two of them depict sculptures interpretations of which seem justifiably doubtful today. *Composition, Design for a Sculpture*, was attributed to Henryk Wiciński, although his works clearly and mainly involve man or organic matter. In his review Weber described their shape: "Wiciński plays freely with the specificity of form: a slight curve of a smile in a figure, in a group, an act of obedience, regularity in action".[34] Even a superficial analysis shows resemblance between the works described and Kobro's *Spatial Compositions*. Relations between the width, depth and height of individual elements strongly confirm our suspicions. The other *Composition*, of metal and glass, was attributed to Maria Jarema whose art at that time was under the direct influence of Wiciński. "Jarema – Weber goes on – enlarges the solids by adding concave and convex circular lines, characterized by an arch-like movement".[35] But the idea of an open composition, the contrast of metal and glass and finally the formal connection with a lost sculpture of an organic shape, reproduced in *Abstraction – Creation*, suggest that the author of the sculpture was Kobro.[36]

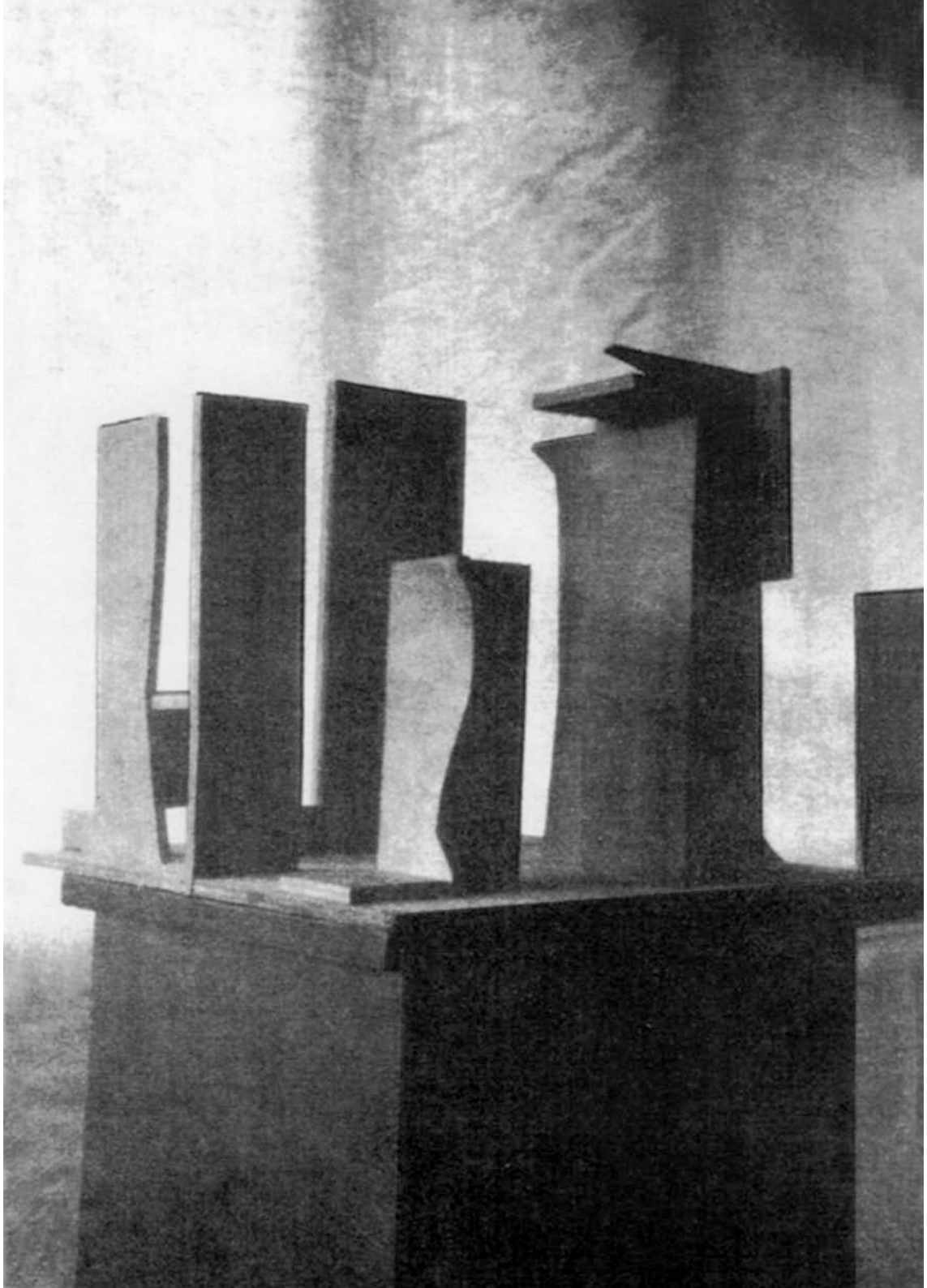
Space had always played an important part in the shaping of sculptural form, but the art of Katarzyna Kobro was the first to give this notion a completely new meaning. Liberation from one-sided methods of using a solid became absolutely necessary as a means of direct contact with the environment. Kobro used the results of the study of the **structure of matter in her pure, sculptural structures**, and employed unusually simple principles of construction, putting forward hypotheses that reached for into the future. There is no empty space, the so-called "emptiness" is but a hypothetical absence, a place waiting for an act of creation. The duty of the artist is to fill it, find shapes, determine the rules of their structure. **Stimulation of events in an imagined space** using the symbols of natural development, encoded in the sculptures, makes Kobro's set of rules come close to computer programmes which allow us to float within any freely composed system. The realization of the idea which had been a part of the creative process and a subject for all artists – in other words, the desire to open the door leading inside one's own works – suddenly became a possibility. The dream of multi-dimensional space, of creating it in one's mind, placing forms in it, affecting them by means of elementary laws of physics, and the possibility of traveling in time, become surprisingly simple tasks if we refer to those mathematical signs which stimulate this imaginary world. A transparent grid of successive planes, intersecting at right angles and sometimes connected by full arches, forms a complex geometrical pattern. Kobro created her own **universe of forms** which evolve within this imaginary space. Her imagined but rational world invites us to enter, and when we come in, we can stop where we wish or move endlessly about, we can enlarge or reduce fragments of past events, or else sneak into them and watch them from the inside, following the evolution of their dynamic systems. Kobro's sculptures are based on structural similarity and fulfill all the conditions of mathematically calculable works, but the **mathematical formula** used in their construction is also a **formula of life**, ever-present in the world of nature – hence the constant references to the golden section and the numbers of Leonardo of Pisa. Art makes possible the tranformation of forms of organic structure into an aesthetic superstructure. >>

o pracach przedstawionych na wystawie – drobna krzywizna uśmieszku, odruch posłuszeństwa, regularność w działaniu".[34] Już powierzchowna analiza rzeźby narzuca zbieżność z *Kompozycjami przestrzennymi* Kobro. Relacje między szerokością a głębokością, wysokość wszystkich elementów, jeszcze to wrażenie pogłębiają. Inna *Kompozycja*, z metalu i szkła, została przypisana Marii Jaremie, której twórczość kształtowała się wówczas pod bezpośrednim wpływem Wicińskiego. „Jaremianka – kontynuuje Weber – rozbudowuje bryłę wypukłościami i wklęsłościami kolistymi o łukowatym ruchu."[35] Idea kompozycji otwartej, kontrast metalu i szkła, wreszcie związek formalny z zaginioną rzeźbą o organicznym kształcie reprodukowaną w „Abstraction-Création", również i tym razem wskazuje na autorstwo Kobro.[36]

Przestrzeń zawsze odgrywała ważną rolę w rzeźbiarskim kształtowaniu formy, ale dopiero twórczość Katarzyny Kobro nadała temu pojęciu sens zupełnie nowy. Wyzwolenie się od jednostronnego operowania bryłą stało się wręcz nieodzowne dla nawiązania bezpośredniego kontaktu z otoczeniem. Kobro w swoich **czystych strukturach rzeźbiarskich** potrafiła wykorzystać badania nad budową materii, stosując w praktyce niezwykle proste zasady konstrukcji, formułując założenia sięgające daleko w przyszłość. Nie ma przestrzeni, która jest pusta, tzw. „pustka" to hipotetyczna nieobecność, miejsce czekające na akt kreacji. Rolą artysty jest jej wypełnianie, odnajdywanie kształtów, określanie reguł ich budowy. **Stymulowanie zdarzeń w wyobrażonej przestrzeni** poprzez zakodowane w rzeźbach symbole naturalnego wzrostu, zbliża założenia rzeźb Kobro do programów komputerowych, pozwalających unosić się wewnątrz dowolnie skomponowanego układu. Urzeczywistnienie idei, która była cząstką procesu twórczego, obecną w umyśle każdego artysty, pragnienie otwarcia drzwi prowadzących do wnętrza własnych dzieł, stało się nagle w pełni realne. Marzenie o przestrzeni wielowymiarowej, wymyślanie jej, umieszczanie w niej form, oddziaływanie na nie poprzez elementarne prawa fizyki, możliwość przesunięć w czasie, staje się zadaniem zadziwiająco prostym, jeśli tylko odwołamy się do matematycznych symboli stymulujących ten świat wyobrażeń. Przezroczysta kratownica następujących po sobie płaszczyzn, przecinających się pod kątem prostym, niekiedy łączonych pełnym łukiem, tworzy geometryczny wzór. Kobro powołała **własny wszechświat form** rozwijający się w tej wyimaginowanej przestrzeni. Jej wyobrażony, a jednak racjonalny wszechświat zaprasza do wejścia, a gdy się do niego wejdzie, można się zatrzymać w wybranym obszarze lub dalej przemieszczać w nieskończoność. Powiększać lub zmniejszać fragmenty zaistniałych zdarzeń, wreszcie wpływać do nich, oglądać od środka śledząc ewolucję układów dynamicznych. Rzeźby Kobro oparte są na podobieństwie strukturalnym i spełniają wszelkie warunki dzieł obliczanych matematycznie, ale **matematyczna formuła** zastosowana do ich konstrukcji jest jednocześnie **formułą życia**, stale obecną w świecie przyrody, stąd ciągłe nawiązania do złotego podziału, do liczb Leonarda z Pizy. Właśnie w sztuce możliwa jest przemiana form struktury organicznej w nadstrukturę estetyczną.

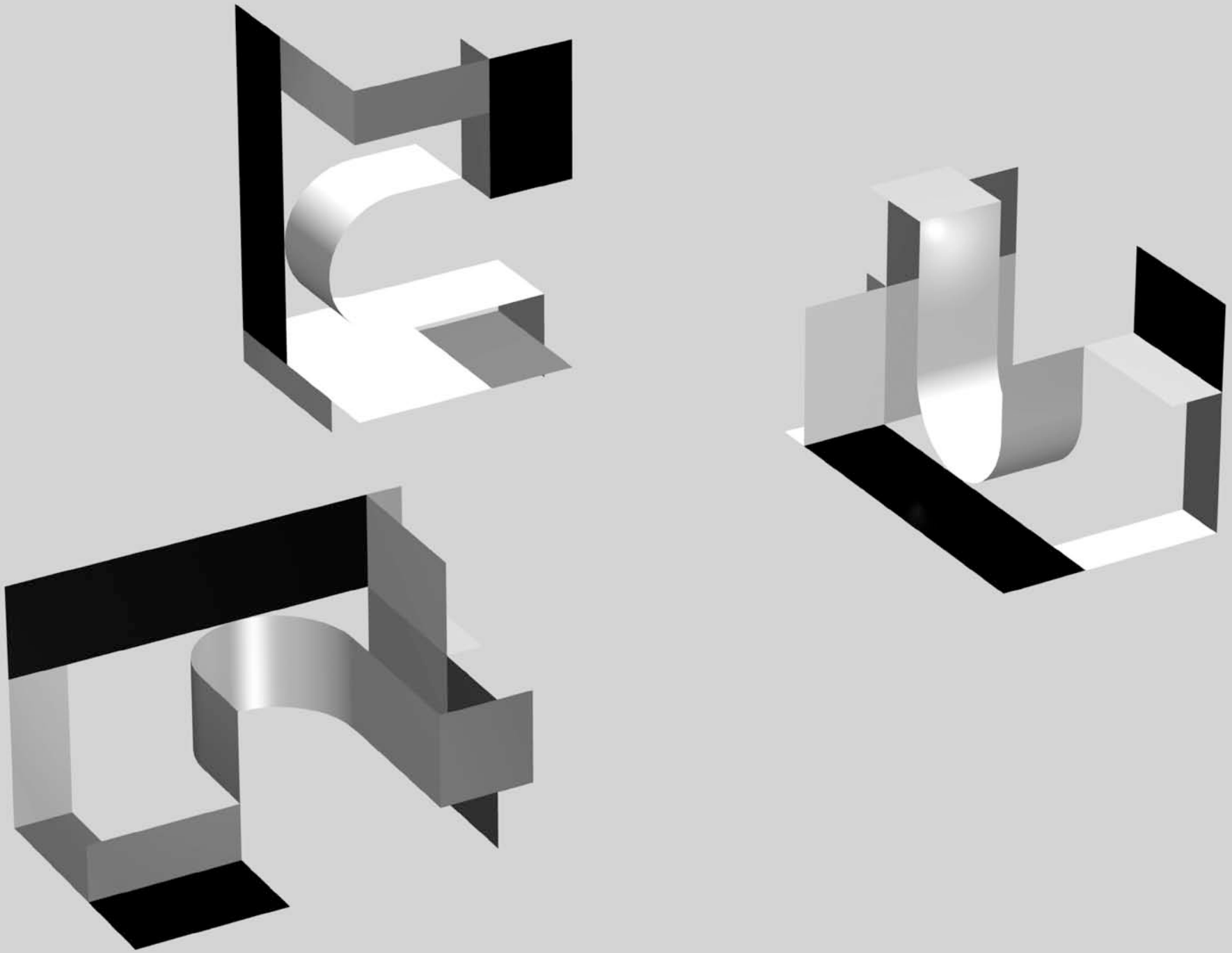
Kobro zdecydowanie wyprzedziła poszukiwania współczesnych, dodała nowy rozdział do historii rozwoju form rzeźbiarskich, jej rzeźby realizują odwieczne pragnienie pokoleń twórców, panują nad nieskończoną przestrzenią, >>

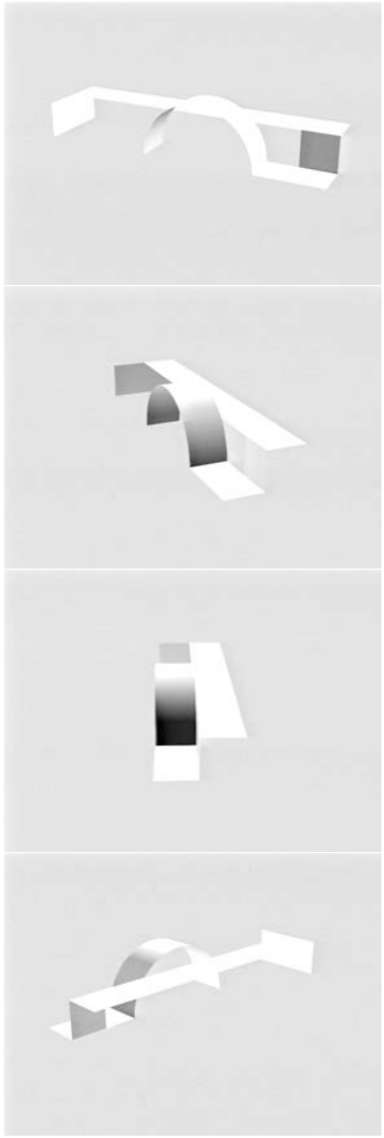




Katarzyna Kobro
<< Projekt Kompozycji Przestrzennej/
Design for a Spatial Composition, ca. 1928

Kompozycja Przestrzenna (4)/
Spatial Composition (4), 1929 >>





Katarzyna Kobro, ***Kompozycja Przestrzenna (7)/*** *Spatial Composition (7)*, 1931

Katarzyna Kobro was undoubtedly ahead of her contemporaries and added a new chapter to the history of the evolution of sculptural form. Her sculptures realize the timeless desire of whole generations of artists, to control infinite space and introduce their own rhythms and divisions into it. The significance of Kobro's **leap into infinity** may be compared to other notable achievements of the international avant-garde – the Suprematism of Kasimir Malevich and the Neo-Plasticism of Piet Mondrian. Her open, space-organizing and monochromatic sculptures reveal a unique, metaphysical attitude towards the colour white. Whiteness, the colour of light, often used as a metaphor for human consciousness, suggests almost automatically the depth and purity of ideas. White *Spatial Compositions* exist as fragments of a space-organizing sequence of geometrical growth which begins and ends nowhere – going on endlessly **in some transcendental dimension**.

Can art be utopian?

The difference between an artist's and a scientist's attitude lies in the fact that the artist himself forms a part of the creative process, whereas a scientist should remain an objective, unbiased observer. But, what if the artists refuse to accept such a clearly-cut distinction? Examination of the reality surrounding us by means of diverse scientific equipment has come to be an intrinsic part of the act of creation.

Fascination with the forces of space, so typical for numerous contemporary artists, in the late 20s and early 30s bore the hallmark of discovery. The leap into infinity, taken by Kobro, was a result of the discovery of two basic rules:
1.) **perception of space as artistic material,**
2.) **the role of sculpture being defined as an instrument imposing certain divisions of the surrounding space.**

What was Kobro's principal achievement was that she managed to draw conclusions from such primary assumptions. Space treated as a building material, arranged and rearranged, becomes a set of most important points, where the form gets condensed. Such condensation enables an open relation of surfaces, perpendicular and horizontal lines, arcs, which, on the other hand, create centres, dominants, culminations, constant or rhythmically alternating sequences, all strongly bonded by the natural geometry.

Heuristic interpretation of spatial systems gave rise to Kobro's works being defined as utopian. But **what can be defined as Utopia and what can be named reality?** We call realistic something that fits in certain pre-established conditions, facts which can come true, actions undertaken within the measurements of probability. Utopia, in turn, is perceived as an intentional approach, existing only in human conscience, and which can not be realized. Thus, an important question arises: Can a work of art, an artistic fact, be considered as something unrealistic? This ostensible antinomy between the notions of reality and utopia stems from the pre-assumption that certain things are plausible and others not. Therefore, all the disputes step down to what we chose as our point of reference. >>

wnoszą do niej własne rytmy i podziały. Znaczenie dokonanego przez Kobro **skoku w nieskończoność** można porównać jedynie do najwybitniejszych osiągnięć światowej awangardy – suprematyzmu Kazimierza Malewicza i neoplastycyzmu Pieta Mondriana. Z jej otwartych, organizujących przestrzeń, monochromatycznych rzeźb wynika ów jedyny w swoim rodzaju metafizyczny stosunek do bieli. Biel, barwa światłości, często wykorzystywana jako metafora ludzkiej świadomości, sugeruje niemal automatycznie głębię, czystość idei. Białe *Kompozycje przestrzenne* istnieją jako fragment porządkującego przestrzeń szeregu geometrycznego wzrostu, który nigdzie się nie zaczyna i nigdzie nie kończy, nieprzerwanie trwa **w wymiarze transcendentalnym**.

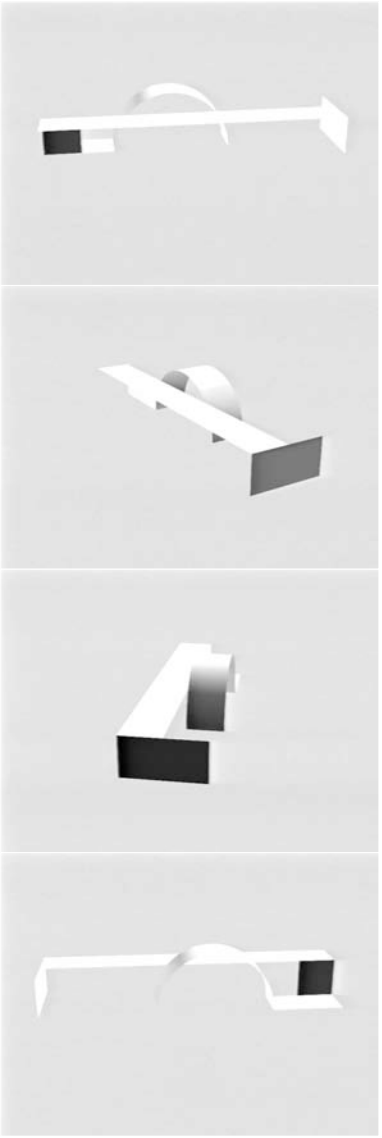
Czy sztuka może być utopijna?

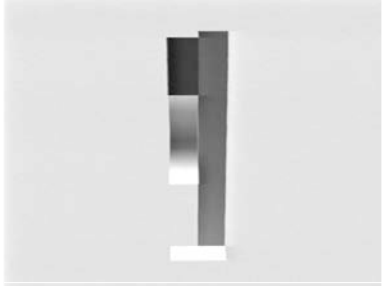
Różnica między postawą artysty i naukowca w założeniu polega na tym, że twórca sam jest częścią procesu powstawania dzieła, podczas gdy badacz powinien pozostać obiektywnym, niezaangażowanym obserwatorem. Cóż, kiedy artyści nie chcą respektować tak określonych granic. Badanie otaczającej nas rzeczywistości przy wykorzystaniu różnorodnego instrumentarium naukowego, stało się integralną częścią twórczej wypowiedzi. Charakterystyczna dla wielu artystów współczesnych fascynacja żywiołem przestrzeni, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, miała w sobie coś z prawdziwego odkrycia. A dokonany przez Kobro skok w nieskończoność był rezultatem odkrycia przez nią dwóch podstawowych zasad:

1.) **pojmowania przestrzeni jako tworzywa artystycznego,**
2.) **rozumienia roli rzeźby jako instrumentu narzucającego podziały otaczającej przestrzeni**.

Istotą dokonań Kobro jest wyciągnięcie wniosków z tych dwóch fundamentalnych założeń. Przestrzeń traktowana jako budulec, organizowana i przekształcana, staje się zarazem zbiorem miejsc szczególnie ważnych, gdzie dochodzi do kondensacji formy. A to z kolei stwarza podstawy otwartego związku płaszczyzn, pionów, poziomów i łuków, umożliwiających centra, dominanty, kulminacje, sekwencje ciągłe i rytmicznie przemienne, zespolone geometrią zaczerpniętą bezpośrednio z natury.

Heurystyczne interpretowanie układów przestrzennych stało się powodem nadawania dziełu Kobro epitetu utopii. Ale **czym jest utopia, a czym realność?** Mianem realistycznego określa się postępowanie uwzględniające konkretne warunki, fakty dające się urzeczywistnić, działania liczące się z możliwościami. Utopia zaś rozumiana jest najczęściej jako istniejąca w świadomości człowieka postawa intencjonalna, idea, której urzeczywistnić nie sposób. Powstaje więc pytanie, czy dzieło sztuki zaistniałe jako fakt artystyczny może nie być realne? Pozorna antynomia między pojęciami realności i utopii w sztuce wynika z założenia, że coś jest możliwe, a coś nie, a wszystkie spory zależą od tego, co przyjmujemy za punkt odniesienia. >>



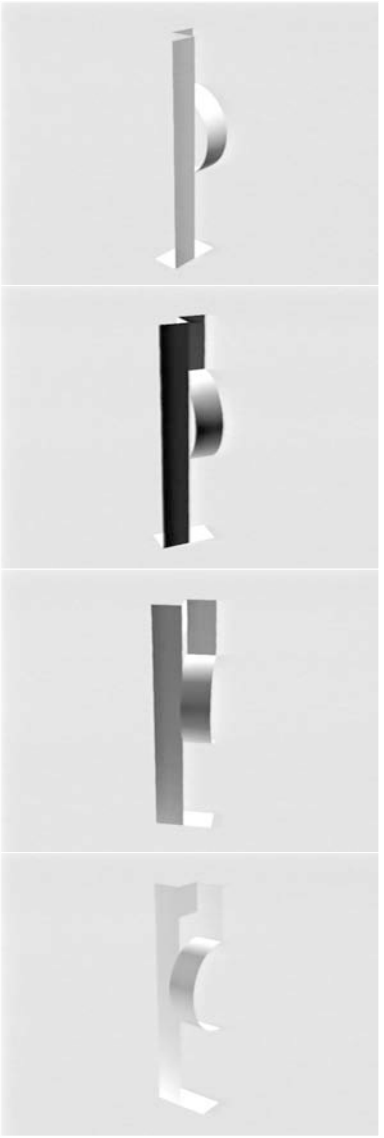


What is Utopia in art? Can art really be Utopian? I do not think so. It is quite common to hear that a project has proved utopian. But what does it really mean? Has ever one person's artistic programme been fully implemented? Can the ideas stemming from the creative approach materialize? In all their complexity, bearing in mind the fact that they require many compatible circumstances, can they materialize? The so-called **Utopian thought** laid the foundations for all significant artistic achievements, as opposed to certain projects, which were pre-conceived as **realistic**. Such down-to-earth works, most often devoid of imagination, have in fact little to do with art. If the artistic conception materialized, in any possible form, it means that art is realistic. Each artist pursues an ideal, his personal goal. Does the fact that it is a distant goal make him utopian? The creative process of an artistic conception can not be determined by the probability of its realization. Art exists only when, thanks to its workings, a gap between creative ideas and a changeable reality gets revealed. Sometimes, artistic plans do not go beyond the initial stage of planning, sometimes they turn into objects, events or processes. Nevertheless, their respective reincarnations do not determine meanings. The essence of artistic work is to sustain the conceived idea. If, at any point, the idea takes the shape of a registered project, it automatically turns into a real object, a thing, a phenomenon, which can eventually lead to a further development of the concept. Thus, **when an artist questions the surrounding reality, he or she gives rise not to Utopia, but on the contrary, to new realities**. Kobro's artistic output smashed a mirror of a reality, but from the scattered pieces she managed to create a new reality, bringing it one step closer to perfection.

Footnotes:

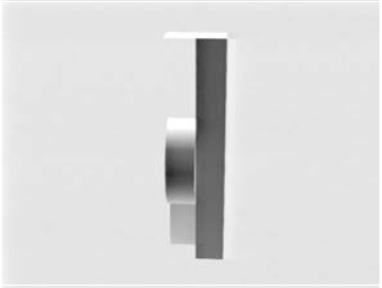
1. E. Grasset, *Méthode de composition ornamentale*, Editions Libraire Centrale des Beaux- Arts, T. I, II, Paris, 1907
2. ibidem
3. K. Kobro, "Rzeźba i bryła", *Europa*, no. 2, 1929
4. G. Vantongerloo, "Unité. Speculation, empirisme et expérience". Menton, le 10 août 1920, in: *L'art et son avenir*, Edition De Sikkel, Anvers, 1924
5. W. Strzemiński, "B=2 powinno być: SZTUKA – MAKSIMUM TWÓRCZOŚCI"*, Blok. Kurjer Bloku. Revue International,* nr 8-9, 1924
6. W. Strzemiński, "Dualizm i unizm", *Droga*, no. 6-7, 1927; book editions: *Unizm w malarstwie, Biblioteka Praesens no. 3,* Warszawa, 1928
7. G. Vantongerloo, "Plastique d'art. (S=L2 V=L3)"*, Cercle et Carré,* no. 2, 1930
8. K. Kobro, W. Strzemiński, „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego"*, Biblioteka a.r. no. 2*, Łódź, 1931
9. *Kwartalnik Modernistów Praesens*, no. 1, 1926; reproductions of *Abstract Sculptures (2)* i *(3)*
10. *Almanach Katalog Modernistów, Malarstwo. Rzeźba, Architektura, Meble, Wnętrza, Grafika*, Warszawa, 1928; apart from *Spacial Sculptures* nos. 38-41, Kobro presented *Plaster Sculptures* nos. 42-43 (probably *Nudes*)
11. K. Kobro, "Rzeźba…," op. cit.
12. A unique copy of this publication is available at the National Museum in Wrocław, Book Section
13. K. Kobro, „Rzeźba...", op. cit.

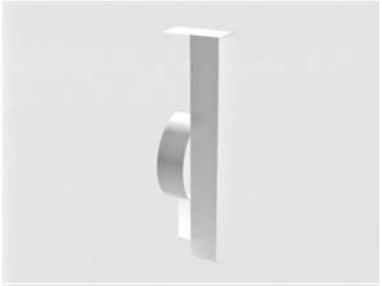
Czym jest utopia w sztuce? Czy sztuka w ogóle może być utopijna? Moim zdaniem nie. W potocznych sformułowaniach opinie, że jakiś projekt okazał się utopijny, są dość typowe. Ale cóż to znaczy? Czy kiedykolwiek czyjś program artystyczny został w pełni zrealizowany? Czy idee wynikające z twórczej postawy, w całej swej złożoności, wymagające wielu współbrzmiących okoliczności, mogą być urzeczywistnione? Tak zwana **myśl utopijna** jest podstawą wszystkich znaczących osiągnięć artystycznych, w przeciwieństwie do projektów z góry przygotowanych jako **realistyczne**, które z założenia przyziemne, pozbawione fantazji, ze sztuką nie mają wiele wspólnego. Jeżeli twórczy zamysł powstał w jakiejkolwiek formie – to sztuka jest realna. Każdy artysta ma przed sobą jakiś ideał, cel, nawet oddalony, czy to znaczy, że jest utopistą? Powstanie koncepcji artystycznej nie może być warunkowane możliwością jej urzeczywistnienia. Sztuka dopiero wtedy istnieje naprawdę, jeśli w wyniku jej działania ujawnia się konflikt twórczych idei ze zmienną rzeczywistością. Czasem zamierzenia artystyczne nie wychodzą poza fazę projektu, czasem przeradzają się w obiekty, zdarzenia czy procesy, z tym, że fakt istnienia ich kolejnych wcieleń nie determinuje znaczeń. Istotą pracy artystycznej jest podtrzymywanie wytworzonej idei. Jeśli przyjmie ona formę zanotowanego projektu, automatycznie przekształca się w przedmiot istniejący realnie, obiekt, rzecz, zjawisko, które może stanowić podstawę do dalszych działań. Tak więc **w momencie, kiedy artysta kwestionuje otaczające go prawa rzeczywistego, nie powstaje utopia, ale nowe realności**. Sztuka Kobro rozbiła zwierciadło realnego, lecz z odłamków ułożyła inne – doskonalsze.



Przypisy:

1. E. Grasset, *Méthode de composition ornamentale*, Editions Libraire Centrale des Beaux- Arts, T. I, II, Paris, 1907
2. jak wyżej
3. K. Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa", nr 2, 1929
4. G. Vantongerloo, *Unité. Speculation, empirisme et expérience*. Menton, le 10 août 1920, w: *L'art et son avenir*, Edition De Sikkel, Anvers, 1924
5. W. Strzemiński, *B=2 powinno być: SZTUKA – MAKSIMUM TWÓRCZOŚCI,* „Blok. Kurjer Bloku. Revue International", nr 8-9, 1924
6. W. Strzemiński, *Dualizm i unizm, Droga*, nr 6-7, 1927; wydanie książkowe: *Unizm w malarstwie,* „Biblioteka Praesens" nr 3, Warszawa, 1928
7. G. Vantongerloo, *Plastique d'art. (S=L2 V=L3),* „Cercle et Carré", nr 2, 1930
8. K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego,* „Biblioteka a.r. nr 2", Łódź, 1931
9. „Kwartalnik Modernistów Praesens", nr 1, 1926; reprodukuje *Rzeźby abstrakcyjne (2)* i *(3)*
10. *Almanach Katalog Modernistów, Malarstwo. Rzeźba, Architektura, Meble, Wnętrza, Grafika*, Warszawa, 1928; oprócz *Rzeźb przestrzennych* poz. 38-41, Kobro wystawiała *Rzeźby w gipsie* poz. 42-43 (prawdopodobnie *Akty*)
11. K. Kobro, *Rzeźba...*, dzieło cytowane
12. Unikatowy egzemplarz tego druku znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Dział Książki Wydawniczej
13. K. Kobro, *Rzeźba...*, dzieło cytowane





14. Leonardo's of Pisa sequence of natural numbers

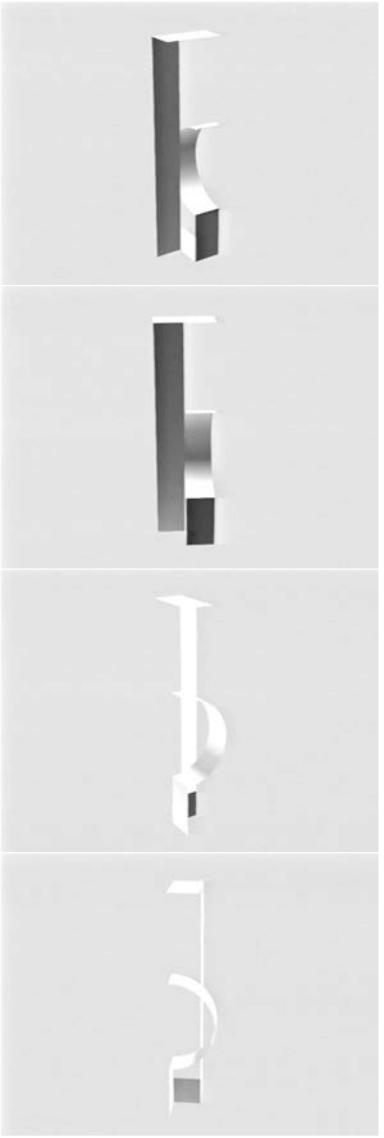
$$F_n := \begin{cases} 0 & \text{dla } n = 0; \\ 1 & \text{dla } n = 1; \\ F_{n-1} + F_{n-2} & \text{dla } n > 1. \end{cases}$$

15. W. Strzemiński, in a letter to J. Przyboś, mentioned the necessity to fundraise for five sculptures which needed to be completed and their assembling has started already; "Władysław Strzemiński's letters to Julian Przyboś, 1929-1933", editor A. Turowski, in: *Rocznik Historii Sztuki*, T. I, 1973; letter no. 13, undated, probably beginning of 1930.
16. Works presented in part 1 of catalogue *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898-1951*, Muzeum Sztuki in Łódź, 1998, pos. 14, 15, 16
17. *Architectural Compositions* are in the collection of the Muzeum Sztuki in Łódź, 12 being the module, the height of the painting is 96 cm (8 x 12), width 60 cm (5 x 12)
18. All quotations come from: *K. Kobro, W. Strzemiński, Kompozycja przestrzeni....*, op. cit.
19. Y.-A. Bois, "W poszukiwaniu motywacji", in: *Władysław Strzemiński in memoriam*, editor: J. Zagrodzki, wrote: „Strzemiński's and Kobro's texts are dense and coherent. There bear no radical theoretical change between 1922 and 1936, i.e. during the whole period of the <Unist adventure>."; compare: Y.-A.Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, London 1993
20. A. Turowski, *Konstruktywizm polski, próba rekonstrukcji nurtu (1924-1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN 1981. Turowski discerns two versions of the Unist system, the one concerning painting: „preference of visual experience" and the one which concerns sculpture „stressing the importance of calculation in grasping space-time phenomena".
21. K. Piotrowski, "Diakrytyka unizmu", in: *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materiały z sesji*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994
22. [K. Kobro, W. Strzemiński], "Wskutek standaryzacji...", in: *Komunikat grupy a.r. nr* 2, Łódź 1932; K. Kobro, *Funkcjonalizm, Forma*, no. 4, 1936
23. W. Strzemiński, „Blokada sztuki", *Gazeta artystów*, no. 3, 1934
24. K. Kobro, „Dla ludzi niezdolnych...", *Forma*, no. 3, 1935
25. Letters by W. Strzemiński..., op. cit.; letter no.13, beginning of 1930, undated
26. On the photo from the Grupa Plastyków Nowoczesnych exhibition in Warsaw, from June 1933, three of four sculptures by Kobro are placed in a different than initial way.
27. [K. Kobro, W. Strzemiński], „Kto chce niech szpera...", in: *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki.* Grupa Plastyków Nowoczesnych, Łódź, 1933
28. S. Bal, "Replika", *Kurier Łódzki*, 19 X 1933
29. K. Kobro, "Rzeźba stanowi część przestrzeni", *Głos Plastyków,* no. I-VII, 1937
30. K. Kobro, "L'action de sculpter...", *Abstraction-Creation, Art Non Figuratif,* no. 2, 1933; no. 4, 1935; no. 5, 1936
31. Ch. Sirato, "Dimensionisme", *Revue N +1*, Paris, 1936
32. C. Giedion-Welcker, *Moderrne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung,* Zurich 1937
33. H. Weber, "Grupa Krakowska w Domu Plastyków", *Nowy Dziennik,* 1 III 1935
34. ibidem
35. ibidem
36. *Abstraction-Creation, Art Non Figuratif*, no. 5, 1936.

14. Ciąg liczb naturalnych Leonarda z Pizy:

$$F_n := \begin{cases} 0 & \text{dla } n = 0; \\ 1 & \text{dla } n = 1; \\ F_{n-1} + F_{n-2} & \text{dla } n > 1. \end{cases}$$

15. W. Strzemiński, w liście do J. Przybosia, pisał o konieczności zebrania funduszy na dokończenie 5 rzeźb, których montaż został rozpoczęty; *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929-1933*, do druku przygotował A.Turowski, w: „Rocznik Historii Sztuki" T. I, 1973; list nr 13, nie datowany, prawdopodobnie z początków 1930 r.
16. Prace zamieszczone w I części katalogu *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898-1951*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998, poz. 14, 15, 16
17. Kompozycje architektoniczne znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, modułem była liczba 12, wysokość obrazu 96 cm (8 x 12), szerokość 60 cm (5 x 12)
18. Wszystkie cytaty pochodzą z książki: *K. Kobro, W. Strzemiński, Kompozycja przestrzeni...*, dzieło cytowane
19. Y.-A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński in memoriam* , pod redakcją: J. Zagrodzkiego, pisał: „Teksty Strzemińskiego i Kobro są gęste i spoiste. Nie ma w nich żadnej teoretycznej radykalnej zmiany od 1922 do 1936 roku tzn. podczas całego okresu <przygody unistycznej >."; porównaj: Y.-A.Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts, London 1993
20. A. Turowski, *Konstruktywizm polski, próba rekonstrukcji nurtu (1924- 934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN 1981. Turowski wyróżnia dwie wersje systemu unistycznego, malarską: „preferencja wizualnego doświadczenia" i rzeźbiarską: „podkreślenie znaczenia kalkulacji w ujmowaniu zjawisk przestrzenno-czasowych".
21. K. Piotrowski, *Diakrytyka unizmu*, w: *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materiały z sesji*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994
22. [K. Kobro, W. Strzemiński], *Wskutek standaryzacji...*, w: „Komunikat grupy a.r." nr 2, Łódź 1932; K. Kobro, *Funkcjonalizm,* „Forma" nr 4, 1936
23. W. Strzemiński, *Blokada sztuki,* „Gazeta artystów" nr 3, 1934
24. K. Kobro, *Dla ludzi niezdolnych...*, „Forma" nr 3, 1935
25. Listy W. Strzemińskiego..., dzieło cytowane; list nr 13, z początku 1930 r., nie datowany
26. Na fotografii z wystawy Grupy Plastyków Nowoczesnych w Warszawie, z czerwca 1933 roku, trzy z pośród czterech widocznych rzeźb Kobro mają odmienne od wyjściowego ustawienie.
27. [K. Kobro, W. Strzemiński], *Kto chce niech szpera...*, w: *Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki.* Grupa Plastyków Nowoczesnych, Łódź, 1933
28. S. Bal, *Replika,* „Kurier Łódzki", 19 X 1933
29. K. Kobro, *Rzeźba stanowi część przestrzeni,* „Głos Plastyków" nr I-VII, 1937
30. K. Kobro, *L'action de sculpter...,* „Abstraction-Creation, Art Non Figuratif" nr 2, 1933; nr 4, 1935; nr 5, 1936
31. Ch. Sirato, *Dimensionisme,* „Revue N +1", Paris, 1936
32. C. Giedion-Welcker, *Moderrne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung,* Zurich 1937
33. H. Weber, *Grupa Krakowska w Domu Plastyków,* „Nowy Dziennik", 1 III 1935
34. jak wyżej
35. jak wyżej
36. „Abstraction-Creation, Art Non Figuratif" nr 5, 1936.



Franco Monari, Wykluczone! 2008

ŚWIĘTY

NIE ISTNIEJE

BÓG MIŁOŚĆ NAS

Otwórz oczy na Piękną
TWOJĄ STARĄ
STOLICE

The city. The crowd. The machine. When Cracow avant-garde artists and all kinds of futurists got fascinated by the triumphant progress of civilisation – a mere few thousands of cars with maximum speed of 65 km/h rolled through the city as big as Warsaw, whereas heroic planes flitted across the sky and the red-hot sleeping trains rhythmically whooshed along railways on a similar scale. In such context the blusterous vision of poet Bruno Jasieński: "Here they gallop the lanterns in a crazy impetus, here they twinkle – the houses and simply they fall, Here the pillars and bollards and the shaggy tree branches roar as they're cut in half by our fire-ball" (tr. kk) – seems to be an amusing slow-motion image. Already then the eulogists of the city noticed how distant it became to its creator and felt that literature and art could change the emotional interrelation between man and his – not necessarily natural – habitat, tracking this estrangement in the clash between the modern opportunities and the bourgeois reactionary views.

Today the city is cut through by various transport networks, with walls annexed for the needs of advertising, and spaces indispensable for public services, local governments, for political, social, informative, communication services which only seem to serve the man. It stopped being a rhythmical machine from the futurists' vision. The excess of sounds turned into a tiresome cacophonous hullabaloo and the rush of images – into a visual chaos.

Today artists are inspired by the city too, but a bit differently, it's not an artistic theoretical fascination but an attempt to more or less successfully recover its space for real, ennoble the urban gibberish, restore the sense in the places that lost their significance. You could say that only today they materialize the concept born 80 years ago – of the artist as an animator of the imagination of the masses, searching for and helping others to find their own place in the universe of the city, the crowd and the machine.

Obviously the version that something like this could actually be possible is an optimistic one. In Warsaw where the "official" initiative of humanizing the space goes very slowly and sometimes you can even get an impression that it goes in completely opposite direction of taking the city further away from the people for the benefit of some imaginary "functions" or of some narrow interest groups – it's really hard to be optimistic in this respect. But also here, when finally any new project is born it turns out at the end that the city dwellers accept it with joy – like every other human-scale thing. Observing the cities of the world brings more hope – there are places where in the real – not theoretical cooperation of different groups – multifunctional urban areas are made, and where next to the visionary but human-friendly town-planning art itself changes the interrelation between the inhabitants and their space.

It is possible to say that life is generally tiresome, dangerous and lousy. Despite our hopes the civilisational progress hasn't changed it, neither have drugs, media, ideologies and other forms of intoxication – in the long run they all unfortunately deepen the feeling of frustration. The only thing that since the dawn of the "human worm" history – as Krzysztoff Skain May nicely called us – manages to muffle this pain of existence (not to remove it completely obviously) is participating in creative process that gives us a chance to bestow sense to this pain >>

anarchizująco-idealistyczny wywód o streetarcie

an anarchic and idealistic thesis on street art

tekst i projekt *Haiku dla miastowych*/
text and the *Haiku for City Dwellers*
project by

Klara Kopcińska
(tr. atc)

Haiku dla miastowych to projekt miejski a rebours. To, co znajduję w mieście, przenoszę do abstrakcyjnej sfery wiersza, który jest z kolei haiku a rebours. W klasycznym haiku – tekście – mamy dwa obrazy (literackie), które zmieniają kontekst pod wpływem trzeciego. *Haiku dla miastowych* to obraz skladający się z trzech tekstów (w formie fotografii), razem tworzących nową jakość.

Haiku for City Dwellers is a city project a rebours. I transfer what I find in the urban space – to the abstract realm of a poem. It is also haiku a rebours – traditional haiku is a text where two literary images change when confronted with the third one. This haiku is an image, made of three texts (in the form of photos) which together create a new quality.

Miasto. Masa. Maszyna. Kiedy twórców awangardy krakowskiej i wszelkiej maści futurystów zafascynował triumfalny rozwój cywilizacji, przez miasta wielkości Warszawy przetaczało się zaledwie parę tysięcy samochodów z maksymalną prędkością 65 km/h. W podobnej skali śmigały po niebie bohaterskie samoloty, a po szynach mknęły rytmicznie rozpalone sleepingi. W tym kontekście buńczuczna wizja Jasieńskiego: „Zatwostępią latarnie w oszalałym rozpędzie, zamigocą się domki i osuną się w dół. Pójdą słupy i słupki i kosmate gałęzie, samym lotem z łoskotem rozcinane przez pół" wydaje się zabawnym slow-motion. Już wtedy jednak piewcy miasta widzieli, jak bardzo jest ono swojemu twórcy obce i czuli, że literatura czy sztuka mogłaby zmieniać wzajemny stosunek emocjonalny człowieka i jego niekoniecznie naturalnego habitatu, obcość tę upatrując w rozdźwięku między nowoczesnymi możliwościami a mieszczańską wstecznością poglądów.

Dziś miasto poprzecinane rozmaitymi sieciami transportu, z całymi połaciami fasad zaanektowanymi dla potrzeb reklamy, przestrzeniami niezbędnymi dla różnych celów państwowych, samorządowych, politycznych, społecznych, informacyjnych, komunikacyjnych – pozornie tylko służących człowiekowi, przestało już być rytmiczną maszyną z wizji futurystów. Nadmiar dźwięków przerodził się w męczący kakofoniczny jazgot, a natłok obrazów w wizualny chaos.

I dziś znowu artyści pochylają się nad miastem, ale nieco inaczej, już nie w artystowskiej teoretycznej fascynacji, ale w próbach, mniej lub bardziej udanych, rzeczywistego odzyskiwania przestrzeni, uczłowieczania miejskiego bełkotu, przywracania sensu miejscom, które utraciły jakiekolwiek znaczenie. Można rzec, że dopiero dziś realizują tę powstałą osiemdziesiąt lat temu koncepcję artysty jako animatora masowej wyobraźni, szukającego i pomagającego innym odnaleźć swoje miejsce w świecie miasta, masy, maszyny.

To oczywiście wersja optymistyczna – że rzeczywiście coś takiego się udaje. W Warszawie, gdzie odgórny proces humanizowania przestrzeni następuje wolno, a wręcz niekiedy ma się wrażenie, że idzie w przeciwnym kierunku – dalszego odbierania miasta ludziom na rzecz wyimaginowanych „funkcji", a niekiedy zupełnie realnych interesów (wąskich grup), trudno w tym względzie o optymizm. Ale i tu, kiedy wreszcie jakiś projekt powstanie w bólach, okazuje się, że koniec końców mieszkańcy przyjmują go z radością – jak każdą rzecz, która jest w ludzkiej skali. Obserwowanie niektórych miast na świecie niesie więcej nadziei – są miejsca, gdzie w rzeczywistej, a nie teoretycznej współpracy różnych grup tworzy się wielofunkcyjne miejskie obszary, i gdzie, obok wizjonerskiej, ale „szytej" na ludzką miarę urbanistyki, to właśnie sztuka zmienia wzajemny stosunek mieszkańców i przestrzeni.

Uogólniając to jeszcze, można powiedzieć, że życie jest generalnie męczące, niebezpieczne i parszywe. Wbrew nadziejom nie zmienił tego postęp cywilizacji ani dragi, ani media, ani ideologie, czy też inne formy odurzania się – na dłuższą metę wręcz pogłębiają poczucie frustracji. Jedno, co od zarania dziejów „ludzkiego robaka", jak to ładnie przede mną określił Krzysztoff Skain May, potrafi jakoś ten ból istnienia zmniejszyć (bo oczywiście nie usunąć), to udział w procesie twórczym, możliwość nadawania temu bólowi sensu przez wyabstrahowanie go, >>

through abstracting it, to look at the world as a source of inspiration and never-ending fascinating topic that can be processed by our imagination. Art was conceived close to the man – murals, amphora paintings, galley-slave singing – but it has gone far away from it, hiding in treasuries or at least within the thick walls of museums or sterile walls of galleries where not everybody dares to enter. Art seems to ignore the masses – so much idealized by Zwrotnica group – who are left with soap-operas, pop music and adverts. At the same time it lost its initial role of memorizing the reality, giving it away to other forms of record like photography or video (which are included in the art genre obviously) together with its beautifying functions – handing it over to design (as above). It has undergone a huge stratification nowadays, on one hand reaching millions at fine art auctions for the privileged who don't understand it anyway but where it behoves to say it is great, on the other flowing onto the street to – often anonymously – speak to everyone about things difficult and painful, or to just stop the every day routine marked by dirty bus stops, overcrowded escalators and stinking overheated buses. In the space of the city everybody can be an artist, regardless of diplomas owned what doesn't mean discarding technique; just on the contrary – concise delivery of universal messages is a true artistic Everest. JR is one of the world street artists who speak with exceptional force – he creates big format photos and sticks them on various buildings. Banksy is another artist of this kind, only he works in a slightly more frivolous manner (he gained my respect by craftily replacing 500 CDs of Paris Hilton in musical shops with his own parody production). Much less charming but sometimes effective is a Czech artist (acting totally legally) David Černy, who e.g. pretended to be 27 non-existing artists to create on the facade of the European Parliament an installation entitled "Europe Free From Stereotypes" for the EU money – driving his tolerant principals crazy. He might have slightly too much identified with the scandal artist stereotype using rather primitive associations but the truth is that he also masterfully managed to reveal the weak points of certain mechanisms.

The projects in urban spaces can be multifarious, costly, official, and – as it often happens in the world – city-commissioned (in our country its an ordeal when it comes to formalities); they can be totally innocent like stickers, or anarchic, illegal but still visible – and the latter are usually most powerful and most interesting. Artists have noticed long time ago that state and institutions called by it do not function properly, even if they try, and this question is far beyond the abilities of the system and its people. Introducing radical social changes is almost unfeasible. The times when e.g. Atatürk, "father of Turks" during few years managed to transform the Ottoman empire into a Europeanized country where women gained active and passive voting rights – has passed irretrievably, today every change is deliberated for many years on many different levels – local, national and international. Certain important and controversial decisions are made though, like e.g. the total ban of advertising in Sao Paulo (i.a. 150 000 billboards were removed!) which was obviously discredited in many different ways – for example on a charge of the awful remains of the billboards (frames) that still haven't been dismantled there. Maybe it did bring some negative effects as well, e.g. cars with adverts appeared instead and go round in circles in this >>

szansa spoglądania na świat jak na źródło inspiracji i nieskończenie fascynującą materię, którą może przetwarzać nasza wyobraźnia. Sztuka poczęła się blisko człowieka – malowidła ścienne, rysunki na amforach, śpiew galerników – ale potem daleko od niego odeszła, skrywając się w skarbcach, a co najmniej grubych murach muzeów lub sterylnych ścianach galerii, gdzie nie każdy odważa się wejść. Zignorowała tak idealizowanego przez Zwrotnicę masowego odbiorcę, któremu pozostawiono telenowele, muzykę pop i reklamy. Jednocześnie straciła swoją pierwotną rolę zapamiętywania rzeczywistości, oddając ją innym formom zapisu jak fotografia i wideo (które oczywiście też wchodzą często w strefę sztuki), oraz funkcję upiększania – przekazując ją „dezajnowi" (j. w.). Dziś na całym świecie uległa rozwarstwieniu, z jednej strony tworząc osiągające miliony na aukcjach dzieła dla wybranych, których nikt nie rozumie, ale wypada mówić, że są wielkie, z drugiej wychodząc na ulicę, by tam, często anonimowo mówić do każdego, o rzeczach trudnych i bolesnych, czy choćby tylko przerywać rutynę dnia codziennego, znaczoną brudnymi przystankami, zatłoczonymi schodami i śmierdzącymi przegrzanymi autobusami. W przestrzeni miasta każdy może być artystą, bez względu na posiadane lub nie dyplomy i bynajmniej nie oznacza to odejścia od warsztatu, wręcz przeciwnie: lapidarne przekazanie uniwersalnego przesłania to artystyczny Everest. Ze światowych streetartowców z wyjątkową siłą umie to robić JR, autor wielkoformatowych zdjęć wyklejanych na budynkach, nieco bardziej frywolnie Banksy (który zdobył mój szacunek wymieniając podstępnie 500 płyt Paris Hilton w sklepach muzycznych na własną parodystyczną produkcję), a z nieco krowim wdziękiem, ale czasami w udany sposób – czeski artysta skandalista (działający w majestacie prawa) David Černy, który m. in. podszył się pod 27 nieistniejących artystów, by stworzyć na fasadzie Parlamentu Europejskiego, za unijne pieniądze instalację pod hasłem „Europa wolna od stereotypów" doprowadzając jednak swoich tolerancyjnych zleceniodawców do szału. Sam być może uległ stereotypowi artysty-skandalisty używając nieco prymitywnych skojarzeń, ale prawdą jest, że obnażył słabość pewnych mechanizmów.

Projekty w przestrzeni miejskiej mogą być wielorakie, poprzez kosztowne, stawiane oficjalnie, na świecie często na zlecenie miasta (u nas – droga przez mękę, jeśli chodzi o formalności), poprzez niewinne jak wlepki, po nieco anarchistyczne, nielegalne, acz widoczne – i to zwykle te ostatnie są najbardziej nośne i najciekawsze. Artyści dawno już zauważyli, że państwo i powołane przez nie instytucje nie pełnią prawidłowo swoich funkcji, chyba nawet niezależnie od intencji, po prostu sprawa przerasta system i stojących za nim ludzi. Wprowadzenie radykalnych zmian systemowych jest prawie niewykonalne. Czasy kiedy np. Atatürk, „ojciec Turków", w ciągu kilku lat potrafił przekształcić imperium Osmańskie w zeuropeizowany kraj, w którym kobiety zyskały czynne i bierne prawa wyborcze, minęły bezpowrotnie, dziś nad każdą zmianą deliberuje się latami na wielu poziomach, lokalnym, narodowym, międzynarodowym. Choć zdarzają się odważne kontrowersyjne decyzje, jak np. wprowadzenie całkowitego zakazu reklamy w Sao Paulo (m. in. usunięto 150 tys. bilbordów!), które oczywiście dyskredytowane jest na różne sposoby, choćby pod zarzutem, że teraz straszą w nim (jeszcze nie zdemontowane) stelaże po bilbordach. Być może >>

way producing more pollution or a plane flies here and there across the sky dragging a tale with some advert but I think that in the end the city benefited from it. The authorities are working now on – starting from the beginning – regulating the advertising law based on healthy foundations with respect to the aesthetics of the space. In the commentaries to this decision I read that "nobody at his right mind would postulate complete abolishment of adverts". But, why on earth not? – I wonder. Wouldn't it have much more social sense not to invest the horrendous sums of money into promotion campaigns but instead into the development of technology that would produce in a better, cheaper and more ecological way and then compete on quality not the size of advertising budgets. According to my observations the Swedish enterprises come off the best here, like for example IKEA (amongst the already known in Poland) that only sporadically advertises its clearance sales and apart from that concentrates on cheapening of the production costs and promotion of environment friendly attitudes and other actions that have more in common with PR than advertising. Another Swedish firm, this time belonging to the fashion designer Gudrun Sjoeden, puts adverts in the press and distributes catalogues (unfortunately not available in Poland), and Mrs Gudrun apart from offering beautiful and long lasting (not to squander nature's gifts) clothes inspired by her faraway expeditions promotes ecological ways of traveling on her website. I can assure you that both companies have their clients, much more loyal than those of hypermarkets that decorate our city with billboards offering pork chunks of 2x4 meters size.

Usually though "the human worm" put into the world feels totally helpless – the buildings that it likes disappear, the schools it wants to send its children to are closed, the changes in the timetables of public transport make life even more difficult, the procedures become more and more knotty and complex instead of simple and transparent. Instead of promoting alternative sources of energy (geothermal or wind-powered invented and used by many individual "visionaries" as well as in Iceland where they constitute almost 100% of the produced energy – prove to work fantastically) the nuclear power stations are being planned, maybe because of the fear of decentralizing the so called "energy tap". On television the most aggressive are the commercials of cleaning supplies even though thanks to the progress of technology (that finally started observing nature) for several years it has been known now that it is possible to get your whole house in tip top clean state and wash clothes without a drop of any detergent. In the moments of crisis an increased consumption is promoted instead of e.g. saving billions by not advertising. On television the programs where you can learn something about the world are after 2 a.m. Theoretically an illegal tree cutting is charged 40.000 zloties but it doesn't seem such penalties are paid by the developers that unexpectedly cut out all the trees around some building plot. Instead, Mr Jacek Powałka who planted a few trees in Warsaw area called Kabaty got into a lot of trouble for "illegal forestation of a city square". The big format adverts are hung indiscriminately because the agencies use the loopholes in the law while there is an absurd fine for sticking a notice "looking for a babysitter" on the bus stop, etc. Or we read that a company called Monsanto wants to get a patent for some part of DNA belonging to a particular type of pig they claim to have bred, although it exists >>

przyniosło to pewne negatywne efekty, bo np. pojawiła się reklama na samochodach, które jeżdżą w kółko produkując tym samym więcej spalin, a nawet czasem przeleci samolot ciągnąc za sobą ogon z jakimś ogłoszeniem. Myślę, że jednak w ostatecznym rozrachunku miasto na tym wygrało, władze pracują teraz, zaczynając od zera, nad uregulowaniem prawa reklamowego, opartego na zdrowych podstawach, z poszanowaniem estetyki przestrzeni. W komentarzach do tej decyzji czytam m. in., „że nikt przy zdrowych zmysłach nie postulowałby całkowitego zniesienia reklamy". Ale właściwie, czemu nie? – zastanawiam się. Czy nie miałoby więcej społecznego sensu zainwestowanie horrendalnych kwot, które idą na kampanie promocyjne, np. w rozwój technologii, by produkować lepiej, taniej i bardziej ekologicznie, a potem konkurować jakością, a nie rozmiarem budżetów reklamowych. Z moich obserwacji nieźle wypadają tu firmy szwedzkie, jak choćby IKEA (spośród znanych w Polsce), która sporadycznie reklamuje swoje wyprzedaże, a poza tym skupia się na potanianiu produkcji i promocji postaw przyjaznych środowisku oraz innych działaniach bardziej PR-owych niż reklamowych. Druga szwedzka firma, projektantki odzieży Gudrun Sjoeden zamieszcza ogłoszenia w prasie i dystrybuuje katalogi, a pani Gudrun oprócz oferowania pięknych ciuchów inspirowanych odległymi wyprawami, i bardzo trwałych (aby nie marnotrawić darów natury) na swojej stronie www promuje ekologiczne sposoby podróżowania. Zapewniam, że obie firmy mają swoich klientów, na pewno wierniejszych niż hipermarkety, które upiększają nam widoki w mieście bilbordami oferującymi półtusze wieprzowe wielkości 2 x 4 metry.

Zwykle jednak „ludzki robak" odczuwa w świecie kompletną bezradność – te budynki, które mu się podobają – znikają, szkoły, do których chce posyłać dzieci, są zamykane, zmiany w rozkładach komunikacji utrudniają życie zamiast ułatwiać, procedury stają się coraz bardziej zawiłe i skomplikowane zamiast proste i transparentne. Zamiast promować alternatywne źródła energii (geotermalne, wiatrowe, które jak pokazują przykłady wielu indywidualnych „fantastów", ale też takiej np. Islandii, gdzie stanowią prawie 100% produkowanej energii – sprawdzają się znakomicie) planuje się budowę elektrowni atomowych, być może bojąc się decentralizacji tzw. kurka energetycznego. W telewizji najbardziej agresywne są reklamy zajzajerów do utrzymania czystości, chociaż od kilku lat dzięki postępowi technologii (która wreszcie zaczęła obserwować naturę) można wywecować chałupę na glanc i wyprać ciuchy bez kropli detergentu. W chwilach kryzysu promuje się zwiększoną konsumpcję, zamiast na przykład zaoszczędzić miliardy na reklamie. W telewizji programy, z których można się dowiedzieć czegoś o świecie, lecą o 2 w nocy. Teoretycznie nielegalne wycięcie drzewa kosztuje 40.000 złotych, ale jakoś nie wygląda na to, że płacą takie kary deweloperzy, który ni stąd ni zowąd karczują wszystkie drzewa wokół działki budowlanej. Za to pan Jacek Powałka, który posadził parę drzew na warszawskich Kabatach, narobił sobie kłopotów z powodu „nielegalnego zadrzewiania placu". Reklamy wielkoformatowe wiszą sobie gdzie popadnie, bo agencje wykorzystują luki prawne, a za naklejenie na przystanku ogłoszenia „poszukuję niańki" grozi kara grzywny, itp., itd. Do tego np. okazuje się, że korporacja Monsanto próbuje zdobyć patent na fragment kodu DNA charakterystyczny rzekomo dla wyhodowanej przez siebie odmiany świni. >>

also in the DNA of the "regular" types of pigs. And what if some company wishes to get a patent for some part of our DNA and day by day we will pay them for violating their copy rights to the code? Not to mention other nasty things like wars, domestic violence and social stratification. "That's what I hate the most – says my 12 year old son – that there are people who have everything while others are poor and have sick children in addition".

It's nothing surprising then that some people feel like doing something and not waiting for the state to take action, like the already famous "guerilla gardening", the organizations that exist especially in Anglo-Saxon countries and aim at regaining the badly "governed" lands in the city through bringing them into cultivation, weeding and setting up flower-beds (something similar to what Mr Powałka does, only on larger scale). Others fight for such prosaic things like bill-posts "for the people". The group Slow Motion encourages traffic slowdown and deceleration of the the speed of life in the city.

But another temptation arises, almost perennial and also for ages treated with skepticism – to create everything from scratch again, treat what we have so triumphantly reached so far as a not very successful experiment that we continue just by inertia. One of the most interesting visions rooted in this philosophy was created by the inventor and engineer Jacque Fresco who reminds us about the seemingly obvious fact that we live in the world that has enough of natural goods to secure a relatively similar welfare to everyone; this approach despite reminding of the communist equality is rather far from it and concentrates on the concepts of ecological building engineering and transport. As Stefan Themerson claimed – yesterday's truths become superstitions in today's world and thus they sometimes have to be shook off like a moldy fur.

To all intents and purposes, a reflective contemporary artist that desires to express his opinions on any of the above topics on a bigger scale has at his disposal streets or – Youtube only, or perhaps the streets presented later on Youtube. Each of them has a slightly different, specific character – most of all actions in the urban space are very imprecise in terms of "targeting", to use the language of marketing. Your "work" appears in front of the eyes of a well-read intellectual as well as of Mr Genek drinking a bottle of cheap wine next to the off-license. And, paradoxically, you never know who will it find its way to more effectively. In the actions undertaken in social space by me and my friends artists the reaction of people that were theoretically not prepared for art always struck me the most. Not always the message was clear for them but the intention was: the unselfishness of artistic action addressed to "everyone", without any concealed meaning or any attempts of trading their friendliness into an amount of potential votes, or an increased yoghurt sale.

Domesticating the space, showing it differently, bringing it to the human scale, to a natural tempo (even the 65 km per hour by Jasieński), bringing us back to nature and nature to us, awakening our feeling of responsibility for the place where we live, for the life of others that share this place with us, defending „the human worm" that nobody cares about, opening our eyes to beauty or to paradox, to somebody else's sadness...

What could be better for this than the street? In the roar of the machines. Amongst the bee-like hum of the masses. In the paradoxical human/ inhuman city.

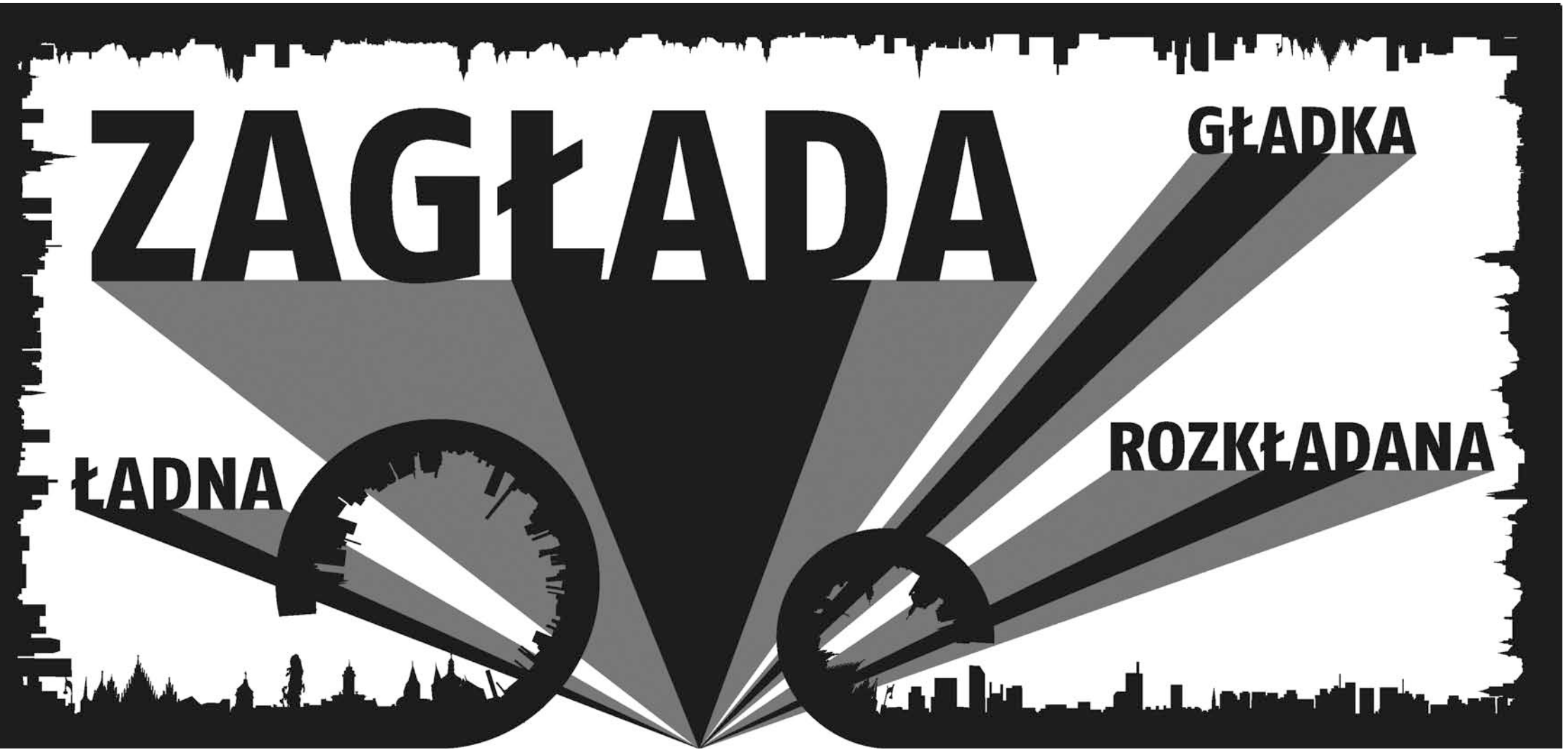
Sęk w tym, że te same fragmenty DNA mają również tradycyjne gatunki. A może kawałek ludzkiego DNA też da się opatentować i będziemy bulić dzień w dzień za naruszenie praw autorskich do kodu... Nie mówiąc już o takich sprawach jak wojny, przemoc domowa, rozwarstwienie społeczne. „Tego najbardziej nienawidzę – mówi mój dwunastoletni syn – że jedni mają wszystko, a inni są biedni i jeszcze mają chore dzieci".

Nic dziwnego, że tego i owego nachodzi chęć, by zrobić coś za państwo, jak choćby słynne już „guerilla gardening", czyli partyzantka ogrodnicza, organizacje istniejące zwłaszcza w krajach anglosaskich, które próbują odzyskiwać źle „zarządzaną" ziemię w mieście poprzez jej zagospodarowanie, odchwaszczanie i zakładanie klombów (coś jak pan Powałka, tylko na większą skalę). Inni walczą o takie prozaiczne rzeczy jak słupy ogłoszeniowe „dla ludzi". Z kolei grupa Slow Motion zachęca do zwolnienia ruchu i tempa życia w mieście.

Ale też powstaje pokusa, odwieczna nieomal i też odwiecznie traktowana ze sceptycyzmem, by wymyślić wszystko jakoś od nowa, potraktować to, do czego tak triumfalnie doszliśmy, jako niezbyt udany eksperyment, który kontynuujemy siłą inercji. Jedną z ciekawszych takich wizji stworzył wynalazca, inżynier Jacque Fresco, który przypomina o oczywistej z pozoru sprawie, że na świecie jest dosyć dóbr naturalnych, by zapewnić względny dobrobyt każdemu, łącząc swoją filozofię, odległą jednak od komunistycznej „urawniłowki" z koncepcjami ekologicznego budownictwa i transportu. W końcu jak twierdził Stefan Themerson, wczorajsze prawdy stają się zabobonami dnia dzisiejszego i należy je co jakiś czas przetrzepać jak zatęchłe futro.

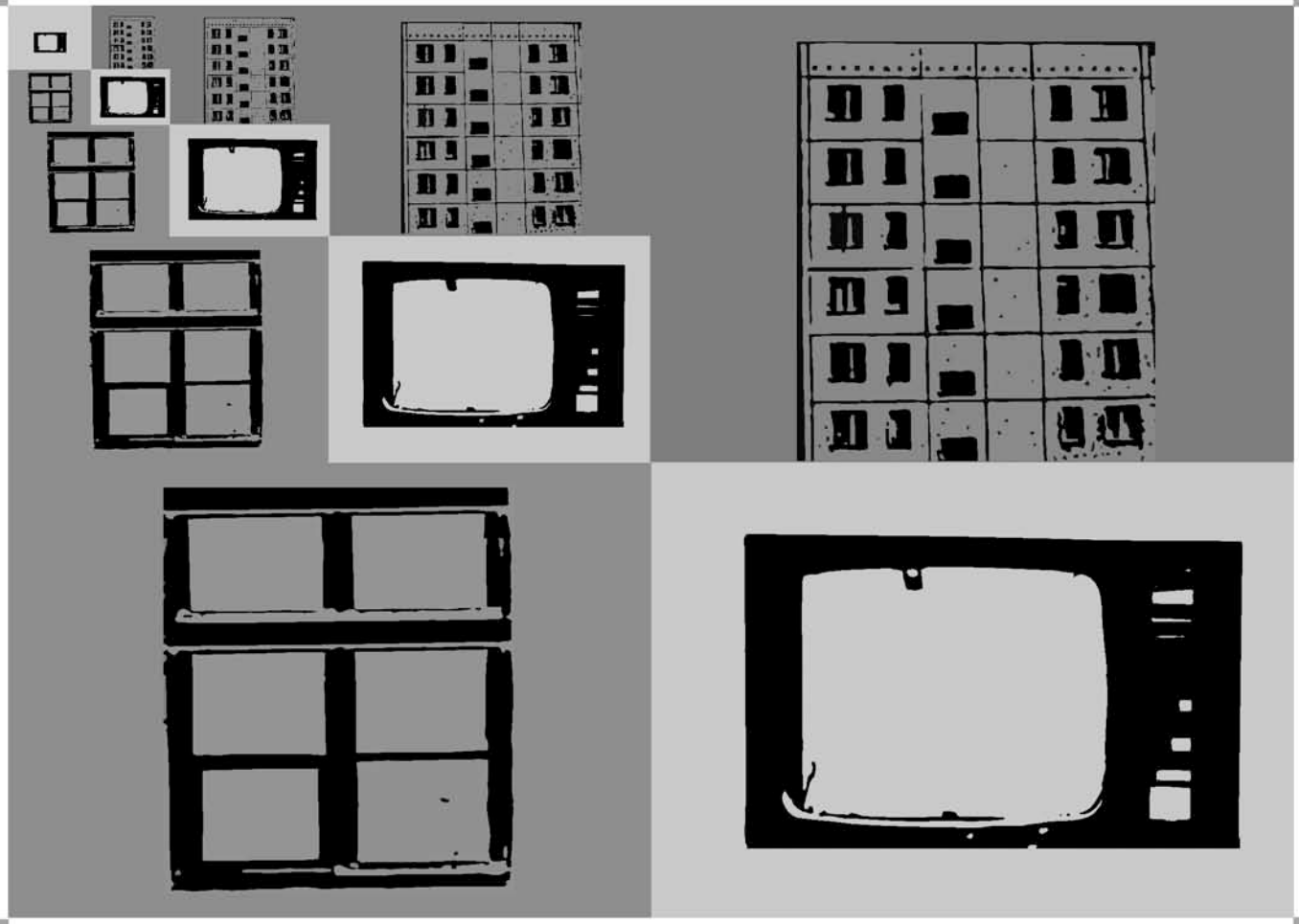
Myślący wrażliwy artysta, który pragnie na większą skalę przemówić na któryś z w/w tematów ma praktycznie do dyspozycji tylko ulicę, albo – youtube, a najczęściej ulicę pokazaną potem na youtubie. Każda z tych lokalizacji ma nieco inną specyfikę – przede wszystkim działanie w mieście jest bardzo nieprecyzyjnie „stargetowane", by użyć języka marketingu. Pojawia się tak samo przed oczyma oczytanego intelektualisty i pana Genka spod monopolowego. I paradoksalnie nigdy nie wiadomo, do kogo trafi skuteczniej. W działaniach podejmowanych w przestrzeni społecznej przeze mnie i znajomych artystów zawsze zaskakiwała mnie reakcja osób teoretycznie do odbioru sztuki nie przygotowanych. Nie zawsze przesłanie było dla nich jasne, ale zawsze jasna była intencja: bezinteresowność działania artystycznego adresowanego do „każdego", bez żadnych podtekstów, bez prób przekucia ich życzliwości w liczbę zebranych głosów wyborczych czy wzrost sprzedaży jogurtów. Oswajanie przestrzeni, pokazywanie jej inaczej, nadawanie ludzkiej skali, naturalnego tempa (a choćby tych 65 km/h Jasieńskiego), przywracanie nas przyrodzie i przyrody nam, budzenie odpowiedzialności za miejsce, w którym żyjemy, za los innych, którzy z nami to miejsce dzielą, upominanie się o „ludzkiego robaka", którym nikt się nie przejmuje, otwieranie oczu na piękno, albo na paradoks, na czyjś smutek... Czy jest do tego lepsze miejsce niż ulica?

W ryku maszyn. Wśród pszczelego brzęczenia mas. W paradoksalnym ludzkim/ nieludzkim mieście.


ZAGŁADA
GŁADKA
ROZKŁADANA
ŁADNA

OSACZENI

W KWADRATACH



WSZYSTKO

UNITED COLORS OF BETON

The group Twożywo doesn't require presentation, being active in the city space for many years it has firmly inscribed into the iconography of the capital. Most of Warsaw visitors, consciously or not knows their works. You can find them along the main routes (Marszałkowska, Świętokrzyska, Aleje Jerozolimskie) as well as in less representative places. Their legendary stencils like *Antichrist will be Artist* or *Emanations of Weakness*, till this day ornament elevations of Warsaw tenement houses.

For the last few years in their artistic endeavours Twożywo reach beyond the borders of their indigenous city – their murals appear (unfortunately, sometimes only temporarily) on the buildings in Płock, Bielsko-Biała or Przemyśl. Their activity in the virtual space constitutes not only an archive of their achievements but also becomes a medium for net art actions.

The significant dialogue they initiated with their addressees living in Warsaw started in means of public transport. "The world is built in such a way that we are able to observe the faces of others not our own", "Lick the sun off the pavement before it sinks into the concrete", "While she dances her dress whirls with crumbs of being" – such slogans could be seen in buses in the middle of 90's. The group was called Pinokio then, and constituted of three young men: Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, and Robert Czajka.

Pinokio buoyantly widened the field of their creative expression – apart from stickers, stencils and posters appeared. From quite wordy, more poetic statements characteristic for the stickers the group started heading towards – what makes the essence of the artistic language of the group today – brevity, ambuguity and multiple meaning of the message. Following the poetic re-evaluation the name of the group was changed as well – Pinokio was replaced with Twożywo (members: Libel and Sidorek).

The context of Twożywo's works are the visual aspects of the street. Since 2000 the form of billboard has become another means of conveying their message. Thanks to their cooperation with Galeria Zewnętrzna AMS the group gained two places for regular expositions (Kopernika st. and Koszykowa st.). A billboard has not only a bigger striking force because of being a space that is totally familiarized by media but it also gives an opportunity to play with the mercantile iconography (*Platon, a chocolat bar; Warsaw – toil, dirt, stink*; *Promotion of higher prices*; *My authorized weltschmerz*).

The medium that Twożywo uses is language. The virtuosity of word lets the artists exploit speech in all its dimensions – in their works they make a broad analysis of contemporary Polish language. Their substantial achievement in this field is the book published by the group *Typographical Telementary Textbook* (2004). >>

Grupa Twożywo nie wymaga prezentacji, działając od wielu lat w przestrzeni miejskiej, wpisała się na trwałe w ikonosferę stolicy. Większość bywalców Warszawy, świadomie bądź nie, kojarzy tę twórczość. Ich prace znaleźć można zarówno na głównych traktach (Marszałkowska, Świętokrzyska, Aleje Jerozolimskie), jak i w miejscach mniej reprezentatywnych. Legendarne szablony, takie jak *Antychryst będzie artyst* czy *Emanacje słabości*, do dziś zdobią elewacje warszawskich kamienic.

Od kilku lat aktywność artystyczna Twożywa sięga poza granice rodzimego miasta – murale pojawiają się (niestety, niekiedy jedynie chwilowo) na budynkach w Płocku, Bielsku-Białej, Przemyślu. Artyści działają także w przestrzeni wirtualnej, Internet stanowi nie tylko archiwum ich dokonań, lecz także medium dla netartowych akcji.

Wielki dialog z odbiorcami-warszawiakami zainicjowany został, nomen omen, w środkach komunikacji miejskiej. „Świat jest tak zbudowany, by obserwować twarze innych, a nie swoją własną", „Zliż słońce z chodnika nim wsiąknie w beton", „Ona pląsa, jej sukienka wiruje okruchami bytu" – na takie hasła mógł w połowie lat dziewięćdziesiątych napotkać pasażer autobusu. Grupa nazywała się wówczas Pinokio, tworzyło ją trzech młodych ludzi: Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, Robert Czajka.

Pinokio prężnie rozszerzał pole swojej twórczej ekspresji – poza naklejkami pojawiły się także szablony i plakaty. Od dość rozwlekłych, bardziej poetyckich komunikatów, jakimi charakteryzowały się naklejki, zaczął zmierzać do tego, co dziś stanowi esencję artystycznego języka grupy – do skrótu, enigmatyczności, wieloznaczności przekazu. Idąc za tymi przewartościowaniami poetyk, w 1998 roku zmieniono również samą nazwę – Pinokio został zastąpiony przez Twożywo (skład: Libel i Sidorek).

Kontekstem dla twórczości Twożywa jest wizualna sfera ulicy. Istotnym nośnikiem stał się bilbord – od roku 2000, dzięki współpracy z Galerią Zewnętrzną AMS, grupa dysponowała dwoma miejscami stałej ekspozycji (ulice Kopernika i Koszykowa). Bilbord daje nie tylko większą siłę rażenia, jako przestrzeń całkowicie oswojona przez media stwarza również możliwość gry z merkantylną ikonografią (*Platon, czekoladowy baton; Warszawa – trud, brud, smród; Promocja wyższych cen; Mój autoryzowany ból istnienia*).

Materią plastyczną Twożywa jest język. Wirtuozeria słowa pozwala twórcom eksploatować mowę we wszystkich jej wymiarach – w swoich pracach dokonują wszechstronnej analizy współczesnej polszczyzny. Istotnym osiągnięciem na tym polu jest wydana przez grupę książka *Telementarz typograficzny* (2004). Publikacja ta, będąca pastiszem podręcznika dla najmłodszych, w sposób ironiczny, acz dobitny, wytyka narodowi polskiemu jego wady i wstydliwe skłonności. Intrygującą grę z treścią słów znajdziemy także w najnowszej warszawskiej akcji pt. *Strzały na* >>

tekst/ text by
Alicja Piastowska

<< projekty na poprzednich stronach/
projects on previous pages by
twożywo

(tr. atc)

This publication, a pastiche of an ABC textbook for children, points out to Polish nation its faults and embarrassing inclinations in an ironic but distinct way. An intriguing play with the content of words can also be found in their newest Warsaw action entitled *Shots in the city*. The group installed signposts on Warsaw streets that provoke making a choice from many different alternatives: "fear/existence", "myth/torment", "terrorists/partizans", "shopping/homeland"…

The word-image differentiation gets blurred in Twożywo's works. The letters function not only as carriers of meaning here but also as illustrations (e.g. the billboard *They will take everything from us*). This appreciation for the plasticity of lettering makes a multi-layered play with language possible. Thanks to the graphic juxtapositions of letters it is possible to notice "zło" in "człowiek" ("evil" in "human being"), "nic" in "znicz" ("nothing" in "cemetery lamp"), "zysk" in "wszystko" ("profit" in "everything"). Graphic art becomes an additional commentary to the texts it illustrates. Changes introduced by it are essential, sometimes they add content (e.g. billboard *Encircled with Squares*), or intentionally increase the number of possible interpretations (eg. billboard *Forbidden*).

The art created by Libel-Sidorek duo is dialogue oriented. It can be observed not only in their choice of settings for their expositions but also in the openness of the message that escapes any attempts of limiting it to one interpretation only. Their skillful word, sign and image juggling makes the amount of interpretations limitless. On the other hand though the allusiveness sometimes gets replaced with directness and courage that make the message more perspicuous, simple, important. Such attitude can be found on the posters and billboards that are socially oriented (eg. *Because this bitch provoked me; Woe to the underwater nations; Warmth is friction, friction is family*).

Twożywo consistently follows the path they chose years ago. Their art is intended for city landscapes, it was born in Warsaw and – even though the group has gained international fame – it is still mostly attached to their city of origin. Their artistic statements are directed towards an accidental passer-by unreflectively sunken in the municipal sphere of semiotics. Disrupting the monotonous rhythm indicated by the load of advertising information on the streets provokes, disturbs and irritates but, most of all, propitiates a reflection.

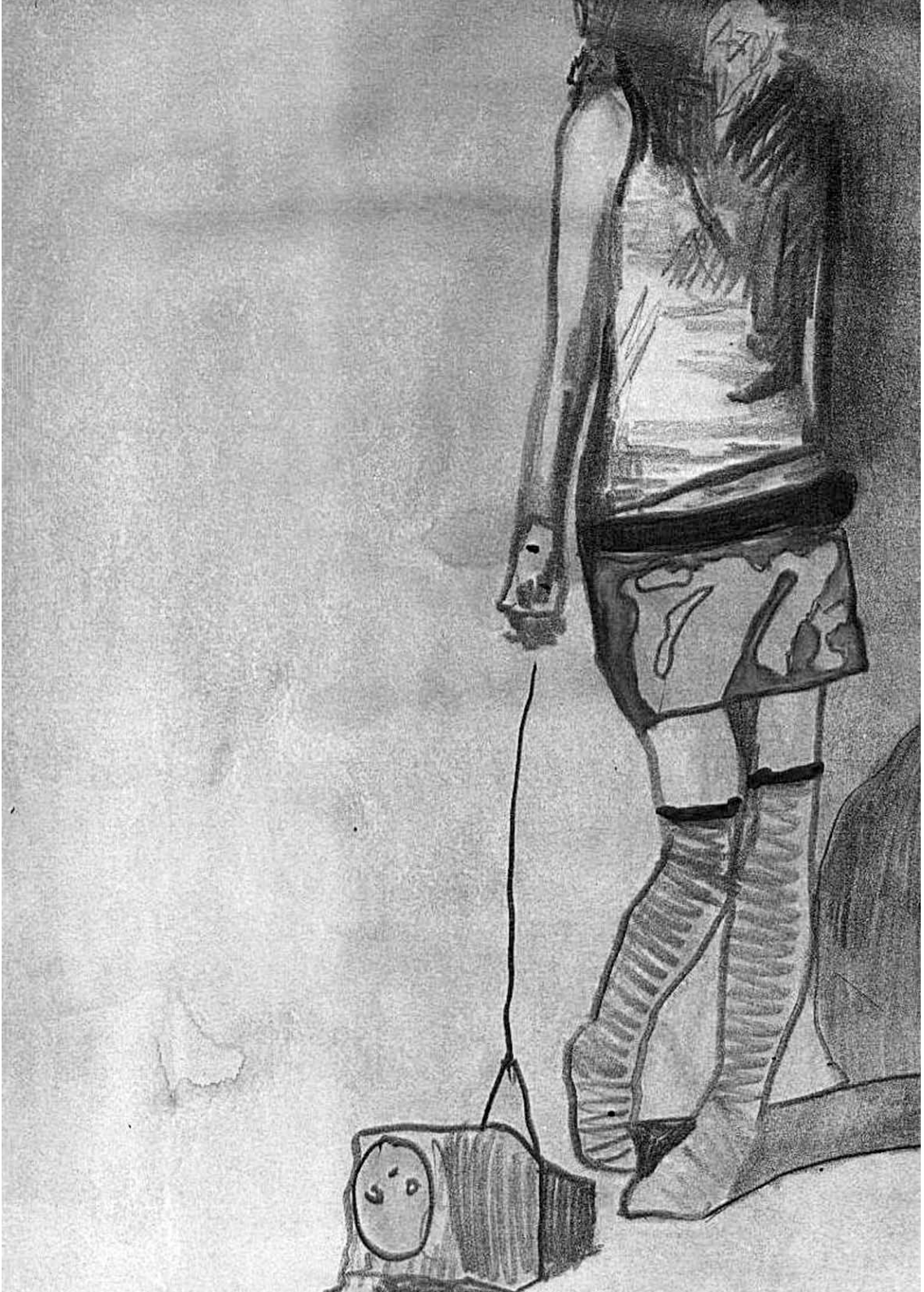
dialogue oriented

mieście. Grupa umieściła na stołecznych ulicach drogowskazy, pozwalające dokonać wyboru spośród szeregu alternatyw: „bać/ być", „mit/ męka", „terroryści/ powstańcy", „zakupy/ za ojczyznę"…

Rozróżnienie słowo-obraz zostaje w przestrzeni prac Twożywa zatarte. Litery funkcjonują tu nie tylko jako nośniki znaczenia, lecz również jako ilustracje (np. bilbord *Oni nam wszystko zabiorą*). Owo docenienie plastyczności pisma umożliwia wielopoziomową grę z językiem. Dzięki graficznym zestawieniom wyrazów dostrzec można „zło" w „człowieku", „nic" w „zniczu", „zysk" we „wszystkim". Grafika stanowi dodatkowy komentarz dla tekstów, które ilustruje. Zmiany przez nią wprowadzane są istotne, niekiedy dopowiadają treść (np. bilbord *Osaczeni w kwadratach*), innym razem celowo zwiększają możliwości interpretacyjnych rozwiązań (np. bilbord *Zabronione*).

Sztuka tworzona przez duet Libel-Sidorek nastawiona jest na dialog. Świadczy o tym nie tylko wybór miejsc jej ekspozycji, lecz także jej otwarty przekaz, który wymyka się wszelkiej próbie ukonkretnienia w jednej interpretacji. Umiejętne żonglowanie słowami, znakami i obrazami sprawia, że wielość ścieżek interpretacyjnych rozrasta się w nieskończoność. Z drugiej strony niedopowiedzenie zostaje niekiedy zastąpione bezpośredniością, odwagą napisania rzeczy dobitnych, prostych, ważnych. Taką postawę można odnaleźć w plakatach i bilbordach stworzonych z myślą o konkretnych akcjach społecznych (*No bo ta suka mnie prowokowała; Biada narodom żyjącym pod wodą*; *Ciepło to tarcie, tarcie to rodzina*).

Twożywo konsekwentnie podąża wyznaczoną sobie przed laty drogą. Ich sztuka powstaje z myślą o miejskim pejzażu, narodziła się w Warszawie, i choć dziś grupa zyskała sławę ogólnonarodową, z miastem stołecznym jest ciągle związana najsilniej. Artystyczne komunikaty skierowane są do przypadkowego przechodnia, bezrefleksyjnie zanurzonego w miejskiej sferze semiotycznej. Zakłócenie monotonnego rytmu, jaki wyznaczają reklamowo-informacyjne teksty na ulicy, prowokuje, niepokoi, drażni, ale przede wszystkim – skłania do refleksji.



Within his multiple series of small-scale paintings, the artist examines and critiques historical truth, cultural trends particularly among the youth, and battling control/chaos within the medium of watercolors, which he uses to violate traditional assumption about what the craft can do within the viewer's expectations.

Examples of source imagery which Karcz range from photo still taken from the anarchy/punk movement supposedly from Europe to mug shots taken of the co-directors of Phillips Gallery in downtown Salt Lake City to a still of the kidnapped Hanns-Martin Schleyer by the infamous Baader-Meinhof terrorists. Whether the original source is an appropriated press photographs from the annals of history or possibly personal snapshots from the artist's own camera, Karcz's magical ability to render his subjects with a loose discipline manifests a strong command of his merging of conceptual idea with a well-crafted draftsmanship that shows within each work.

Inspired by the Czech New Wave film stills, Karcz acknowledges each segment of the subculture he researches thoroughly like a visual sociologist. For example, within his work "Commando Martyr," the artist depicts the fallen figure as the symbolic figurehead for a dying form of capitalism interwoven with the checkered past of Nazism. With merciless brushstrokes and splotches, the ascendancy of the red star in the background suggests that the turmoil of the conflict between extreme left-wing fanatics and the conservative, controlling conformists would reappear in various forms in the trends of history, whether it be the punk against yuppie or the fashionable jet-set against the impoverished folks.

Even though conflict lies at the heart of the overall works, Karcz is not simply a documentary scriptwriter. He becomes a consummate alchemist of the brush. With nearly flawless command, the artist is able to elicit impressionistic details with blurred outlines like dredged-up memories from the waste bin of alternative storytelling. Through fearless depiction of his characters, the artist's compassion in examining the overall tenor of social movements ranging from the art gallery world to the ecstasy-using clubbers reflects a genuine concern for an attempt to figure out how different types of people interact with one another rather than falling back on the stereotypes that cultural media is dependent on for its ideas. This form of visual anthropology becomes an atlas/encyclopedia for one man's understanding of the whole typology of humanity like the way that August Sander reflected upon his society during the twentieth century.

A series of mixed media works becomes an essay, an individual entry within the complete atlas of Karcz's overall ambitious book of artwork in totality. This becomes a more painterly counterpart to Richter's photographic atlas culled over the decades.

pełzająca rewolucja – Rafał Karcz

creeping revolution – Rafał Karcz

W swoim cyklu niewielkich akwarel Rafał Karcz krytycznie bada prawdę historyczną, kulturalne trendy obserwowane wśród młodych ludzi i walkę porządku z chaosem – posługując się tą techniką w sposób przeczący naszym wyobrażeniom o jej możliwościach.

Wśród inspiracji Karcza znaleźć można fotografie przedstawiające punków i anarchistów, zapewne europejskich, zdjęcia kuratorów z Phillips Gallery z Salt Lake City rodem z kartoteki policyjnej, po fotos przedstawiający Hannsa-Martina Schleyera porwanego przez niesławną grupę terrorystyczną Baader-Meinhof. Bez względu na to, czy zdjęcia pochodzą z prasy, z annałów historycznych czy też są autorstwa samego artysty, Karcz wykorzystuje swoją niezwykłą umiejętność oddawania bohaterów ze zdyscyplinowaną swobodą, łącząc swoje konceptualne pomysły z rzemiosłem rysownika, wyraźnie przejawiającym się w każdej pracy.

Zainspirowany kadrami filmów czeskiej nowej fali, Karcz bada każdy segment subkultury niczym wizualny socjolog. Na przykład w pracy „Commando Martyr" artysta opisuje upadłą postać będącą symbolicznym reprezentantem obumierającej formy kapitalizmu naznaczonego burzliwą nazistowską przeszłością. Przedstawiona bezwzględnymi posunięciami pędzla i plamami czerwona gwiazda dominująca w tle sugeruje, że konflikt między skrajnie lewicowymi fanatykami a konserwatywnymi konformistami będzie w różnych formach powracać przy zwrotach historii, czy to w starciu punków z japiszonami czy też modnych wyższych sfer ze zubożałymi „wieśniakami".

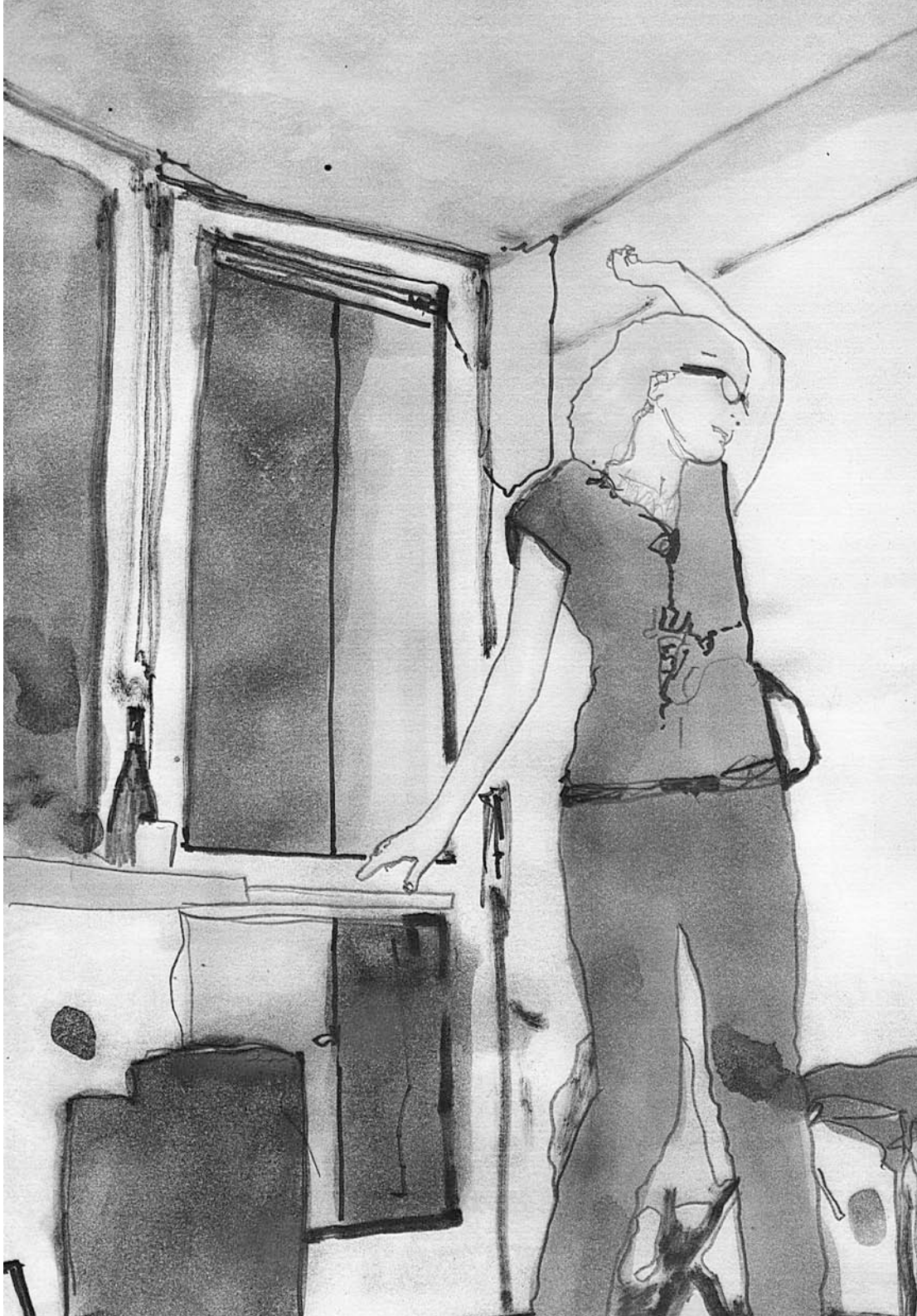
Chociaż konflikt wpisany jest w całokształt twórczości Karcza, artysta nie jest jedynie scenarzystą-dokumentalistą. Jest przede wszystkim wytrawnym alchemikiem pędzla. Z niemal bezbłędną maestrią jest w stanie uzyskać impresjonistyczne detale przy pomocy nieostrych konturów niczym wspomnienia wydobyte ze śmietniska niekonwencjonalnego bajkopisarstwa. Odważnie opisuje swoich bohaterów i z empatią obserwuje całe spektrum społeczne, poczynając od galeryjnego światka, a kończąc na bywalcach klubów eksperymentujących z ekstazą. Nie popada przy tym w charakterystyczne dla mediów kulturalnych stereotypy, raczej wykazuje szczerą potrzebę dociekania, w jaki sposób różne typy ludzi wchodzą ze sobą w interakcję. Ta forma antropologii wizualnej staje się swoistym atlasem/ encyklopedią umożliwiającą zrozumienie ludzkiej typologii (podobnie August Sandler charakteryzował społeczeństwo XX wieku).

Ta seria wykonanych mieszaną techniką prac staje się esejem, pojedynczym hasłem w ambitnej encyklopedii dzieł Karcza. Powstaje malarski partner fotograficznego atlasu, jaki Richter tworzył przez dziesięciolecia.

tekst/ text by
Albert Wang, kurator/ curator, IAO Projects, Salt Lake City, Utah

akwarele, technika własna/ experimental mixed media watercolors
Rafał Karcz

(tr. kk)



Alembic is an alchemist tool that consists of two glass containers connected with each other. The substance that circulates between them undergoes a process of distillation called by the alchemists "sublimation". If we applied this metaphor to street art the alembic would be the urban space while the substance – the community spirit. Art itself would be then an alchemical process that makes sublimation possible.

1. Psycho-geography and the (bourgeois) mythology of the street

Public space is a mythologized space. Its every section involves some kind of narration. Its every signifying element (street, square, house entrance, rubbish bin) is a parenthesis of another sense, social discourse (people going to work, holiday celebrations on the market square, house entry doors as the entrance to private sphere). We call such intellectual and social process mythologization because another sense, more universal overlaps the individual meaning.

Mythology is a text that doesn't undergo changes, the text saturated with senses imposed on individuals as common rules of conduct. The rules that are usually sold under the name of "wisdom of life", "reason of state", "common sense" or "civil law". Their main feature is pursuit of invariability. We are convinced that through transgressing these laws we would violate some natural rules of living. While it is usually all about being obedient to certain historically defined social situation we are actors of, but not the managers.

The sense of responsibility for the public space cannot only be limited to the awareness of "here and now". Full awareness means looking inwards as well as seeing the perspective. Memory, collective consciousness reach far deeper than merely defined presence. The key notion here is "context". The true sense of mythology operates exactly in this subtle, fleeting sphere. This is how – more or less – Roland Barthes describes it in his *Mythologies* tracing the bourgeois ideology – the most fickle, still most stable myth factory.

Roland Barthes determined very clear characteristics of bourgeois world outlook – it is mostly manifested by its pursuit of sustaining the status quo. Bourgeoisie is like a gigantic rubber Humpty Dumpty whose aim is just to go on living and not admit any big changes.

While the aim of street artists is change.

Psychogeography is one of the most important notions used by Lettrists International, renamed in 1957 to Situationist International. The precursory, utopian manifestos of the Lettrists embody the vision of the city as a space where different planes of existence and different levels of experience overlap. As Guy Deborg, the main theoretician of Situationism writes – psychogeography is: "the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behaviour of individuals". >>

alchemia sztuki ulicy

alchemicy i hakerzy przestrzeni miejskiej

the alchemy of street art

alchemists and hackers of the city space

Alembik to narzędzie alchemiczne, które składa się z dwóch połączonych ze sobą szklanych naczyń. Substancja, która cyrkuluje między nimi, ulega procesowi destylacji, który alchemicy nazywali sublimacją. Gdybyśmy zastosowali tę metaforę do sztuki ulicy, to alembikiem byłaby przestrzeń publiczna, a substancją – zapewne duch wspólnoty. Zaś sztuka, w tej sytuacji byłaby procesem alchemicznym, który umożliwia jej sublimację.

1. Psychogeografia i (mieszczańska) mitologia ulicy

Przestrzeń publiczna jest przestrzenią zmitologizowaną. Każdy jej odcinek wiąże się z jakąś narracją. Każdy element znaczący (ulica, plac, wejście do domu, śmietnik) jest ujęty w nawias drugiego sensu, społecznego dyskursu (ulicą ludzie idą do pracy, na placu odbywają się obchody świąt, drzwi do domu to wejście do sfery prywatnej). Taki intelektualno-społeczny proces nazywamy mitologizacją, bowiem na to, co ma znaczenie dla jednostki nakładamy drugi sens, bardziej uniwersalny.

Mitologia to tekst, który nie ulega zmianie, tekst nasycony sensami, które narzuca się życiu jednostek jako reguły postępowania. Reguły sprzedawane zwykle pod nazwą „mądrości życiowej", „racji stanu", „zdrowego rozsądku", albo „prawa cywilnego". Ich główną cechą jest ich dążenie do niezmienności. Jesteśmy przekonani, że przekraczając te prawa, naruszamy jakieś naturalne reguły życia. Tymczasem zwykle chodzi o posłuszeństwo w określonej historycznie sytuacji społecznej, której jesteśmy aktorami, ale nie reżyserami.

Poczucie odpowiedzialności za przestrzeń publiczną nie może się ograniczać jedynie do świadomości „tu i teraz". Pełna świadomość oznacza zarówno spoglądanie w głąb, jak i widzenie perspektywiczne. Pamięć, świadomość zbiorowa sięga znaczenie głębiej niż niezbyt określona teraźniejszość. Kluczowym pojęciem jest tutaj „kontekst". Właśnie w tej subtelnej, ulotnej sferze operuje prawdziwy sens mitologii. Tak mniej więcej opisuje to Roland Barthes w swoich *Mitologiach*, kiedy tropi ideologię mieszczańską, najbardziej przewrotną, a jednocześnie niewywrotną wytwórczynię mitów.

Roland Barthes wyznaczył bardzo wyraźne cechy światopoglądu mieszczańskiego – we wszystkich swoich przejawach dąży on przede wszystkim do zachowania istniejącego stanu rzeczy. Mieszczaństwo jest jak gigantyczna gumowa wańka-wstańka, której jedynym celem jest to, aby istnieć dalej i nie dopuszczać do żadnych wielkich zmian.

Tymczasem celem artystów street artu jest zmiana.

Psychogeografia to jedno z ważniejszych pojęć, którymi posługiwała się Międzynarodówka Lettrystów, przemianowana w 1957 na Międzynarodówkę Sytuacjonistów. Prekursorskie utopijne manifesty Lettrystów ucieleśniają wizję miasta jako przestrzeni, w której nachodzą na siebie różne płaszczyzny egzystencji, różne poziomy doświadczeń. Jak pisze Guy Deborg, główny teoretyk sytuacjonizmu, psychogeografia to: „badanie praw >>

tekst/ text by
Rafał Nowakowski

zdjęcia prac Krzysztofa Wodiczko dzięki uprzejmości **fundacji Profile/** photos of Krzysztof Wodiczko's works courtesy of **Profile Foundation**

pozostałe zdjęcia ze stron www artystów/ other photos come from the artists' websites:
www.recetasurbanas.net
www.bordfunk.de/memory

(tr. atc)

Krzysztof Wodiczko, *Projekcje publiczne/ Public Projections,* Astor Building, NY, 1984

In reality it was about on one hand free drifting through the city and discovering its unknown aspects, while on the other – a critical commentary to the municipal life seen as a network of co-dependences. It manifested itself by a particular "emotional topography", a record of "domesticating the city" by its inhabitants.

Psychogeography in its potential practice led to such actions like "Project for Rational Improvements to the City of Paris" published in *Potlatch* – the magazine of Lettrist International in 1955:

"The subways should be opened at night, after the trains have stopped running. The passageways and platforms should be poorly lit with dim, blinking lights. The rooftops of Paris should be opened to pedestrian traffic. Museums should be abolished and their masterpieces distributed to bars".

I personally liked the paragraph about train stations the most:
"Train stations should be kept as they are. Their rather moving ugliness adds much to the feeling of transience that makes these buildings mildly attractive. Gil J. Wolman called for removal or scrambling of all information regarding departures (destinations, times, etc.). This would promote <drifting>".

It's not difficult to notice that the essence of these postulates is their unreality and the element of surprise. The Situationists called for reverting the roles within the social spectacle. Think different about everything. Don't use the city – contemplate it. The Situationist International was an ideological sporangium for all the movements and events of May 1968 in Paris the anniversary of which we recently celebrated. Today we can see that it was a common custom revolution announcing a change in the concept of culture and in social behaviour. This trend is classified to the utopian artistic movements that aimed at social change. Very brave. Why not?

2. Circumventing the system

The same year (1968) Krzysztof Wodiczko graduated from Warsaw Academy of Fine Arts in Industrial Design. Twenty years later he began his extensive "public art" project.

"Street art" is not only street art but also art of public space like monuments, huge banners and illuminated neon sings with logotypes of corporations. But it is also a board with departmental names. Basically, all types of symbolic work functioning in public space, pieces of art called to existence in defined space. Another thing is that not all such pieces can be called street art that in its foundation is subcultural, subversive and associated rather with pop culture. Many artists use street art techniques for their own purposes. Because of this their works often go beyond the conventional cultural circuit. >>

i specyficznych efektów otoczenia geograficznego, świadomie zorganizowanych lub nie, (i) oddziałujących na emocje i zachowania jednostek". W praktyce polegało to z jednej strony na swobodnym dryfowaniu przez miasto i odkrywaniu jego nieznanego oblicza, a z drugiej strony na krytycznym komentowaniu miejskiego życia, postrzeganego jako sieć współ-zależności. Objawiało się to szczególną „topografią emocjonalną", zapisem „oswajania" miasta przez jego mieszkańców.

Psychogeografia w potencjalnej praktyce prowadziła do takich akcji, jak *Projekt racjonalnego upiększenia Paryża*, opublikowany w „Potlaczu", piśmie Międzynarodówki Lettrystów w 1955 roku. Projekt postulował: „pozostawienie na noc otwartych tunelów metra, oświetlonych migotliwymi lampkami, otworzenie dachów Paryża dla spacerowiczów", albo „zlikwidowanie muzeów i umieszczenie wszystkich arcydzieł w barach". Mnie osobiście najbardziej przypadł do gustu ustęp o dworcach kolejowych:

„Dworce pozostawić w obecnej postaci. Ich wzruszająca szpetota znacznie wzbogaca „atmosferę przejścia", która stanowi o uroku tych budynków. J. Wolman domagał się zlikwidowania czy też losowego przemieszania wszystkich informacji o rozkładzie jazdy (miejsca docelowe, godziny etc.). Sprzyjałoby to <dryfowaniu>".

Nietrudno zauważyć, że istotą tych postulatów jest ich nierealność oraz element zaskoczenia. Sytuacjoniści nawoływali do odwrócenia ról w spektaklu społecznym. O wszystkim pomyśl inaczej. Nie korzystaj z miasta – kontempluj miasto. Międzynarodówka Sytuacjonistów była ideową zarodnią wszystkich ruchów i wydarzeń maja 1968 roku w Paryżu, których rocznicę niedawno świętowano. Dziś widzimy, że była to powszechna rewolta obyczajowa, zapowiadająca zmianę samej koncepcji kultury i zachowań społecznych. Ruch ten zalicza się do utopijnych prądów artystycznych, których zamiarem była zmiana społeczna. Śmiałe zamierzenie. Czemu nie?

2. Obejścia systemu

W tym samym 1968 roku Krzysztof Wodiczko ukończył studia na Wydziale Projektowania Przemysłowego ASP w Warszawie. Dwadzieścia lat później zapoczątkował swój rozległy projekt „sztuki publicznej".

„Sztuka ulicy", to nie tylko street art, ale również i sztuka w przestrzeni publicznej, jak pomniki, ogromne banery i podświetlone neony z logotypami korporacji. A także i tabliczka z nazwą urzędu. Jednym słowem, wszelka działalność symboliczna, która funkcjonuje w przestrzeni publicznej, dzieła sztuki powołane do istnienia w określonej przestrzeni. Inna rzecz, że nie wszystkie takie dzieła można określić jako street art, który z założenia i praktyki jest subkulturowy, wywrotowy i kojarzony raczej z kulturą popularną. Wielu artystów używa technik street art dla własnych celów. Ich dzieła sztuki wykraczają dzięki temu poza konwencjonalny obieg kultury. >>

Krzysztof Wodiczko, *Projekcje publiczne/ Public Projections,* Hiroshima, 1999

Krzysztof Wodiczko, *Projekcje publiczne/*
Public Projections

na tej stronie/ this page: Hiroshima, 1999

na następnej stronie/ next page:
Hirshhorn Museum, 1988 >>

Krzysztof Wodiczko, *Pojazd bezdomny/ Homeless Vehicle*, 1988-89

Krzysztof Wodiczko's *Public Art* should serve as a model for all such projects. This Polish conceptual artist had quite early emigrated and quickly gained a significant position in the USA. Wodiczko reached greatest visionary impetus in his *Public Projects* between 1980 and 1999. Huge slides with metaphoric content were projected on the walls of public buildings of the biggest cities of the world: New York, Toronto, Berlin, Madrid. On the "sleeping" facades of buildings huge colourful "frescoes" appeared that combined poetic metaphor with political bluntness like the Projection on the Hirshhorn Museum in 1988 where two hands held a candle and a revolver above the microphones on the rostrum of a politician. What is interesting they are usually full of lyricism like the elegiac projection at the bottom of the ruins of Atom Bomb Dome in Hiroshima in 1999. At night, the hands of the witnesses of this tragedy were projected over the dark depth of the river.

Public Projections are only the most spectacular examples of his productions. Projects of everyday articles to be used by ordinary people are even more interesting. Like for example the *Homeless Vehicle* finished in 1987, a kind of metal shopping cart for the homeless that can be used as a personal shelter for sleeping, as well as for gathered bottles and cardboard transportation and storage. The cart looks like an aluminum model of a rocket put on a hospital bed pasted over with masking tape. Wodiczko designed a *Poliscar* as well (1991), a self-propelled vehicle for the policemen patrolling dangerous quarters.

In his manifesto *Public Projection* Wodiczko wrote:
„Public visualization of a myth can debunk it, help to 'physically' identify it, push it into the surface and keep within the field of vision to make it easier for the passers-by to observe and participate in the celebration of its final formal capitulation. This process has to proceed step by step in every 'moment of the myth', in the place where it arose and in its embodiment as a building. [...]
Only the physical, public projection of the myth on its physical body (myth projection) can lead to effective demythologization of the myth". (Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna. Wybór tekstów i prac*, edited by Piotr Rypson. Centre for Contemporary Art, Warsaw 1995, page 114)

Presently, the most politically engaged artist is probably the Spanish architect and designer Santiago Cirugeda. His ideas that could be called "architectural guerilla" are simple and firm: e.g. he took rubbish containers to small city squares and made stages, stalls and swings out of them. His project *Taking the Street* (Seville, 1997) is a full story of such skip that put upside down on the market square served as a stage for a band, a children's swing podium, and finally as a counter of a night bar. Mostly his projects are more radical though, like the *Insect House* (Seville, 2001) – a portable tree-house designed especially for the protesting ecologists. This arboreal hollow >>

Sztuka publiczna Krzysztofa Wodiczki powinna patronować wszystkim takim projektom. Ten polski artysta konceptualny dość wcześnie wyemigrował i szybko osiągnął znaczącą pozycję w USA. Największy rozmach wizji Wodiczko osiągnął w swoich *Projekcjach publicznych* z lat 1980-1999. Ogromne slajdy o metaforycznej treści wyświetlane były na ścianach budynków publicznych największych miast świata: Nowego Jorku, Toronto, Berlinie, Madrycie. Na „uśpionych" fasadach budowli pojawiały się ogromne barwne freski, łączące poetycką metaforyczność z polityczną dosadnością, jak Projekcja na Hirshhorn Museum z 1988 r., w której dwie ręce dzierżyły świecę i rewolwer ponad mikrofonami na mównicy polityka. Co ciekawe, zwykle wyróżniają się one dużym liryzmem, jak elegijna projekcja u podnóża ruin Kopuły Bomby Atomowej w Hiroszimie z 1999 r. W nocy, ponad ciemną tonią rzeki wyświetlały się jedynie ręce świadków tragedii, opowiadających swoje wspomnienia.

Projekcje publiczne są tylko najbardziej spektakularnym przykładem jego produkcji. Ciekawsze są nawet chyba projekty Wodiczki przedmiotów przeznaczonych do codziennego użytku przez zwykłych ludzi. Jak choćby *Pojazd bezdomny* ukończony w 1987, rodzaj metalowego wózka dla bezdomnych, w którym można jednocześnie spać, zbierać butelki i kartony. Wózek wygląda jak aluminiowy model rakiety położony na łóżku szpitalnym i oklejony taśmą ochronną. Wodiczko zaprojektował również „Poliscar" (1991), samobieżny pojazd dla policjantów patrolujących niebezpieczne dzielnice.

W manifeście *Projekcja publiczna* Wodiczko napisał:
„Publiczna wizualizacja mitu może go zdemaskować, pomóc rozpoznać go „fizycznie", wypchnąć go na powierzchnię i utrzymać w polu widzenia tak, by ułatwić przechodniom obserwację i uczestnictwo w celebracji jego ostatecznej, formalnej kapitulacji. [...]
Proces ten musi przebiegać w każdym „punkcie mitu", w miejscu jego powstania i w jego ucieleśnieniu – budowli. Tylko fizyczna, publiczna projekcja mitu na jego fizycznym ciele (projekcja mitu) może doprowadzić do skutecznej demitologizacji mitu". (Toronto, 1983)

Obecnie chyba najbardziej zaangażowanym twórcą jest hiszpański architekt i projektant Santiago Cirugeda. Jego pomysły, które można by nazwać „architektoniczną guerillą", są proste i stanowcze: na małych placykach ustawiał na przykład kontenery na śmieci i robił z nich sceny, stragany, huśtawki. Projekt *Taking the Street* (Sewilla, 1997) to cała historia takiego kontenera na śmieci, który położony na placu do góry nogami, służył za scenę dla zespołu, podest na huśtawki dla dzieci, wreszcie jako lada nocnego barku. W większości jednak jego projekty są bardziej radykalne, jak *Insect House* (Sewilla, 2001) przenośny domek nadrzewny, wymyślony specjalnie dla protestujących ekologów. W tej dziupli można spać, jest wyjątkowa odporna na próby zdejmowania, a jej spód wytrzymuje strzały z gumowych kul.

W październiku 2003 r, grupa związana z architektem zrealizowała projekt *Opening of Empty Lots*, artystyczną okupację parceli Calle Olivar 48-50 w Sewilli. We współpracy z grupą El Laboratorio, Cirugeda prowadził >>

Krzysztof Wodiczko
Projekcja bezdomnych 2/
Homeless Projection 2
The Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston, MA

Santiago Cigureda, *Insect House*

home can be used for sleeping and it is exceptionally resistant to dismantling, and its bottom endures rubber bullet shots well.

In September 2003 the group connected with the architect realized the project *Opening of Empty Lots*, an artistic occupation of the Calle Olivar 48-50 parcel in Seville. In cooperation with the group El Laboratorio Cirugeda led a debate with the aldermen and the citizens simultaneously evacuating four times from different buildings, in this way practicing "city nomadism". Initially the collective built a standalone bungalow on an empty unfinished building-site parcel. They constructed it out of... prefabricates and the construction site remains. Plastic coffers usually securing concrete panels were used here as wall fillers. Presently Santiago Cirugeda's group presents a project *Advice*. It is a construction of a portable bungalow made of metal scaffolding and fibre boards. On the *Recetas Urbanas* webpage a full montage instruction with illustrations is available.

More modest projects like works of the collective Heavy Trash from Los Angeles can carry a huge "potential of change" as well. One day on the lawns in front of the walls of residential districts in Beverly Hills wooden platforms labeled as *Heavy Trash* were installed. Simple wooden constructions invited to social dialogue over the walls. The fact itself that such idea sprung up proves that the society there must be more liberal and independent.

Street art doesn't have to be angry and "interventional" like in the billboards by Peter Fuss. It can be more abstract and aesthetically refined like in the installations of the collective Glue Society. Their works sometimes trespass the city space just like the rainbow at the top of a mountain... made of plastic chairs or the slow performance in which the celebrants descend from different directions, each carrying his/her chair of different colour. Finally a house made of chairs is constructed, a plastic oval igloo that at dusk elucidates with neon lights. Or a row of cars standing along the pavement gets wrapped up in... colourful decorative paper. The vehicles look like a row of gigantic four-wheeled chocolates.

The funniest work of the collective is their video *Carpet Tile Cupcake* made for 42Below Vodka, that in an accelerated tempo shows the process of composing a mosaic in a shape of... huge breasts. At the end one of the members of the collective dressed obviously in white overalls cleans the image with a vacuum cleaner...

By all possible means poetic deconstruction of mythology that public space got covered with comes true literally or symbolically. Through "unlicensed" space design and inscription into imposed meanings a change in how the visitors of space see it takes place. Or, using a floral metaphor, proliferation of meanings is happening, allowing the untrammeled self-development of space and man himself. >>

Santiago Cigureda, *Taking the Streets*

debatę z radnymi i mieszkańcami, jednocześnie ewakuując się cztery razy z różnych budynków, a tym samym uprawiając „miejski nomadyzm". Pierwotnie kolektyw wybudował na pustej parceli po nieskończonej budowie, wolnostojący bungalow, skonstruowany w całości z... prefabrykatów i części, jakie pozostały po budowie. Jako wypełnienie ścian wykorzystywano plastykowe kasetony, których używa się do zabezpieczania betonowych płyt. Obecnie grupa Santiago Cirugedy prezentuje projekt *Advice*. Jest to konstrukcja przenośnego bungalowu z metalowego rusztowania i płyt pilśniowych. Na stronie *Recetas Urbanas* dostępna jest pełna instrukcja montażu, z ilustracjami.

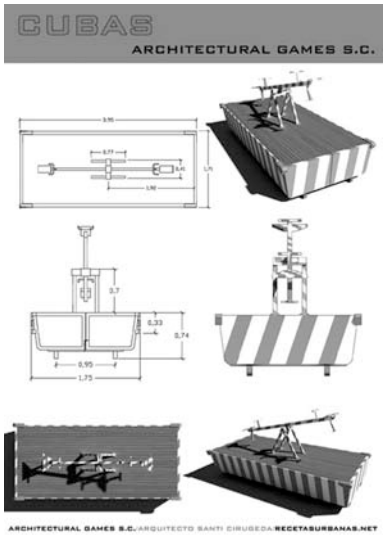
Także i skromniejsze projekty mogą nieść ogromny „potencjał zmiany", jak choćby prace kolektywu Heavy Trash z Los Angeles. Pewnego dnia na trawnikach przed murami dzielnic rezydencjonalnych w Beverly Hills stanęły drewniane platformy oznakowane jako *Heavy Trash*. Proste drewniane konstrukcje zapraszały do społecznego dialogu ponad murami. Już sam fakt powstania takiego pomysłu świadczy, że społeczeństwo musi być bardziej liberalne i samodzielne.

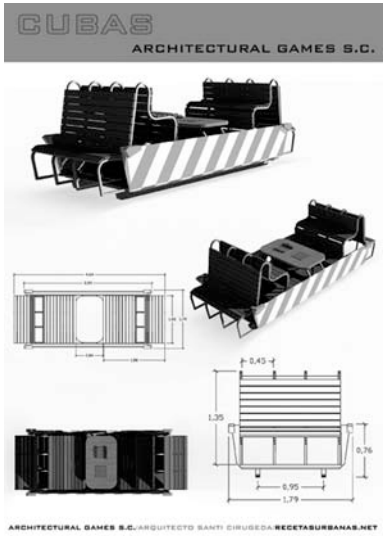
Niekoniecznie sztuką ulicy muszą być gniewne, „interwencyjne" prace, niczym bilbordy Peter Fussa. Mogą być one bardziej abstrakcyjne i wyrafinowane estetycznie, jak instalacje kolektywu Glue Society. Ich prace wykraczają czasem poza przestrzeń miasta, jak wyłożona na szczycie góry tęcza z... plastykowych krzeseł, albo powolny performans, w którym celebranci schodzą się z różnych stron, każdy ze swoim krzesłem w innym kolorze. Na koniec powstaje dom z krzeseł, plastykowe, owalne igloo, które po zmierzchu rozświetla się miękkim jarzeniowym światłem. Innym razem rząd samochodów stojących wzdłuż chodnika zostaje opakowany... kolorowym ozdobnym papierem. Pojazdy wyglądają jak szereg gigantycznych, czterokołowych czekoladek. Najzabawniejszą pracą kolektywu jest wideo *Carpet Tile Cupcake* wykonane dla 42Below Vodka, które w przyspieszonym tempie pokazuje układanie na dachu wieżowca wielkiej mozaiki, przedstawiającej coś na kształt... ogromnego biustu. Na koniec jeden z członków kolektywu, ubrany oczywiście w biały kombinezon, przeciąga po gotowym obrazie odkurzaczem.

Na różne sposoby spełnia się poetycka dekonstrukcja mitologii, w którą obrosła przestrzeń publiczna, dokonywana albo dosłownie, albo symbolicznie. Poprzez projektowanie przestrzeni „na dziko", wpisywanie się między narzucone znaczenia, dokonuje się zmiana w postrzeganiu przestrzeni przez jej bywalców. Albo mówiąc metaforami roślinnymi, następuje rozplenienie sensów, zezwalanie na nieskrępowany samo-rozwój, przestrzeni i samego człowieka.

3. Rozpisywanie (się) miasta

Większość street artu to ogromna anonimowa (ale nie bezimienna) armia malarzy, pisarzy, poetów, chuliganów i aktywistów społecznych. Niektórzy z kolei, jak Banksy, London Police, czy D*Face, zyskują znaczące uznanie, a ich prace pojawiają się w drogich, albumowych wydawnictwach. Jest to pewnym zaprzeczeniem pierwotnego nurtu. Bowiem Graffiti było też zawsze czymś w rodzaju anty-sztuki, działalnością symboliczną, która >>





Writing the memory of the City
www.bordfunk.de/memory

3. Writing (out) the city

Street art is mostly a huge anonymous (but not in-nominate) army of painters, writers, poets, hooligans and social activists. Some of them like Banksy, London Police or D*Face gain recognition and their works appear in exclusive publications.

In a way it is a contravention of the initial ideals of this genre. Because Graffiti has always been more of an anti-art, symbolic work that opposed rules of art and the conventionality involved in cultural life participation. Graffiti was the "voice of the street" through which the "hoi polloi" expropriated from the city centre by corporations and adverts got public space back at least in this symbolic way.

The phenomenon of tagging is an example of such symbolic regaining of the lost space. The first modern tags were made in big urban agglomerations such as New York or London and they were written by people from disadvantaged districts and members of national minorities. One of the first – Taki 183, was a courier that between 1969 and 1974 wrote his pseudonym along his regular everyday path. Just like colourful weeds graffiti quickly covered whole subway carriages (at the beginning just those intended for cassation) and shop window metal shutters. Already in 1971 the first calligraphic fonts known as tags appeared. The artists that wanted to stand out in the crowd wrote their names and nicks on the walls. The tagging wave started to be identified in a sad way with the "crack epidemic" that engulfed the USA between 1984 and 1990. The shop window metal shutters were covered then with names of dead friends.

Tagging names on the walls is not just an ordinary scribble. It is familiarizing with your surroundings. Kids from disadvantaged districts of American cities, Afro- and Latin Americans, and Puerto Ricans had nothing of their own in these cities, they made up this huge, unnoticed "hoi polloi". Writing their names on the walls was their protest against being neglected, it was literally like shouting out their identity into the ears of the bustling blind world. The founding essence of tagging is the magical phenomenon of protective inscription on the border of image and word, just like in the occult sigils or voodoo vévé.

In my understanding this inclination to tag is a question of sensitive awareness and being mindful towards the surroundings, the fruit of creativity that is stronger than inclination to order. It is more a question of character and temper than intentions and capacities. The true post-graffiti, even though it belongs to the arts genre is the one that is the most conscientious of the environment where it came into being. In this way it differs from the "classic" graffiti from the 90s of 20th century: the conscious dialogue with its context. As Berlin graffiti Christian Schallenberger writes:
"I love to draw with too much energy. It turns the body into a twitching, dancing organ that unconsciously and rapidly yields primordial stuff. I'm always inspired by toy graffiti, by architecture and in general by the tags of pubescent youth, their tattoos and their language. I create out of a brew of Alcopops, sexual maladjustment and insecurity. In general, I'm interested in how people portray themselves and what they identify with". >>

sprzeciwiała się zasadom artyzmu i konwencjom życia kulturalnego. Graffiti zawsze było „głosem ulicy", dzięki któremu „szara masa", wywłaszczona z centrum miasta przez korporacje i reklamy, przynajmniej w ten symboliczny sposób odzyskiwała przestrzeń publiczną.

O tym symbolicznym odzyskiwaniu zawłaszczonej przestrzeni dobrze mówi fenomen tagowania. Pierwsze nowoczesne tagi powstawały w wielkich aglomeracjach, Nowym Jorku, czy Londynie, pisane przez ludzi z biednych dzielnic i przedstawicieli mniejszości narodowych. Jeden z pierwszych, Taki 183, był gońcem, który w latach 1969-1974 wypisywał swój pseudonim na drodze swojej codziennej zawodowej trasy. Jak barwne chwasty, graffiti szybko pokryło całe wagony metra (z początku te przeznaczone do kasacji) i metalowe żaluzje sklepów. Już w 1971 pojawiły się pierwsze kaligrafie, znane jako tagi. Artyści, którzy chcieli wyróżnić się w tej masie, wypisywali na ścianach swoje imiona i pseudonimy. Fala tagowania połączyła się w smutny sposób z „epidemią kracku" jaka ogarnęła USA między 1984 a 1990. Wtedy na metalowych żaluzjach sklepów wypisano imiona zmarłych kolegów.

Tagowanie nie jest zwykłym smarowaniem imion na ścianach. To oswajanie swojego otoczenia. Dzieciaki z biednych dzielnic amerykańskich miast, Czarni, Latynosi i Portorykańczycy nie mieli w tych miastach nic własnego, byli tą wielką, niezauważaną „szara masą". Wypisywanie swoich imion to ich protest przeciw lekceważeniu, to dosłownie wykrzyczenie swojej tożsamości prosto w uszy zabieganego, zaślepionego świata. Z założenia istota tagowania leży w magicznym zjawisku ochronnej inskrypcji, na pograniczu obrazu i słowa, jak okultystyczne sigile i wuduistyczne vévé.

Jak rozumiem, skłonność to tagowania jest kwestią wrażliwej świadomości i uważności wobec otoczenia, owocem kreatywności silniejszej niż skłonność do porządku. Jest to bardziej kwestia charakteru i temperamentu, niż zamiarów i zdolności. Prawdziwe post-graffiti, mimo że jest sztuką plastyczną, jak najbardziej jest świadome otoczenia, w którym zaistniało. Tym właśnie odróżnia się od „klasycznego" graffiti lat 90. XX w.: świadomym dialogiem ze swoim kontekstem. Jak pisze berliński artysta graffti Christian Schallenberger:

„Kocham rysować z nadmiarem energii. Moje ciało zamienia się wtedy w nerwowo tańczący organ, który nieświadomie i gwałtownie dostarcza pierwotnej materii. Inspiruje mnie graffiti, architektura, a przede wszystkim tagowanie nastolatków, ich tatuaże i język. Tworzę z napojów alkoholowych, seksualnego nieprzystosowania i niepewności. Generalnie, jestem zainteresowany tym, jak ludzie portretują siebie i z czym się identyfikują".

Cytat pochodzi z książki *Writing the Memory of the City* (Berlin, 2008), w której 15 artystów czynnie zastanawia się nad swoim udziałem w publicznej przestrzeni Berlina. To niezwykle intymna publikacja, jakby zbiór osobistych pamiętników kilku artystów i myślicieli. Każdy z nich podjął się specyficznych poszukiwań i medytacji nad własną sytuacją i otoczeniem. Eksplorowali swoje miasto poprzez pozycjonowanie siebie, tagowanie (a więc zaznaczanie miejsca!), szukanie wolnej >>

This quotation comes from the book *Writing the Memory of the City* (Berlin, 2008) in which 15 artists actively deliberate on their participation in public space of Berlin. It is an incredibly intimate publication, a kind of collection of personal diaries of artists and thinkers. They all undertook a specific research and meditation on their personal situation and environment. They explored their city through positioning themselves, tagging (marking the place then!), looking for spaces of free expression, reading the noises, sensitivity to context. The result of such attitude is "site-specific art" that Skki writes about in his *Notes*. That is why everybody is also interested in meta-textuality of signs in city space. And the most appropriate form here is contingency, discursiveness, fluent contact with the surroundings. Sketches done during the walks and drawings on the walls of storm canals, strokes of artistry where nobody is expecting it.

And what is it all about? What do the "street artists" strive for? What really moves them apart from quick satisfaction and the increase of adrenaline? Who knows if they even plan anything. And if they do – it might be some huge wild party in the style of Temporary Autonomous Zone. Or maybe some utopia of diversity, like the heterotopia of Michel Foucault? Or just some cool vacations from work – what would be wrong with that?

Certainly many thinkers would be on their side like, e.g. Hakim Bey, American anarchist and philosopher, originator of the idea of the already mentioned Temporary Autonomous Zone. According to him TAZ is a "short-term, <disappearing>, improvised social group that can <occupy> chosen areas clandestinely and carry on its festal purposes for quite a while in relative peace."

Writing the memory of the City
www.bordfunk.de/memory

For such a group permanent results do not count. Everything can disappear five minutes after being created. The only thing that counts is the process. Hakim Bey defined such "poetic terrorist" behaving like a "confidence-trickster whose aim is not money but CHANGE". His manifesto *Poetic Terrorism* (Kraków, 2003) enu merates a few ideas for "the art of place".

In each case specified above art represents a vehicle of change, the alembic of transformation of private into public, existential into metaphysical, passive into active and so on – the list could go on endlessly. And the prize for taking up the challenge to change is – by Hakim Bey (speaking about pirate utopias) – "short but merry life."

Finally, let us not forget that "street art" is most of all an expression of municipal folklore, an impulsive, instinctive artistic and social act. We have to imagine the city as one organism. Just like we have one body that is made up of billions of cells that sometimes come into conflict with each other, the city itself is an organism consisting of many independent organs, an organism that always keeps its individual character.

To all its cells city is art in progress, self-reviving process of creating and destroying. An art piece co-created by all its users. Also those only cleaning the streets here, and those stuck in traffic jams.

przestrzeni ekspresji, odczytywanie szumu, wrażliwość na kontekst. Rezultatem takiej postawy jest „sztuka miejsca" („site-specific art"), o której pisze Skki w swoich *Notatkach*. Dlatego też wszystkich zajmuje meta-tekstualność znaków w przestrzeni miejskiej. A najodpowiedniejszą formą staje się przypadkowość, dygresyjność, płynny kontakt z otoczeniem. Szkice ze spacerów i rysunki na ścianach kanałów burzowych, przebłyski artyzmu tam, gdzie się go nikt nie spodziewa.

O co w tym wszystkim chodzi? Do czego dążą „street artyści"? Co ich tak naprawdę kręci, oprócz szybkiej satysfakcji i przypływu adrenaliny? Kto ich tam wie, czy planują cokolwiek. Jeśli już, to raczej jakąś dużą imprezę na dziko, w stylu Tymczasowej Strefy Autonomicznej. A może jakąś utopię różnorodności, jak heterotopia Michela Foucaulta? A może fajne wakacje od pracy – co w tym tak naprawdę złego?

Na pewno wielu myślicieli wzięłoby ich stronę, jak choćby Hakim Bey, amerykański anarchista i filozof, twórca idei wspomnianej Tymczasowej Strefy Autonomicznej. Wedle jego słów, T.S.A. to jakby krótkotrwała, „z miejsca znikająca", zaimprowizowana grupa społeczna, która „może niejawnie <okupować> wybrane obszary i względnie spokojnie realizować swe świąteczne cele" („T.S.A." Kraków, 2001).

Dla takiej grupy trwałe rezultaty się nie liczą. Wszystko może zniknąć pięć minut po stworzeniu. Liczy się proces. Hakim Bey określał takiego „poetyckiego terrorystę" jako kogoś, kto „zachowuje się jak naciągacz, któremu jednak nie zależy na pieniądzach tylko na ZMIANIE". Jego manifest *Poetyckiego Terroryzmu* (Kraków, 2003) wylicza nota bene kilka pomysłów na „sztukę miejsca". I tak w każdym wymienionym wcześniej wypadku, sztuka występuje jako wehikuł przemian, alembik przemiany prywatnego w publiczne, egzystencjalnego w metafizyczne, biernego w aktywne i tak dalej – wyliczeniom naprawdę nie byłoby końca. A nagrodą za podjęcie wyzwania do zmiany jest, wedle słów Hakima Beya o pirackich utopiach: „krótkie wprawdzie, ale wesołe życie".

Na koniec, nie zapominajmy, że „sztuka uliczna" jest także i przede wszystkim wyrazem miejskiego folkloru, impulsywnym, odruchowym aktem artystycznym i społecznym. Musimy wyobrazić sobie miasto jako jeden organizm. Tak jak my jesteśmy jednym ciałem złożonym z miliardów komórek, które czasem pozostają w stanie konfliktu, tak też i miasto jest organizmem złożonym z wielu niezależnych organów, organizmem, który zachowuje jednak zawsze swój indywidualny charakter.

Dla jego wszystkich komórek, miasto jest dziełem w toku, samoodnawialnym procesem budowania i burzenia. Dziełem sztuki współtworzonym przez wszystkich jego użytkowników. Także tych, którzy tutaj tylko sprzątają i stoją w korkach.

Writing the memory of the City
www.bordfunk.de/memory

Katarzyna Kasjanowicz, *Rozbiórka*, Wykluczone! 2008

I have recently hung apples in Warsaw. Empty shop windows, showcases without glass, plenty of nobody's places in the city invite us to simply fill them with something. So I hung the apples. My "ready-mades" consisted of an apple on a transparent fishing line and a note "if necessary break the glass and eat the apple". It was supposed to be a fickle play with an accidental passer-by where the image slightly strays away from the word creating in this way new quality. What protected the apple was the language not the glass that practically wasn't there. It became a commentary to the contemporary culture where words get separated from things because the sense started to depend only on the context.

After one hour an apple from one of the shop windows disappeared. But the caption was still there. The same thing probably happened to the remaining ready-mades hung in different places. But the captions didn't stop to signify. Quite the contrary; they got an even stronger meaning because of the doubled negation. There was no apple and no glass anymore. Nothing to break, nothing to take.

It seems that such displacement, postponement of meaning is today the basic factor of actions undertaken in urban space. I didn't use the word "art" on purpose. Just like the city is not a gallery, urban actions are not exactly art. At least not in its substance, understood as artistic endeavours. The need for urban art, exploitation of new spaces sprung out – as it seems to me – from the displacement of accent in art itself. Not the concept seems most important now. People got bored with conceptualism with its non-existing factual production. You cannot always feed on absence. It got replaced with context now as a main determinant for artistic value. Together with enlarging the range of artistic expression the concept of art has broadened too. In the city space art still seems to refer to its initial use – *techne* – dexterity. An artist that wants to speak to everyone has to display an incredible adroitness to not become trivial. Apart from the idea and ability to produce it he should know the mechanisms of reception, predict the reactions. He must act consciously. So he makes a subtle effort to say something that is not a cliché and not do it in a commercial, vulgar or boring way. The fact that in the city space almost anybody can create escaping the narrow and selective gallery walls doesn't make it any easier. Those who want to do it must give up the name of an artist and voluntarily sentence themselves to anonymity. As long as form goes together with content artists have to transgress themselves to be heard by others.

A poem put under a doormat, a sun-lounger on a roof of a skyscraper, an apple hung on a tree are not innocent gestures that try to familiarise the surroundings. The public context gives them a new meaning. Art separates from the artist and doesn't stick to the viewer because there's no such person. Accidental viewer – mostly means nobody. The action starts to function somewhere in the spaces between. Someone can grasp it and keep it. Unselfishness. This is probably the key category for such actions.

The safest definition would be probably calling urban artistic actions just a way of spending free time, time after work or a form of recreation for imagination that persistently looks for an outlet. Maybe urban art understood this way would become an antidote for the madness of our time when everyone can be an artist. Just displacing of context should allow it to happen.

Ostatnio wieszałam w Warszawie jabłka. Puste witryny, gabloty bez szyb wpisane w ściany kamienic, miejsca niczyje, których na mieście jest całkiem sporo, proszą się, by czymś je zapełnić. Powiesiłam więc jabłka. Na przezroczystej żyłce, opatrzone napisem „w razie potrzeby zbij szybkę, zjedz jabłko" zawisły swoiste ready-made'y. To miała być przewrotna gra z przypadkowym odbiorcą, w której obraz rzeczy odbiega od komunikatu słownego, tworząc nową jakość. To słowo, a nie szyba, której faktycznie nie było, chroniło jabłko. Powstał komentarz do kultury współczesnej, w której słowa oderwały się od rzeczy, bo sens zależy już tylko od kontekstu.

Po godzinie z jednej witryny znikło jabłko, został napis. Podobny los spotkał zapewne pozostałe ready-made'y powieszone w innych miejscach. Napis nie przestał jednak znaczyć. Więcej; wzmocnił się przez podwójną negację. Nie było już jabłka, nie było szybki. Nic do zbicia, nic do wzięcia.

Wydaje się, że takie przesuniecie, odwleczenie znaczenia jest dzisiaj podstawowym wyznacznikiem działań w przestrzeni miejskiej. Celowo nie użyłam słowa sztuka. Tak jak miasto nie jest galerią, tak sztuka nie jest tożsama z działaniami w mieście. W każdym razie nie sztuka sensu stricte, rozumiana głównie jako działalność artystyczna. Potrzeba działań miejskich, eksploatowania nowych przestrzeni, wzięła się, jak mi się zdaje, z przesunięcia akcentu w samej sztuce. Już nie koncept wydaje się najważniejszy. Konceptualizm z realizacją odłożoną do lamusa, chyba się przejadł. Nie można ciągle karmić się brakiem. Teraz zastąpił go kontekst jako główny wyznacznik nadający dziełu wartość. Wraz z poszerzeniem pola działania, rozszerzyła się też koncepcja sztuki. W przestrzeni miejskiej sztuka wydaje się nawiązywać do swojego pierwotnego użycia – techne – sprawności. Niemałą zręcznością musi wykazać się twórca, który chce mówić do wszystkich i nie popaść w banał. Oprócz pomysłu i umiejętności jego realizacji, powinien znać mechanizmy odbioru, powinien przewidzieć reakcje. Musi działać świadomie. Podejmuje się więc subtelnego procederu, by powiedzieć coś niebanalnego i nie zrobić tego w sposób komercyjny, wulgarny, nudny. To, że w ramach miasta może działać potencjalnie każdy, uchylając się od ciasnych i selektywnych murów galerii, nie oznacza jeszcze, że stoi przed nim prostsze zadanie. Ktoś, kto chce tworzyć w przestrzeni miejskiej, musi zrezygnować z miana tzw. artysty i dobrowolnie skazać się na anonimowość. O ile forma ma iść w parze z treścią, trzeba przekrzyczeć siebie, by być słyszanym przez innych.

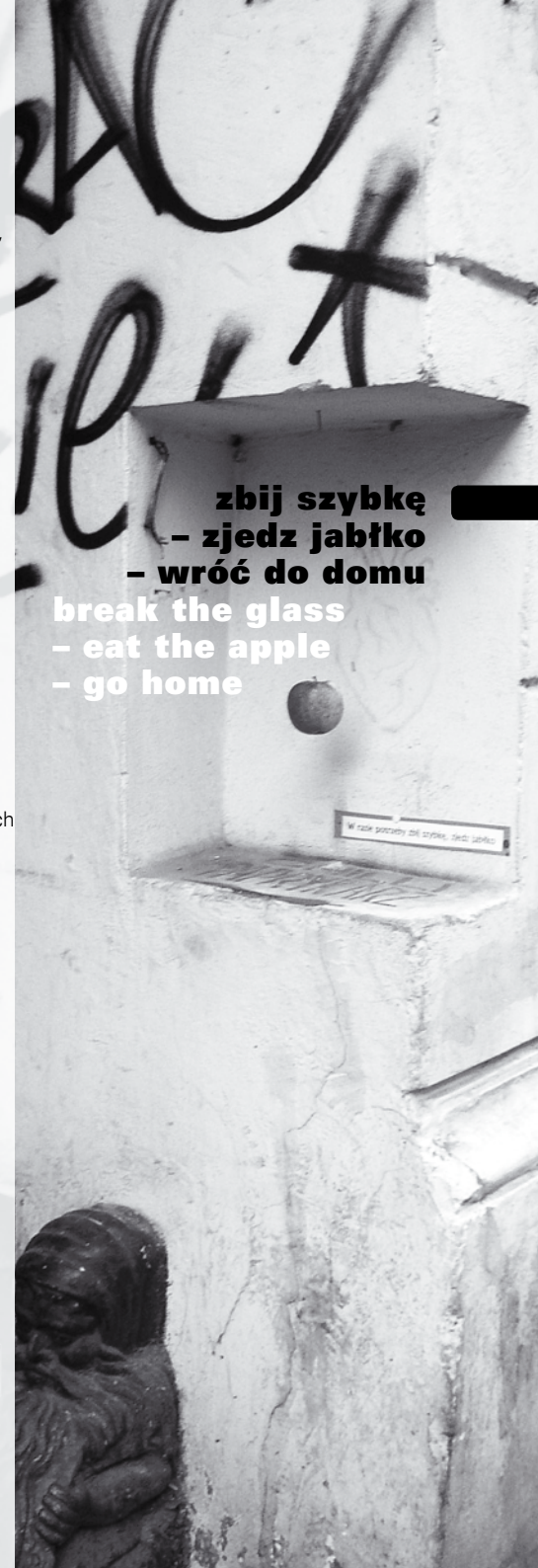
Wiersz wrzucony pod wycieraczkę, leżak na dachu wieżowca, jabłko zawieszone na drzewie, nie są niewinnym gestem oswajania rzeczywistości. Kontekst publiczny nadaje im nowe znaczenie. Działanie odrywa się od twórcy, ale nie przykleja do odbiorcy, bo takiego nie ma. Przypadkowy – znaczy najczęściej żaden. Działanie zaczyna więc funkcjonować gdzieś w przestrzeni pomiędzy. Ktoś może je chwycić i zachować dla siebie. Bezinteresowność. To chyba kluczowa dla tych działań kategoria.

Najbezpieczniejszą definicją byłoby nazwanie działań miejskich sposobem spędzania wolnego czasu, zajęciem po godzinach, rozrywką dla wyobraźni, która uporczywie szuka ujścia. Być może tak pojmowana sztuka miejska stałaby się antidotum na szaleństwo dzisiejszych czasów, w których każdy może być artystą. Wystarczy przesunąć kontekst.

tekst/ text by
Katarzyna Nocuń

zdjęcia z archiwum autorki/
photos from the author's archive

(tr. atc)



The title of this project comes from the name of the street where it took place.

There were two desolated tenement-houses there.

In one of them lived a poor family: Mr Czarek, his wife and children. In the other there was a squat. The project aimed at making the people from Foksal street give the people from both tenement houses some souvenir.
A waiter from a nearby restaurant brought some coffee to the punks while some man brought the homeless some fruit etc. These events were accompanied by a camera man and the recorded material was for a whole day projected on the screen situated in the gateway to one of the tenement houses.

Ty>

Tytuł tego projektu pochodzi od nazwy ulicy, przy której się odbył.

Znajdowały się na niej dwie zniszczone kamienice.

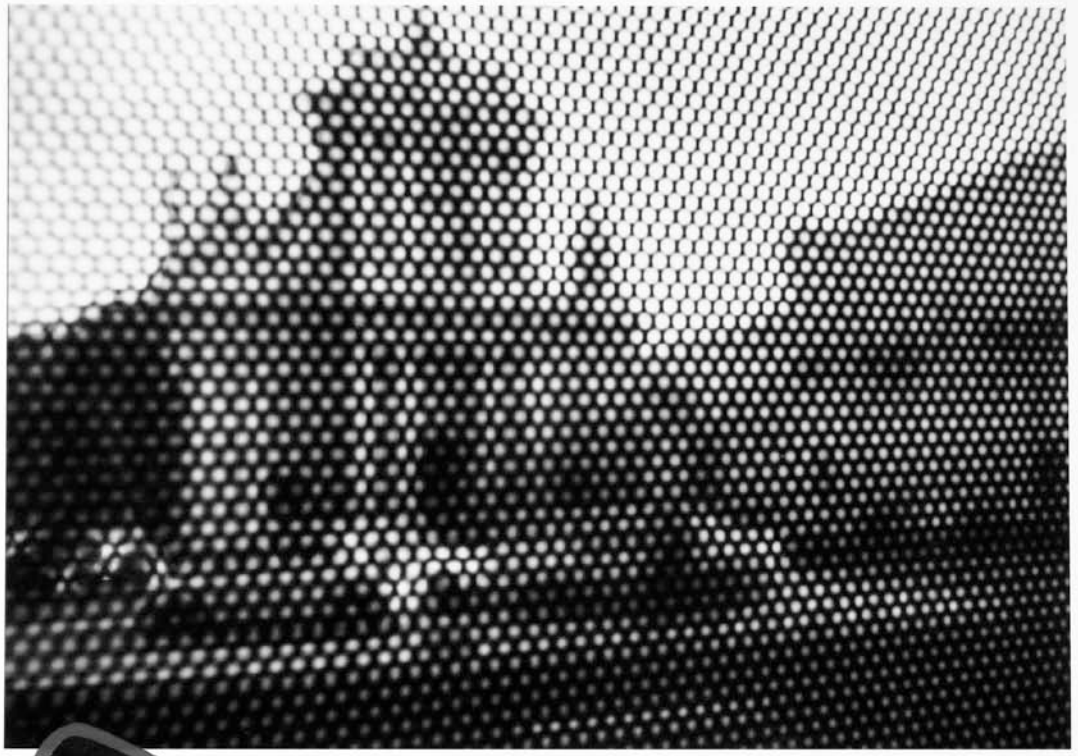
W jednej mieszkała uboga rodzina: pan Czarek, jego żona i dzieci. W drugiej był utworzony squat. Projekt polegał na tym, że ludzie z ulicy Foksal dawali jakiś upominek osobom z tych dwóch kamienic, np. kelner z restauracji zaniósł kawę punkom, pewien mężczyzna przyniósł bezdomnym owoce itp. Wydarzeniom tym towarzyszył operator kamery i nagrany materiał przez cały dzień był wyświetlany na ekranie umieszczonym w bramie jednej z kamienic.

foksal

akcja i tekst/ action & text by
Paulina Braun

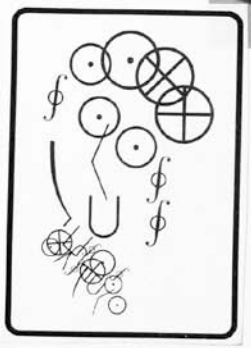
zdjęcia z archiwum autorki/
photos from the author's archive

(tr. atc)



miasto

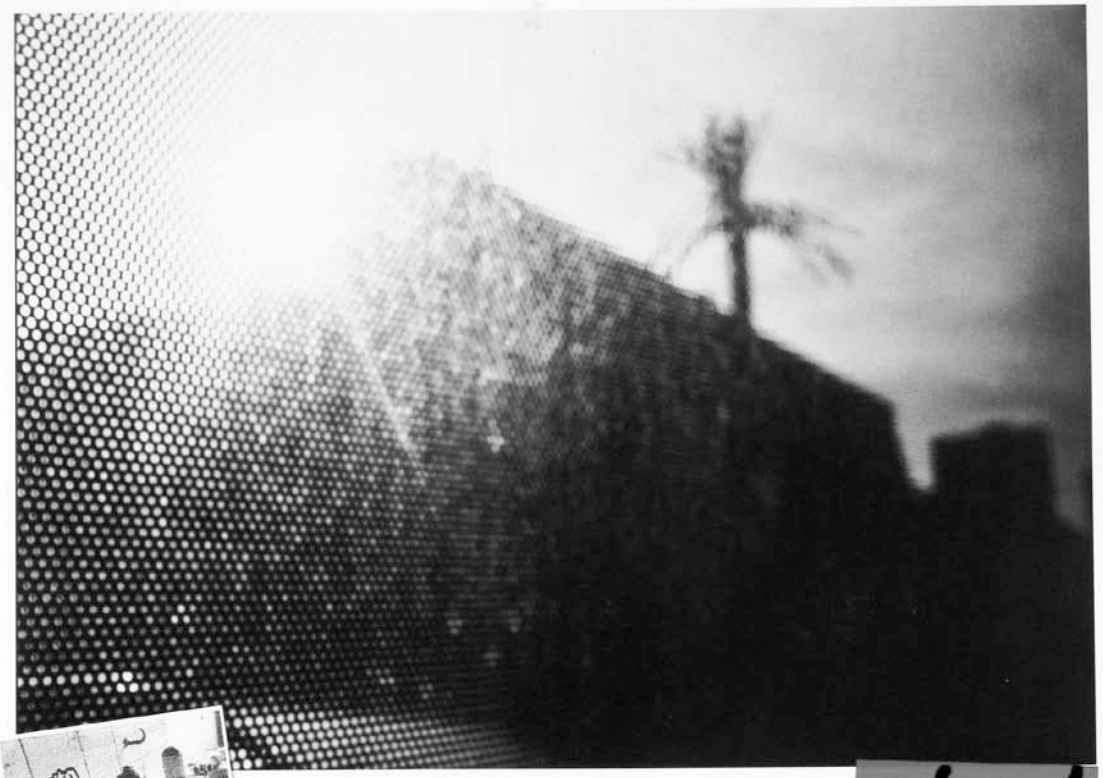
BĄDŹ ORYGINALNY

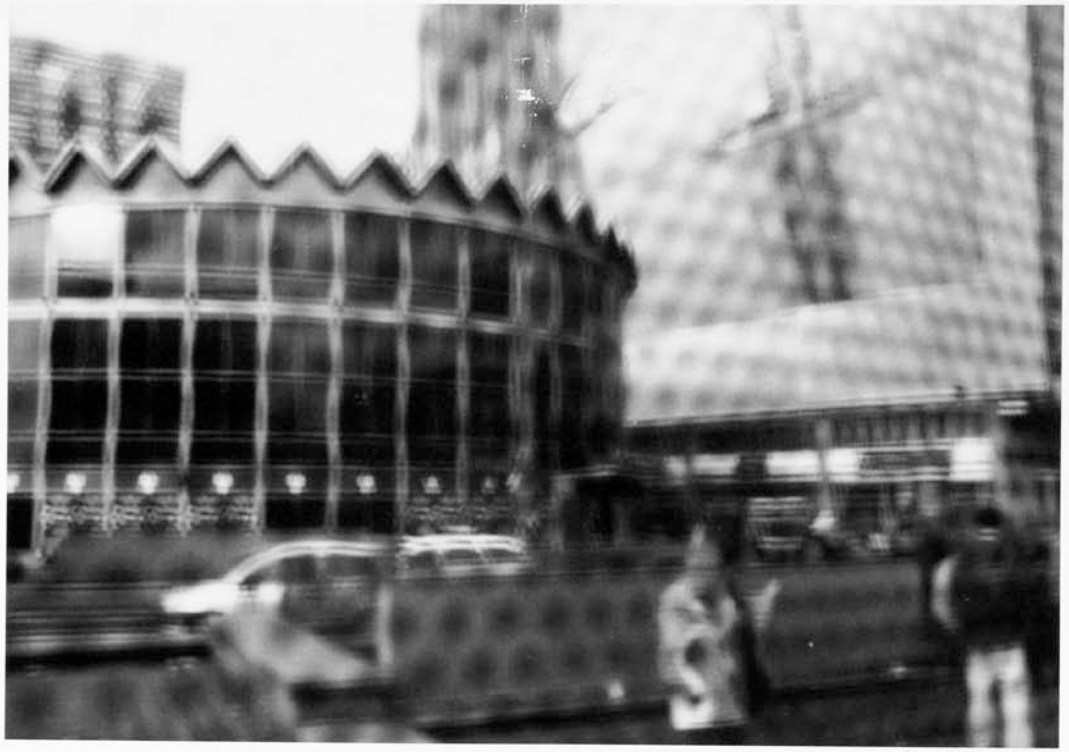


NPS
BRZYTFIASZ

ZIELONA GÓRA

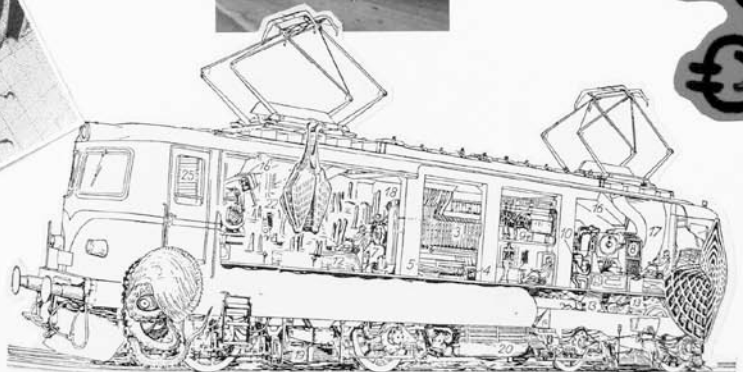
ZIELONA GÓRA
S*





miasto

miasto



miasto

NADZIEJE
Na poziomie funkcjonalnym

miasto

EXPANDING

For the last several years I have been continually inspired by urban space. This inspiration resulted in a few photographic series I made. I like to wander around the city for the simple pleasure of observing it. I don't use a car and that is why I am much more mobile (contrary to what it seems like), not wasting time or energy on trying to park or hacking through multiplying traffic jams. I like to walk and if I have to cover longer distances I simply use public transport.

It's actually the public transport that inspired my series relating to the city entitled: *The Informative Functions of Advertising*. Its implied meaning refers to the problem of information and disinformation. The photos were taken from the inside of the bus or tram through a window that was covered with some advertising raster. The registered view is blurred by the advert. It is not very legible because of this but it is undoubtedly visually attractive (isn't advertising attractive?), it's even abstract in a way and reminds of pointillist paintings. The series refers to my earlier series (eg. *The Found Paintings, People Who Observe Me Every Day*, presented i. a. during my individual exhibition at the Historic Museum of Photography in Cracow in 2000 and some photos from the series *Sweet Polska* out of the exhibition at BWA in Wrocław in 2002). Especially the latter included manipulation as an important element of photographic expression. It's about reverting the relation; advertising is itself a medium for manipulation but the photographer uses manipulation too through choosing certain frame and in the way he makes the images overlap, etc.

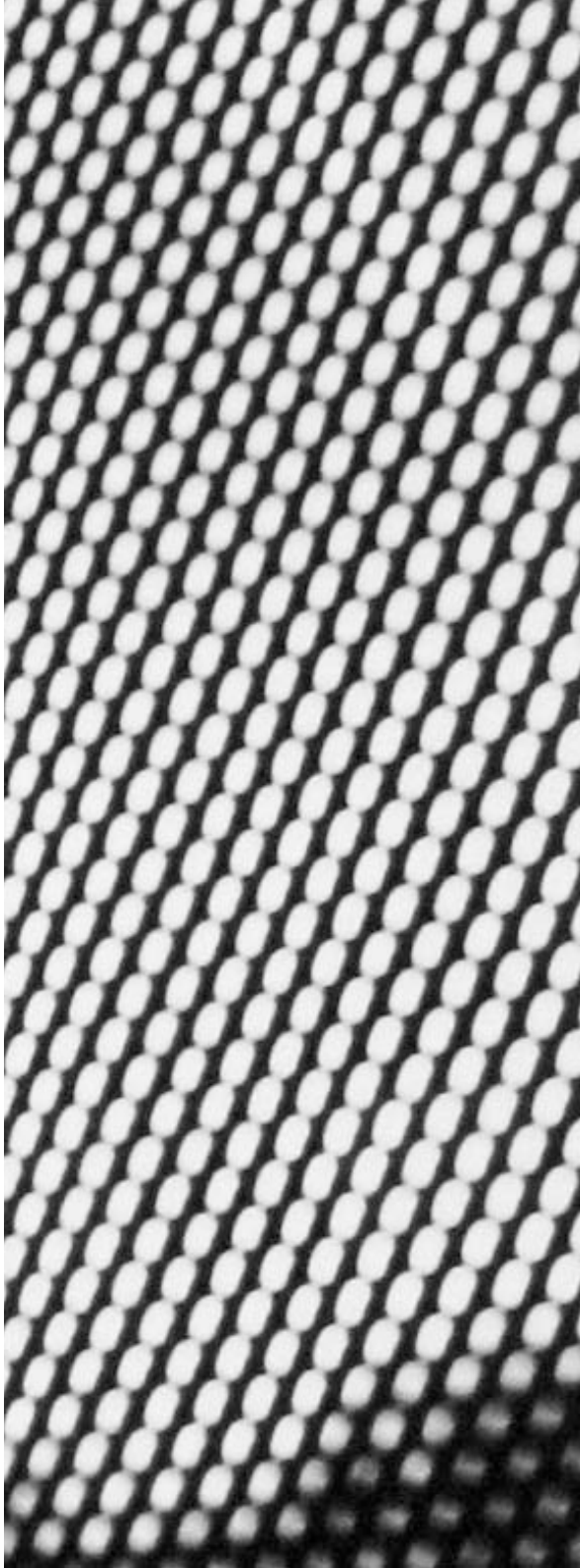
Additionally during the exhibition *The Informative Functions of Advertising* – that was by the way part of the program of the Warsaw Biennial of Media Arts – an element of action appeared. I invited artists from the field of street art and they – to the surprise of the public present there – covered some of my works with stickers during the opening. In this way new works were made, joining my photographs with the sticker artists and thus giving them new meanings. Photography is art of communication and stickers became part of it.

The sticker artists that took part in this exhibition are: 00-700 team, adam-x, goro, kwiatek, ludzik, mase, miasto, NPSUHMPC, tkac, vinnie ray, wieszak, yony, zrazik.

The art of the city was present as well in my previous works like e.g. *Spray War* at Mała Galeria ZPAF/CSW in 1990. Some of my previous exhibitions incorporated an element of performance (e.g. *To Alchemists*, Galeria Działań, 1992, *Small Window Pane*, Mała Galeria ZPAF/CSW, 1993, *Images I Remember from the Past*, Mała Galeria ZPAF/CSW, 1999).

Obviously it can be all included in the documental photography genre that as we all know takes many different forms nowadays (less orthodox).

The exhibition was presented at the AF Gallery in Warsaw in 2005.



informacyjne funkcje reklamy

the informative functions of advertising

tekst i zdjęcia/ text and photos by
Zbigniew Tomaszczuk

(tr. atc)

Od kilku lat niezmiennie inspiruje mnie przestrzeń miejska. W wyniku tych inspiracji powstało kilka fotograficznych cykli. Lubię wałęsać się po mieście dla samej przyjemności obserwowania. Nie używam samochodu i dlatego wbrew pozorom jestem bardziej mobilny, nie tracąc czasu i energii na próby parkowania czy przedzierania się przez coraz większe korki. Lubię chodzić, a większe odległości pokonuję korzystając z komunikacji miejskiej.

Właściwie to komunikacja miejska stała się inspiracją mojego cyklu dotyczącego miasta pt. *Informacyjne funkcje reklamy*. W podtekście dotyczy on problemu informacji i dezinformacji. Zdjęcia są wykonane przez wewnętrzną stronę szyby autobusu lub tramwaju oklejonego od zewnątrz reklamą. Rejestrowany widok jest rozbity przez raster reklamy. Jest więc mało czytelny, ale niewątpliwie atrakcyjny wizualnie (czyż reklama nie jest atrakcyjna?), jest wręcz abstrakcyjny i przypomina malarstwo puentylistyczne. Cykl jest nawiązaniem do wcześniejszych moich serii (np. *Znalezione malarstwo, Ludzie, którzy mnie codzienne obserwują* prezentowanych m.in. na wystawie indywidualnej w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 2000 i niektórych zdjęć z cyklu *Sweet Polska* z wystawy w BWA we Wrocławiu, 2002). Szczególnie w tych ostatnich ważny jest również element manipulacji. Chodzi o odwrócenie relacji; reklama jako środek manipulacji jest przez fotografa manipulowana w postaci wyboru kadru, sposobu nakładania widoków itp.

Dodatkowo na wystawie *Informacyjne funkcje reklamy*, która nota bene była częścią programu Warszawskiego Biennale Sztuki Mediów, pojawił się element działania, akcji. Otóż zaprosiłem artystów z pod znaku street artu i oni ku zaskoczeniu obecnych widzów zakleili w czasie wernisażu część moich prac tzw. vlepkami. Tym samym powstały nowe prace, łączące moje fotografie z działalnością vlepkowców nadając im nowe znaczenie. Fotografia jest bowiem sztuką komunikacji, a vlepki jej częścią.

A o to autorzy vlepek: 00-700 team, adam-x, goro, kwiatek, ludzik, mase, miasto, NPSUHMPC, tkac, vinnie ray, wieszak, yony, zrazik.

Sztuka miasta była obecna również w moich wcześniejszych realizacjach np. *Wojna sprayowa,* Mała Galeria ZPAF/CSW, 1990. W kilku moich poprzednich wystawach również pojawiał się element performansu (np. *Alchemikom*, Galeria Działań, 1992, *Niewielka szyba*, Mała Galeria ZPAF/CSW, 1993, *Obrazy, które pamiętam z przeszłości*, Mała Galeria ZPAF/CSW, 1999.

Oczywiście wszystko to można wpisać w koncepcje fotografii dokumentalnej, która jak wiadomo przybiera dziś różne (mniej ortodoksyjne) formy.

Wystawa prezentowana była w Galerii AF Warszawa w 2005.

STOLICA SŁÓW

GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

THE CAPITAL OF WORDS

ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

СТОЛИЦЯ СЛІВ

GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

СТАЛІЦА СЛОВАЎ

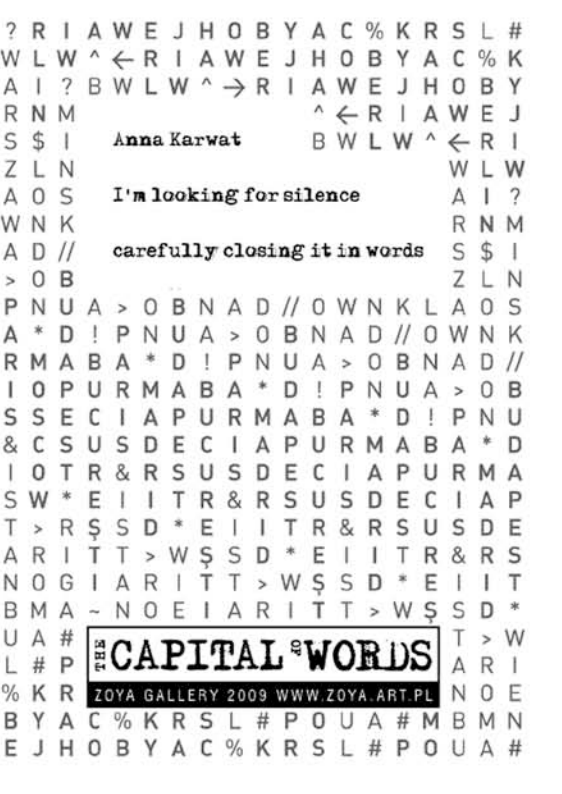
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

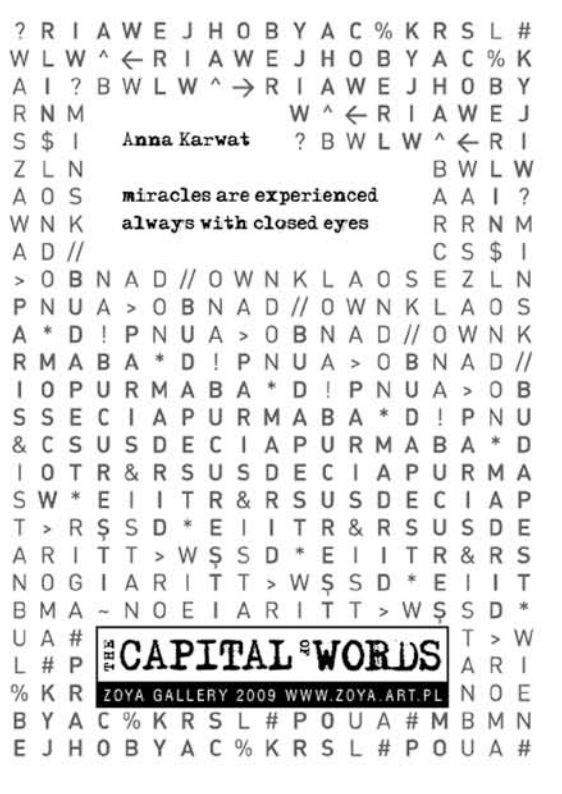
zdjęcia z archiwum **Galerii ZOYA**/
photos: the archive of ZOYA Gallery

opracowanie graficzne ulotek/
graphic design of flyers by
Paweł Sky

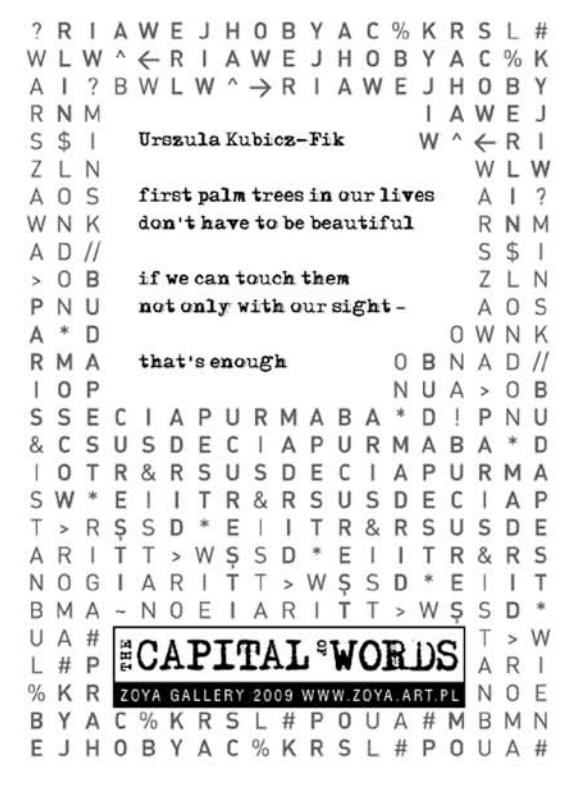
tłumaczenie wierszy na angielski/
English translation by
Klara Kopcińska

tłumaczenie wierszy z ukraińskiego/
Ukrainian translation by
Marcin Roszkowski


Anna Karwat
I'm looking for silence
carefully closing it in words
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL


Anna Karwat
miracles are experienced
always with closed eyes
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Anna Karwat
in the silence
which passed
is the one you are longing for
remember
longing next time
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL


Urszula Kubicz-Fik
first palm trees in our lives
don't have to be beautiful
if we can touch them
not only with our sight -
that's enough
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
dirty pavement
tabby cat
in the basement
window
and this waiting
for the last
tram...
(good night)
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
Cultural diarrhoea
of the human worm
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
Rock n'roll
a sort of dream
sometimes it rings like the phone
sometimes you go somewhere
sometimes you do something
sometimes you have
to punch somebody on the face
or you can do nothing
being there is enough
not overwhelmed by sound
and by trying not to escape
protest songs
don't do their job
people want to dance
jumping frogs too
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Anna Karwat
how many words can fit
in your silence
THE CAPITAL OF WORDS
ZOYA GALLERY 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Urszula Kubicz-Fik
pierwsze w życiu palmy nie
muszą być piękne
wystarczy
że można je dotknąć
nie tylko wzrokiem
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Anna Karwat
w ciszy
która minęła
jest ta, za którą tęsknisz
pamiętaj
tęskniąc następnym razem
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Anna Karwat
cuda przeżywa się zawsze
z zamkniętymi oczami
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

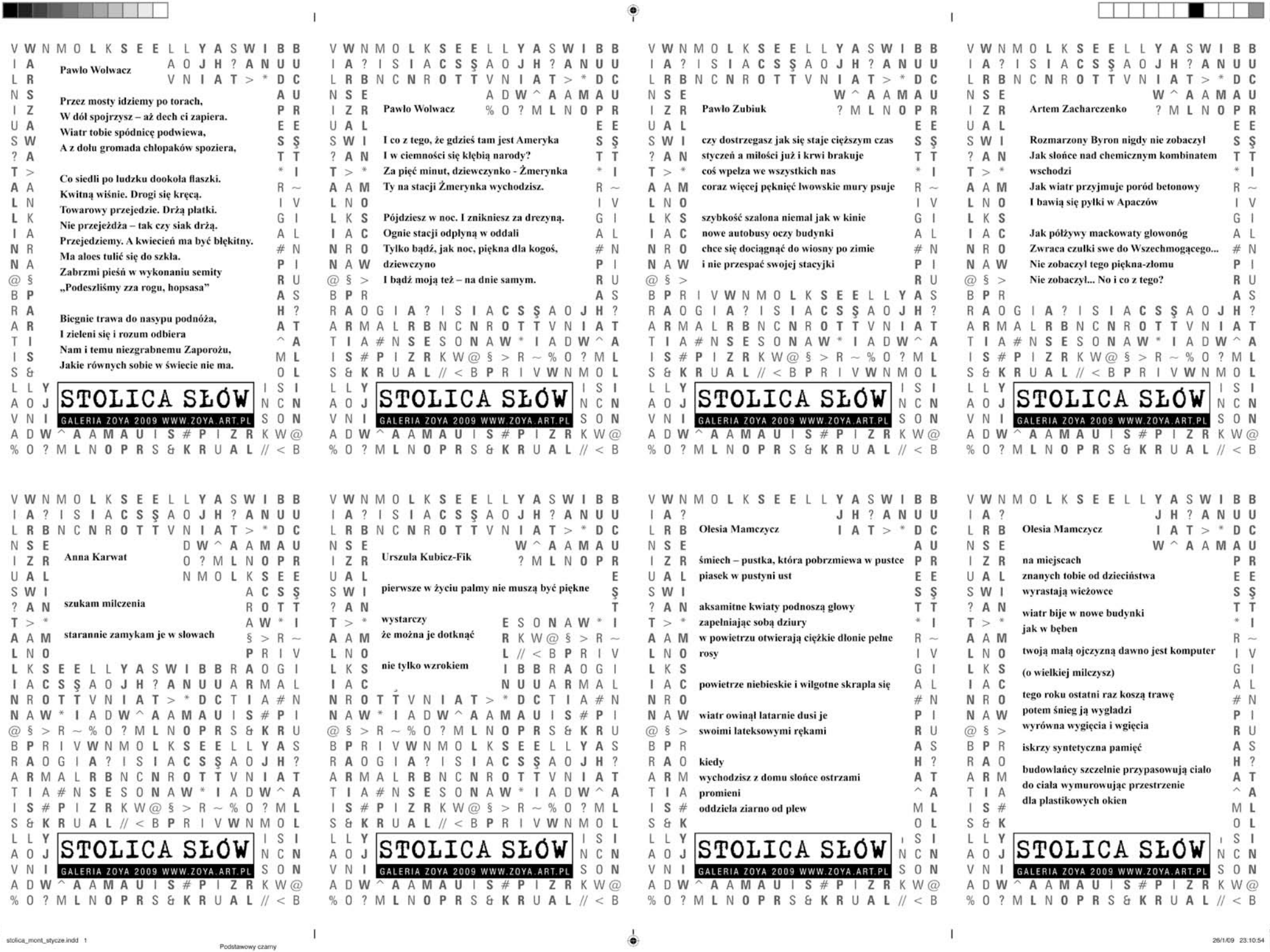
Anna Karwat
szukam milczenia
starannie zamykam je w słowach
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Anna Karwat
ile słów mieści się w Twoim
milczeniu
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
Rock n'roll
to taki sen
czasami dzwoni jak telefon
czasami gdzieś się idzie
czasami coś się robi
czasami komuś trzeba dać w pysk
można też nie robić nic
wystarczy być kimś
nie przytłoczonym
dźwiękiem i tym żeby
nie mieć ochoty
na ucieczkę
protest songi
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
kulturowa sraka
ludzkiego robaka
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL

Krzysztoff Skain May
brudny chodnik
bury kot
w oknie
od piwnicy
no i to czekanie
na ostatni
tramwaj...
(dobranoc)
STOLICA SŁÓW
GALERIA ZOYA 2009 WWW.ZOYA.ART.PL



stolica_mont_stycze.indd 1
Podstawowy czarny
26/1/09 23:10:54

Near the Palace of Culture in Warsaw, a stone cuboid has been erected years ago, with some interesting piece of information on it – it shows the distances between Warsaw and several other towns in Poland. On June 20th, 2008, the Day of the Refugee, artist Miro Csölle appeared near the monument, in a flashy biker's vest bearing an inscription: GROZNY 2012 KM.

Near him a couple of friends played badminton to attract passers-by in this busy junction. For some time the artist was interacting with the monument.

What interested me most in his performance was its relation towards space and the relative perspective it, even if unintentionally, refers to. The distance of 2012 km seems huge if compared e.g. with the nearby town of Lublin, but if we bear in mind the fact that the distance between Warsaw and London is 1454, the perspective slightly changes.

Grozny, the capital of Chechnya was announced by the UN in 2003 the most destroyed city in the world. This makes it really close to Warsaw.

dzień uchodźcy

day of the refugee

Niedaleko Pałacu Kultury stoi dumnie kamienny prostopadłościan, na którym zamieszczono bardzo interesujące informacje – a mianowicie, jaka odległość dzieli nas od innych miast w Polsce. W Dniu Uchodźcy, 20 czerwca 2008, w okolicach słupa pojawił się artysta Miro Csölle, w odblaskowej kamizelce z napisem GROZNY 2012 KM.

Obok, zaproszeni przez niego znajomi grali w badmintona, by zwrócić na słup i całą akcję uwagę przechodniów pędzących przed siebie przez to ruchliwe miejsce. Przez jakiś czas artysta wchodził z pomnikiem w różne interakcje.

To, co mnie najbardziej zainteresowało w jego wystąpieniu, być może nieco obok intencji, to relacja z przestrzenią i względność perspektywy. Dystans 2012 w porównaniu do np. Lublina wydawał się ogromny, ale jeśli weźmiemy pod uwagę, że z Warszawy do Londynu jest 1454 km – perspektywa nieznacznie się zmienia.

Grozny, stolica Czeczenii, zostało w 2003 roku nazwane przez ONZ najbardziej zniszczonym miastem świata. Z tego punktu widzenia, jest mu do Warszawy wyjątkowo blisko.

tekst/ text by
kk

zdjęcia/
photos by
Krzysztof Wojciechowski

(tr. kk)

PL>

PLUS MINUS/ REM Phase/ Warsaw is the projection of *Plus Minus* animation, broadcasted during the few-hour break in the work of the large screen in the city centre, which, during the day, intensively pulsates with advertising spots. The picture is inserted into the seemingly inactive, as if being asleep, medium. Then REM phase begins – the phase of dreams, the phase of the deep relaxation. The screen is dreaming and Warsaw is dreaming with it. This is a personification of the city organism, which has entered the state of rest. The presence of thousands of people crossing the street during the day is being transmitted into a TELEPRESENCE. In this case the *Plus Minus* animation is turning into a dream where some parts of the plot appear from time to time (*Silence, The Sunblind Man, Ap Art Amen(t), The Dream, The Circle, Swim(ing), Paradise*). These can be developed in someone's imagination, they can be treated as one of lots of non-significant episodes, a reverie. The character of the composition is open. As the film goes on for some time, viewers will probably watch just a piece of it, the one they have come across. How long they watch the film will depend on how close they stay to the screen or how much they are interested in the projection. The fortuity of this situation arises from both the place and the time of the broadcast. This is a dream watched in reality.

Place: Video Outdoor LED screen, DT Sezam, Marszałkowska & Świętokrzyska Street, Warsaw
Time: 20-27.10.2007
beginning of projection 20.10 (Saturday) midnight, duration 60'

plus minus faza REM

plus minus REM phase

PLUS MINUS / Faza REM /Warszawa to projekcja animacji *Plus Minus* emitowana w czasie kilkugodzinnej przerwy w pracy wielkoformatowego ekranu w centrum miasta, w ciągu dnia intensywnie pulsującego reklamowymi spotami. Obraz wprowadzony zostaje do pozornie nieczynnego medium, jakby po jego „zaśnięciu", rozpoczyna się wtedy jego faza REM – faza marzeń sennych, faza głębokiego relaksu. Ekran śni i śni z nim Warszawa. Jest to personifikacja organizmu miasta, które weszło w stadium spoczynku. Dokonane zostaje przeniesienie obecności tysięcy osób przemierzających to skrzyżowanie za dnia w TELEOBECNOŚĆ. Animacja *Plus Minus* w tym wypadku przekształca się w sen, w którym co jakiś czas pojawiają się zalążki fabuły (*Cisza, Człowiek (ż)aluzyjny, Ap Art Amen(t), Sen, Okrąg, Pły(wa)nie, Raj*); można je rozwinąć w wyobraźni, można potraktować jak niewiele znaczący epizod, senną marę. Kompozycja ma charakter otwarty. Ze względu na dosyć długi czas trwania animacji oglądający obejrzą zapewne tylko fragment, na który przypadkowo natrafili. Czas oglądania zależeć będzie od tego, jak długo przypadkowi widzowie pozostawać będą w pobliżu ekranu i na ile zainteresuje ich projekcja. Przypadkowość tej sytuacji odbioru wynika zarówno z miejsca, jak i czasu emisji. To rodzaj snu oglądanego na jawie.

Miejsce: Ekran LED firmy Video Outdoor, DT Sezam, skrzyżowanie ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, Warszawa
Czas: 20-27.10.2007
początek projekcji 20.10 (sobota) godzina 24.00, czas trwania 60 min

projekt i tekst/ project & text by
Izabela Żółcińska

zdjęcia z archiwum autorki/
photos from the author's archive

Bill Crandall, *Wschód/ East*
Praga/ Prague, 1998

Szkoła modelek, Mińsk/
Model school, Minsk, 2007

Cyrk Państwowy, Mińsk/
State Circus, Minsk, 2000

Warszawa/ Warsaw, 2003

Ten years ago I began what would become a documentary cycle, an impressionistic look at life in the aftermath of Eastern European communism. The contrast in national destinies is dramatic: rapid but often uneasy ‘progress’ in places like Prague and Warsaw; stagnation and identity crisis in Minsk; a burst of people-power in Kiev; war and rebirth in the Balkans.

Growing up in America, with Soviet-era notions of East vs West, the communist world may as well have been the deepest Amazon jungle – alien, exotic, and full of secrets. In 1989, the televised revolutions were seen in the West as a dramatic finale. In the everyday life of the East, they were of course also a new beginning.

This is the first publication of the series, which is nearly finished. I like that as the circle closes, these pictures by a wandering foreigner can debut with a ‘native’ audience.

Region Sandjak/ Sandjak region, Serbia, 2002

wschód

east

Dziesięć lat temu rozpocząłem realizację impresji na temat życia w postkomunistycznych krajach Europy wschodniej – stała się w końcu cyklem dokumentalnych fotografii. Różnorodność losu poszczególnych narodów jest bardzo wyraźna: szybki, ale często niepewny „postęp" w miejscach takich jak Warszawa lub Praga; stagnacja i kryzys tożsamości w Mińsku; wybuch rządów ludu w Kijowie; wojna i odrodzenie na Bałkanach.

Dla mnie, wychowanego w Ameryce, świadomego typowych dla ery sowieckiej przeciwstawień wschód-zachód, ten pokomunistyczny świat mógł pozostać swoistą amazońską dżunglą – obcą, egzotyczną, pełną tajemnic. W 1989 roku pokazywane w telewizji rewolucje jawiły się na zachodzie jako dramatyczny finał. Dla ludzi żyjących na wschodzie były oczywiście także początkiem nowego.

To pierwsza publikacja cyklu, który jest już na ukończeniu. Cieszę się, że ten prawie zamknięty zbiór stworzony przez wędrownego cudzoziemca debiutuje w swoim „naturalnym" środowisku.

Mińsk, 2002

zdjęcia i tekst/ photos & text by
Bill Crandall

wystawa WSCHÓD odbyła się
w warszawskiej galerii **ZOYA**/
the exhibition was held at the **ZOYA**
Gallery in Warsaw

(tr. kk)

Białoruski Wolny Teatr, Mińsk/
Belarus Free Theatre, Minsk, 2007

Region Klina, Kosowo/
Klina region, Kosovo, 2002

Pomarańczowa Rewolucja, Kijów/
Orange Revolution, Kiev, 2004

Belgrad/ Belgrade, 2002

Prisztina/ Pristina, 2001

Praga, Prague, 1998

Grzegorz Rogala
Przejście/ Crossing, PKiN

Józef Żuk Piwkowski
Morze/ The Sea, Dworzec Centralny

Massmix
Total Bzzz, [v]iuro

Re:visions review Warsaw's cultural scene. This was the initial aim of the Festival – to present the most interesting artistic projects of the closing year. Different genres of art that slipped away from the public attention in the multitude of events. Such were Re:visions 2007 but not Re:visions 2008. Over half of the projects of the second edition were made especially for the Festival.

We've got quite ambitious goals and we want to accomplish them mindfully. What is most important for us? We want to promote artists but not only. We also think about a multi-layer audience development. It's not only about reaching as large an audience as possible even though bringing more people to the independent cultural institutions in Warsaw is one of our founding objectives. We also intend to stimulate the areas of interest of the public. We shape the program in such a way to make it possible for e.g. music enthusiasts to drop in at a nearby theatre or a gallery too. And we succeed in it – the guests of Re:visions admit that thanks to our Festival they managed to find out about new places, new genres of art and new artistic groups.

Warsaw grew fond of our Festival. We proudly consider Re:visions to be not only a review of art but also a co-founding agent of the Warsaw cultural scene. Re:visions Festival has many meanings but it is definitely composed of much more visions than revisions ;)

editor's note

Re:visions are a interdisciplinary festival aiming at reviewing the Warsaw independent arts scene in all its aspects: music, theatre, dance and art.

The art section of Re:visions 2008 apart from visual arts included also multimedia projects and other, harder to classify. Over 20 projects were realized, in independent spaces such as galleries, studios (i. a. Piksel, [v]iuro), clubs (Skład butelek, Jadłodajnia filozoficzna et al.), in the public (street, Central Train Station, lift in a tenament house) and postindustrial spaces (Koneser Factory). Several projects were presented at the Palace of Culture during the Art Night (e.g. by Grzegorz Rogala, Marek Sobczyk, Krzysztof Knittel, Aga Klepacka).

The main focus of Re:visions is on interactive projects, or such which at least have some elements of interactivity, involving the viewers/ participants, and fostering their creativity. In 2008 such themes as defining the space, communication and memory were most popular – and they are meaningful to various groups of viewers, the less and better "prepared" to understand art. From the public's reaction one could tell that the inhabitants of Warsaw expect projects that can be co-created by them and realizations with the use various media and techniques.

Re:wizje rewidują warszawską scenę kulturalną. Takie były początkowe założenia – prezentacja interesujących projektów artystycznych ostatniego roku. Różne dziedziny sztuki, to, co publiczności umknęło w natłoku zdarzeń. Takie były Re:wizje 2007, ale już nie Re:wizje 2008. Ponad połowa projektów drugiej edycji powstała specjalnie na festiwal.

Mamy spore ambicje i świadomie je realizujemy. O co nam przede wszystkim chodzi? Chcemy promować artystów, ale nie tylko. Chodzi nam też o rozwój widowni. Po angielsku „audience development" pełniej pokazuje złożoność tego zjawiska. Bo nie chodzi wyłącznie o liczbę widzów, choć świadome poszerzanie widowni niezależnych instytucji kultury to jeden z naszych głównych celów. Zależy nam na stymulowaniu zainteresowań publiczności. Świadomie kształtujemy program tak, by na przykład miłośnicy muzyki zajrzeli także do pobliskiego teatru czy galerii. I to się udaje – publiczność Re:wizji przyznaje, że dzięki nam poznała nowe miejsca, nowe dziedziny sztuki i nowe grupy artystyczne.

Warszawa polubiła nasz festiwal. Ambitnie twierdzimy, że Re:wizje nie tylko rewidują, ale także współtworzą warszawską scenę kulturalną. Re:wizje mają wiele znaczeń, ale na pewno więcej w nich wizji niż rewizji ;)

The Best of **Piksel**

re:wizje

re:visions

od redakcji

Re:wizje są festiwalem interdyscyplinarnym, służącym przeglądowi szeroko pojętej warszawskiej sceny niezależnej: muzycznej, teatralnej, tanecznej i artystycznej.

Dział wizualny Re:wizji 2008 obejmował oprócz sztuk plastycznych także projekty multidyscyplinarne i nietypowe, „trudne do sklasyfikowania". Zrealizowano ponad 20 projektów, w niezależnych miejscach jak galerie, pracownie (m.in. Piksel, [v]iuro), klubach (m.in. Skład butelek, Jadłodajnia filozoficzna), w przestrzeni publicznej (ulica, dworzec Centralny, winda w bloku mieszkalnym) oraz postindustrialnej (Fabryka Konesera). Kilka projektów wizualnych i multidyscyplinarnych zaprezentowano też w Pałacu Kultury podczas Nocy Sztuki, m.in. autorstwa Grzegorza Rogali, Marka Sobczyka, Krzysztofa Knittla, Agi Klepackiej i in.

Szczególnie cenione na Re:wizjach są projekty interaktywne, lub przynajmniej z elementami interaktywności, angażujące widza/ uczestnika i rozbudzające jego kreatywność. W 2008 przeważały tematy takie jak definiowanie przestrzeni, komunikacja, pamięć – które trafiają do widzów o różnym poziomie „przygotowania" do odbioru sztuki. Z reakcji publiczności widać było, że oczekuje ona projektów, które w jakiś sposób można współtworzyć, działań, na których ostateczny kształt wpływ ma także odbiorca, a także realizacji poszukujących z wykorzystaniem różnych mediów.

Ewa Aksienionek, PKiN

tekst/ text by
Agnieszka Wlazeł
dyrektor Festiwalu Re:wizje/
Re:visions Director

www.rewizjewarszawa.pl

(tr. atc & kk)

Ewa Aksienionek, *Remembrances*

Jacek Doroszenko,
Estetyczny Interfejs Pamięci/
Aesthetical Interface for Memory

In a crazy haste that surrounds the contemporary human being, in the time of virtual communication when art can reach almost immediately the whole world through Internet and other media, new artistic works are being made that in contrast to this try to stop the time, capture and preserve all the transitory states. New art speaks about the processes of recovering the images from the past. It makes an attempt to illustrate the manifestations of memory and aspects of tracing the memories of events and places. One of them is *The Aesthetic Interface for Memory*. The project by Ewa Aksienionek and Jacek Doroszenko consists of two differently told stories, two separate artistic productions that overlap and enter into dialogue, borrowing from each other some art motifs.

Its first component is a cycle of twelve colourful photographs by Ewa Aksienionek entitled *Remembrances*. The process of making them was quite extraordinary too. The artist gathered photos that had nothing in common including some given to her by Jacek (also used in *Steelworks*) and put them all into water to make use of them again by photographing the already changed pictures, subjected to the influence of the element, separated from the viewer with a layer of half-transparent liquid. They are slightly out of focus, more or less clear, not always allowing the viewer to see what is actually on them, hardly suggesting the hidden subject, sometimes even abstract. And, although photography is apparently a static form of presentation, the *Remembrances* seem to pulsate, float and change their shapes. It gives the viewer an impression of constant movement going on there, of things cropping out and vanishing again.

The artist managed to – through using this unusual artistic manipulation – obtain a style-wise and thematically coherent dynamic series that reflects on the ways human mind is able to reconstruct the images from the past. The process of regaining the memories takes place "(...) on the basis of often hardly visible or felt hints – the scent of a woman passed by on a street, the taste of tea, some words read in the morning newspaper, reflection in the mirror... Such flashbacks evoke an avalanche of remembrances that magically blend the whole events together with their background and space just to – as soon as the stimuli disappear – slowly blur and fall back into oblivion. The inspiration for this series – according to the artist – was a suggestive feeling of some false acquaintance, the feeling of "déja vu", when certain situations seem familiar or recognizable only because they resemble the ones that actually happened."

Another component of the exhibition is *Steelworks as the Aesthetic Interface for Memory* by Jacek Doroszenko – an interactive computer program that was based on photos too. The artist selected and cut several construction elements out of the photographs of the decaying steelworks complex in Chorzów and transformed them into aesthetic elements of computer animation. Then he designed an interface that allowed to move >>

...relative velocity is the velocity of art in every form. All art is a relative acceleration, not only dance and music, but also painting. But what is coming into play today is no longer relative velocity but rather absolute velocity. We are running up against real time barrier.

Paul Virilio

o wspomnieniach, które pragniemy odzyskać

about the memories we want to regain

tekst/ text by
Magdalena Furmanik

zdjęcia/ photos by
Ewa Aksienionek & Jacek Doroszenko

(tr. atc)

W szalonym pędzie, który otacza współczesnego człowieka, w dobie wirtualnej komunikacji, kiedy sztuka poprzez Internet i inne media może docierać wręcz natychmiast na wszystkie krańce świata, powstają prace artystów, które w kontraście do tego próbują zatrzymać czas, utrwalić to, co ulotne, to, co za chwile może zniknąć. Opowiadają o procesach odzyskiwania obrazów z przeszłości. Podejmują próby zilustrowania przejawów pamięci i aspektów odnajdywania wspomnień o zdarzeniach oraz miejscach. Jedną z nich jest *Estetyczny Interfejs Pamięci*. Projekt Ewy Aksienionek i Jacka Doroszenki składa się z dwóch odmiennie przedstawionych opowieści, dwóch odrębnych realizacji artystycznych, które jednak zazębiają się i wchodzą ze sobą w dialog, zapożyczając od siebie określone motywy plastyczne.

Pierwszą jego składową jest cykl dwunastu kolorowych fotografii Ewy Aksienionek zatytułowany *Remembrances*. Nietuzinkowy był proces ich powstania. Pozbierane, nie mające ze sobą związku zdjęcia, w tym kilka otrzymanych od Jacka (wykorzystanych również w *Hucie*) zatopiła artystka w wodzie, aby ponownie utrwalić je, fotografując, już zmienione, poddane działaniu żywiołu, oddalone od oglądającego warstwą półprzezroczystej cieczy. Nieostre, czasem bardziej, czasem mniej wyraźne, nie zawsze pozwalające dostrzec to, co się na nich znajduje, ledwie sugerujące ukryty temat, niekiedy wręcz abstrakcyjne. I choć fotografia pozornie jest statyczną formą prezentacji to cykl *Remembrances* wydaje się pulsować, płynąć, zmieniać swoje kształty. Wywołuje wrażenie nieustannego ruchu, pojawiania się i znikania.

Udało się artystce poprzez zastosowanie niecodziennego zabiegu artystycznego uzyskać spójną stylistycznie i tematycznie, pełną dynamizmu serię, która odzwierciedla zachodzące w umyśle człowieka sposoby rekonstrukcji obrazów z przeszłości. Odzyskiwanie wspomnień dokonuje się „(...) na podstawie czasem ledwo widocznych lub wyczuwalnych wskazówek – zapachu kobiety mijanej na ulicy, smaku herbaty, kilku słów w porannej gazecie, odbiciu w szybie… Wskazówki te wywołują lawinę wspomnień, wyczarowują całe zdarzenia wraz z ich tłem w czasie i przestrzeni, by po zniknięciu bodźca powoli rozmazać się i odejść w niepamięć. Inspiracją powstania tego cyklu – komentuje autorka – było sugestywne doznanie fałszywej znajomości, uczucie „déja vu", w skutek, którego widziane sytuacje często wydają się znane i rozpoznawalne, choć faktycznie mogą być tylko podobne do tych realnych".

Druga składową jest *Huta jako interfejs estetyczny pamięci* Jacka Doroszenki – interaktywny program komputerowy oparty również na zdjęciach. Z fotografii, obecnie popadającego w stan ruiny kompleksu hutniczego w Chorzowie, wyselekcjonował i wyciął autor poszczególne elementy budowlano-konstrukcyjne, które przekształcił w estetyczne elementy animacji komputerowej. Następnie zaprojektował odpowiedni interfejs pozwalający na >>

> ...prędkość względna to właśnie prędkość sztuki w każdej postaci. Cała sztuka jest względnym przyśpieszeniem, nie tylko taniec i muzyka, także malarstwo. Dzisiaj zamiast o prędkości względnej, należałoby mówić o absolutnej. Zbliżamy się do bariery czasu.
>
> *Paul Virilio*

these components around and encouraged to link them with proper sounds. “The structure of the animation – explains the artist – is based on five basic techniques of representation: nearing (analogy to mnemonic suggestion, rewinding), lighting up (analogy to enlightenment), unveiling with help of a mask (analogy to recreating the remembered facts through other facts), sign (analogy to the sector of memory connected with language) and change (analogy to deduction)”. The artist uses different elements during his work with this program as well as different ways of translocating them in this way creating a mobile, continually transforming graphic compositions.

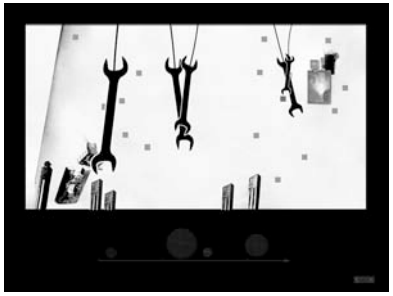
The project’s aim is to commemorate Kościuszko Steelworks but also other postindustrial spaces that used to be symbols of technological revolution but together with their productive function they lost their significance. And few of architectural details discovered in their areas are presently the only testimony of their past grandeur. The guardians of the memory. Precious relics recounting the past.

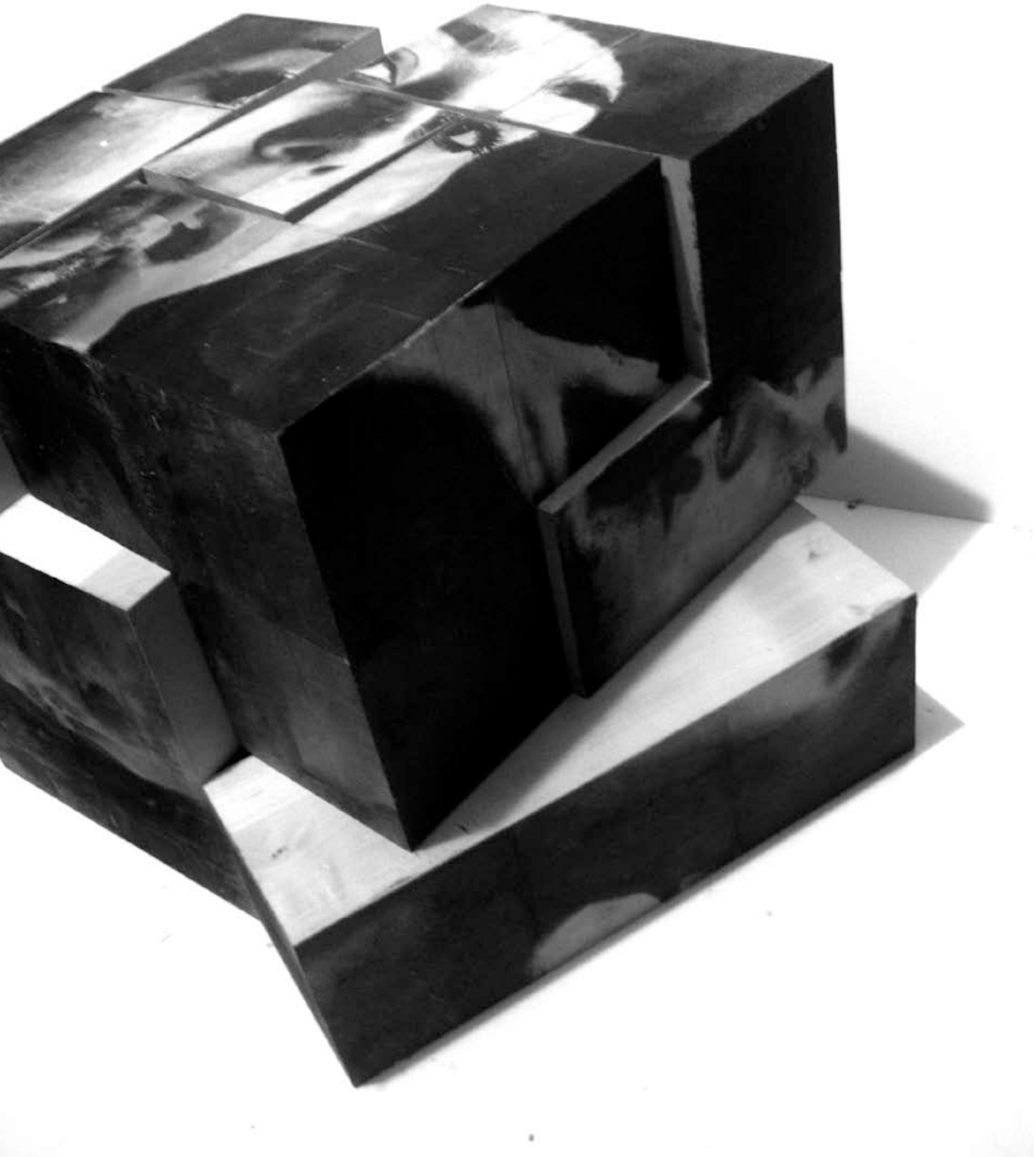
The Aesthetic Interface for Memory is an invitation to stop in our daily hustle and bustle and search for the images inside us that we no longer cherish while they remain important for us. This artistic creation shows us the ways our memories wear off and get recovered. Without memories we don’t exist, the events from the past shaped us and traces of them are still our minds. Maybe it is worth then to plunge ourselves into them and stop for a bit longer in the incessant haste of the contemporary world.

przemieszczanie tych komponentów w programie oraz przypisał im odpowiednie dźwięki. „Struktura animacji programu – wyjaśnia artysta – opiera się na pięciu podstawowych technikach obrazowania: przysuwanie (analogia do pamięciowego podsuwania, przewijania), rozświetlanie (analogia do olśnienia), odsłanianie za pomocą maski (analogia do przywoływania zapamiętanych faktów przez inne fakty), znak (analogia do sektora pamięci związanej z językiem) oraz zamiana (analogia do dedukcji)". Podczas pracy w programie autor wykorzystuje rożne elementy oraz różne sposoby ich przemieszczania, tworząc w ten sposób mobilne, nieustannie podlegające przeobrażeniom kompozycje graficzne.

Projekt jest próbą zachowania wyobrażeń o Hucie Kościuszko, lecz także o innych postindustrialnych przestrzeniach, które kiedyś będące symbolami ewolucji technicznej, wraz z utratą funkcji produkcyjnej zagubiły również to wyróżniające je znaczenie. A nieliczne odnajdywane na ich terenach detale architektoniczne są obecnie jedynymi świadkami ich dawnej świetności. Strażnikami wspomnień. Cennymi zabytkami opowiadającymi o przeszłości.

Estetyczny Interfejs Pamięci jest zaproszeniem do zatrzymania się w codziennym biegu, aby poszukać w sobie obrazów, które przestaliśmy pielęgnować, a które są dla nas znaczące. Ukazuje nam poprzez artystyczną kreację sposoby zacierania się, a jednocześnie odzyskiwania wspomnień. Bez nich przecież nie istniejemy, wydarzenia z przeszłości ukształtowały nas, a ich ślady pozostały w naszych umysłach. Może czasem zatem warto zatopić się w nich i przystanąć na dłuższą chwilę we współczesnym pędzie.





Joanna John, *Ułóż sobie kobietę/*
Compose a woman

after the festival

I must admit that the Re:visions Festival night at the Palace of Culture was a very interesting challenge for me, and it became a kind of initiation for my project. When I started working on my sculpture I was imagining this object in constant movement, as being assembled, undone, transformed. Still when a few hours before the opening of the exhibition I was finishing to install the platform where this peculiar jigsaw was supposed to be put on, I felt certain anxiety that this piece would not provoke any interaction. But it turned out to be different. The cube took on a life on its own actuated by the people that appeared during the whole evening. I breathed a sigh of relief :) It is only a pity that after the festival my sculpture didn't entirely come back to me as a whole. At the end of the event somebody carried out its quite a big component. At first I got slightly cross. Then I laughed. In the end why should artistic pieces follow the guidelines of their creators only? Maybe somebody else's more formative approach will change it into an eccentric bookend, instead of this interactive and fickle sculpture.

how it works and what it is about

The sculpture consists of seven irregular pieces which – when properly arranged – create a cube and unveil six black and white photos that illustrate its sides. They are six portraits of a woman who wants to look attractive, a flirtatious one, a humiliated one, a worrying one and an indifferent one. They may suggest a story but it's not obvious. I certainly wanted to turn people's attention to violence against women but without showing fists, blackened eyes and blood, only through the changing grimaces and the smudged make-up. *Compose a Woman* is based on subtleties. Violence has more than one name, there is plenty of it in jokes about blondes or weekend seduction courses that objectify women.

This all deepens stereotypes, winds the spiral of violence up, in extreme cases taking a form of physical violence. That is how the idea for this work appeared in my head. Through browsing though internet shops in search of presents I found a site where in the offer, next to Rubik's cubes, wine openers or cunning figurines there was a practical course of seduction for lousy businessmen. I don't want to promote this website but the irritation I felt when I looked at the name of the shop: toys 4 boys, was quite strong. I decided then to – in a fickle way – apply the form of a jigsaw (cube), representative for this shop's offer together with its characteristic though camouflaged strategy of psycho-manipulation. Then an idea for the title that could be read differently – more or less literally – cropped up as well.

I don't know how many of my stipulations were readable for the people who tried to reassemble the cube during the exhibition at Palace of Culture but I hope that everybody has intuitively understood this action in his/her >>

po>

po festiwalu

Nie ukrywam, że re:wizyjna noc w Pałacu Kultury była dla mnie ciekawym wyzwaniem, a dla mojego projektu stała się ważną inicjacją. Rozpoczynając pracę nad tą rzeźbą wyobrażałam sobie ów obiekt w ciągłym ruchu, składany, rozbierany, przekształcany. Jednak, gdy na parę godzin przed otwarciem wystawy kończyłam montować podest, na którym miała stanąć ta specyficzna układanka, w głowie pojawiły się pewne obawy, dotyczące prawdopodobieństwa braku wywołania przez nią interakcji. Stało się jednak inaczej. Kostka cały wieczór żyła własnym życiem, wprawiana w ruch przez kolejno podchodzących do niej ludzi. Odetchnęłam z ulgą :) Szkoda tylko, że po festiwalu rzeźba nie wróciła do mnie w całości. Pod koniec imprezy ktoś wyniósł jej całkiem pokaźny element. Przez pierwszą chwilę byłam trochę zła. Potem się roześmiałam. W sumie dlaczego sztuka ma spełniać jedynie założenia autora? Może ktoś podszedł do niej bardziej formotwórczo i stała się na przykład osobliwą podpórką do książek, a nie tylko przewrotną w swej wymowie interaktywną rzeźbą.

jak to działa i o co chodzi

Rzeźba składa się z siedmiu nieregularnych elementów, które po prawidłowym ułożeniu tworzą kostkę i odsłaniają cykl sześciu czarnobiałych fotografii, ilustrujących jej boki. Sześć portretów, przedstawiających kobietę pragnącą się podobać, kobietę flirtującą, poniżoną, zatroskaną i obojętną, sugeruje pewną historię, ale nie w sposób dosłowny. Owszem, chciałam zwrócić uwagę na zjawisko przemocy wobec kobiet, ale nie pokazuję pięści, podbitych oczu i krwi, tylko zmieniający się grymas twarzy i rozmazany makijaż. Rzeźba *Ułóż sobie kobietę* opiera się na subtelnościach. Przemoc nie jedno ma imię, pełno jej w seksistowskich reklamach, mało śmiesznych żartach o blondynkach, czy uprzedmiotawiających kobiety kursach skutecznego podrywania w weekend.

To wszystko pogłębia stereotypy, nakręca spiralę przemocy, w skrajnych przypadkach przybierając formę przemocy fizycznej. Właśnie tak pojawił się pomysł na tę pracę. Wertując sklepy internetowe w poszukiwaniu prezentów znalazłam miejsce, gdzie w ofercie obok kostek Rubika, otwieraczy do wina, czy pomysłowych durnostojek widniał praktyczny kurs uwodzenia dla nieudacznych biznesmenów. Nie chciałabym robić nikomu reklamy, ale dość znaczące było dla mnie w owej chwili uczucie irytacji, gdy zerknęłam na nazwę sklepu: toys 4 boys. Postanowiłam więc w sposób przekorny zestawić z sobą formę układanki (kostki), reprezentatywnej dla oferty tego sklepu z równie właściwą mu, choć zakamuflowaną strategią psychomanipulacji. Potem pojawił się pomysł na tytuł, który też można odczytywać różnie, bardziej lub mniej dosłownie.

Nie wiem ile z tych założeń było czytelnych dla ludzi składających kostkę podczas wystawy w PKiNie, ale mam nadzieję, że intuicyjnie każdy wyniósł z tej akcji coś dla siebie. W każdym razie rozwiewam domysły, że >>

tekst i zdjęcia/ text & photos by
Joanna John

http://joannajohn.pl

(tr. atc)

own way. In any way I'd like to deny all speculations that I might have personally experienced violence. No, the cube is not an example of public auto-therapy through art, and my life partner is much more of a feminist than me:)

And, last but not least, the sculpture *Compose a Woman* was made at the Warsaw Academy of Fine Arts, in studio of prof. Antoni Grabowski whom I would like to thank for long discussions that opened my eyes to many new questions and for the trust he gave me to make this work possible.

* * *

about myself: designer, graphic artist, traveller, multidisciplinary artist. Deals with interior architecture, exhibition design, applied arts improvement and sometimes paintings. She passionately takes photos. Project Director at Okultura magazine where she gives shape to words and adds quality to its cover pages. Runs a planning studio Artropina Design. Fascinated by people, hunts for synchrony. Recently interested in social sculpture. Warsaw Academy of Fine Arts graduate in Interior Architecture.

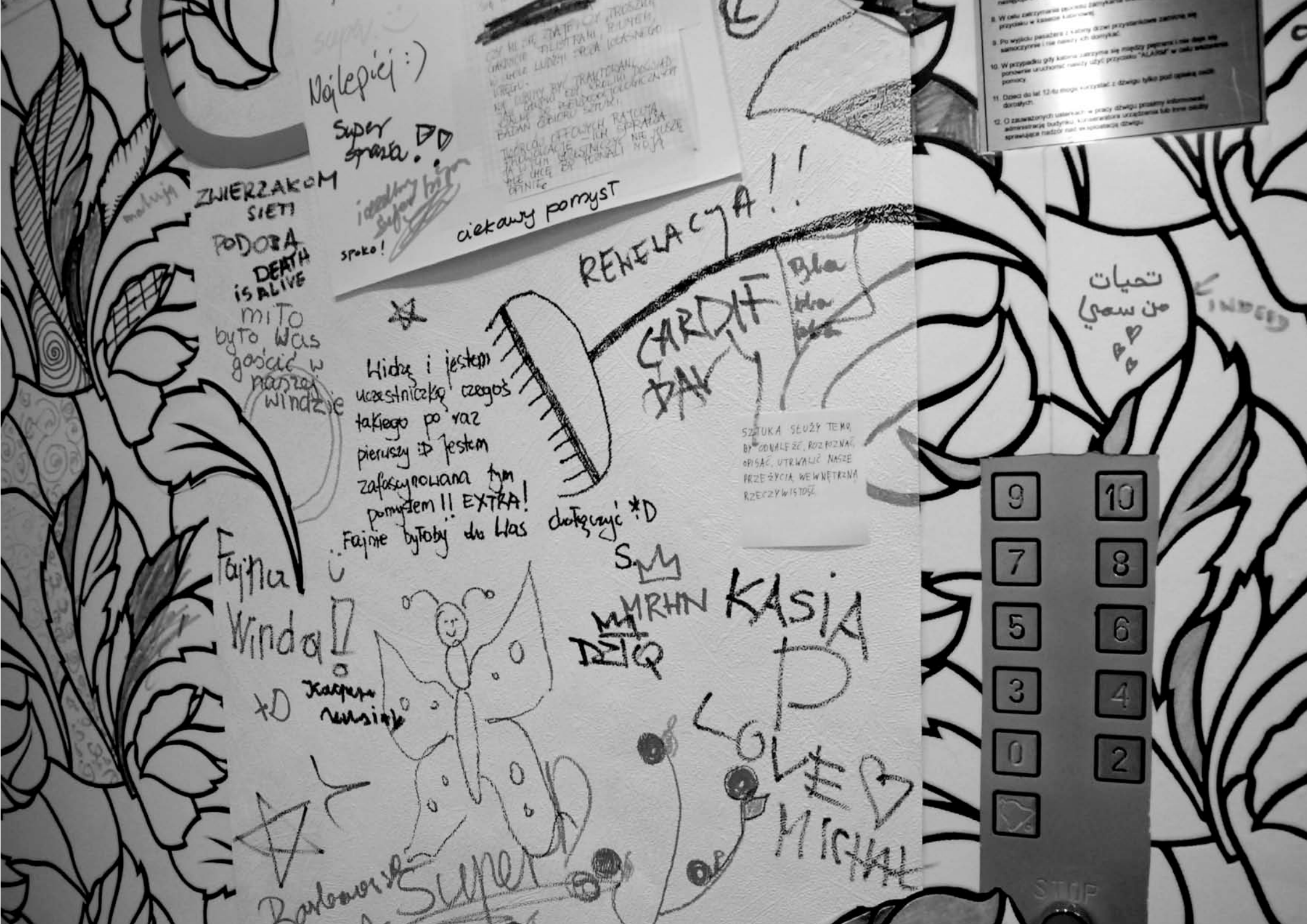
doświadczyłam przemocy osobiście, kostka nie jest próbą publicznej autoterapii poprzez sztukę, a mój życiowy partner jest większym feministą ode mnie :)

And last but not least, rzeźba *Ułóż sobie kobietę* powstała w pracowni prof. Antoniego Grabowskiego na warszawskiej ASP, któremu pragnę podziękować za długie dyskusje otwierające oczy na wiele kwestii oraz zaufanie, jakim mnie obdarzyl, dzięki czemu praca ta mogła powstać.

* * *

O sobie:

projektantka, grafik, podróżnik, artystka interdycyplinarna. Zajmuje się architekturą wnętrz i wystaw, udoskonalaniem form użytkowych, czasem malarstwem. Namiętnie fotografuje. Dyrektor projektowy wydawnictwa Okultura, gdzie słowom nadaje kształt, a okładkom jakość. Prowadzi pracownię projektową Artropina Design. Interesuje się ludźmi i poluje na synchroniczności. Ostatnio zajmuje się rzeźbą społeczną. Absolwentka wydziału architektury wnętrz na warszawskiej ASP.

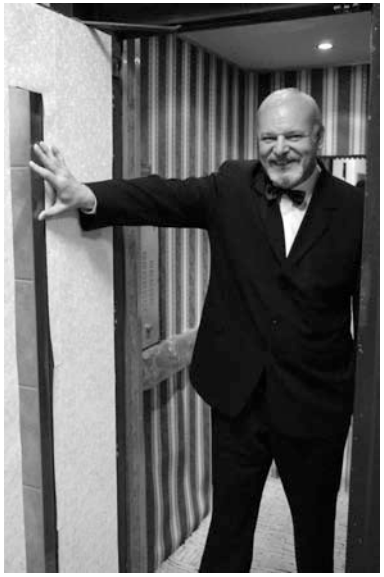

Najlepiej :)
Super sprawa !!
ZWIERZAKOM SIETI
PODOBA
DEATH IS ALIVE
miło było Was gościć w naszej windzie
spoko!
ciekawy pomysł
REWELACJA!!
CARDIF
Widzę i jestem uczestniczką czegoś takiego po raz pierwszy :D Jestem zafascynowana tym pomysłem!! EXTRA!
Fajnie byłoby do Was dołączyć *D
SZTUKA SŁUŻY TEMU, BY ODNALEŹĆ, ROZPOZNAĆ, OPISAĆ, UTRWALIĆ NASZE PRZEŻYCIA, WEWNĘTRZNĄ RZECZYWISTOŚĆ
Fajna Winda!
MRHN
KASIA
MICHAŁ
Super
تحيات من سمي
INDEED
9
10
7
8
5
6
3
4
0
2
STOP

Things you do in... a lift, while being dead.

This paraphrase of G. Fleder's film title usually comes to my mind when I get stuck in a lift dragging up to my floor. This is the moment that is taken out of context of everyday life, and actually it seems to be beyond time. You can get that impression looking at the people inside the lift who usually avoid the direct contact with others and in this case agree to be "packed" into a compact, metal can.

While going up in a lift (lift – "winda" in Polish) I often have an impression of rewinding the same old tape all over again. The routine and the fixed surroundings make us stop thinking about what is around us. Through repeating certain actions we start doing them instinctively and finally stop noticing them. *Re:wind* project introduces a change into the everyday environment, surprises, liberates from routines.

For a few days that this project lasted we have limited our life space to the lifts. The reality surpassed our expectations as far as time we spent within these small "four walls" is concerned. We spent whole nights doing consecutive arrangements in the lifts and after the "installations" we had a few hours sleep and then went back to the block to talk to the tenants and collect their opinions, to record them.



Our talks with the tenants were frequently quite stormy. We were blamed for littering, accused of creating a fire hazard, or suspected of quasi-sociological, unhealthy interests. We were offered jobs (wallpapering) in private flats, and some of the tenants wanted to buy the wallpapers from us. There were also some enthusiastic voices – of those who demanded such changes in the lift every day.

Our ideas provoked discussions on the topic of tastes, aesthetics, sense of beauty. We created "a lift Hyde Park" where all the tenants could discharge their creative emotions, express their views and exchange information on the walls of the lift – we devoted all the space for texts, drawings and comments.

To confront the opponents with each other we invited the tenants to vote for the best lift wallpaper. Opinions were very diverse, sometimes surprisingly extreme – especially taking into consideration something as simple as a wallpaper. During the last day we used the wallpaper chosen by the majority and left it this way in accordance with the tenants – for a few days.

Who said lifts have to be grey metal cans?

Rzeczy, które robisz w… windzie, będąc martwym.

Parafraza tytułu filmu G. Fledera zwykle przychodzi mi na myśl, kiedy tkwię w windzie w dłużącej się podróży na moje piętro. Chwila wyrwana z kontekstu codziennego życia, właściwie wydaje się być poza czasem. Wystarczy spojrzeć na ludzi, którzy, zwykle unikając bezpośredniego stykania się z innymi, w tym przypadku pozwalają się „upakować" do ciasnej, metalowej puszki.

Często jadąc windą mam wrażenie jakbym po raz kolejny przewijała starą taśmę. Rutynowe czynności, niezmienne otoczenie sprawiają, że przestaje się myśleć o tym, co jest wokół. Powtarzanie czynności sprawia, że zaczynamy je wykonywać machinalnie i przestajemy je zauważać. *Re:wind* wprowadza zmianę w codziennym otoczeniu, powoduje zaskoczenie, wyrywa z rutynowych czynności.

W projekcie na kilka dni ograniczyliśmy swoją przestrzeń życiową do wind. Rzeczywistość przerosła nasze oczekiwania pod względem ilości czasu spędzonego w tych małych „czterech ścianach". Spędzaliśmy całe noce na „montażu" w windach kolejnych aranżacji, potem kilka godzin snu i z powrotem do bloku, aby rozmawiać z mieszkańcami i zbierać opinie, nagrywać.

Rozmowy z mieszkańcami bywały burzliwe. Zarzucano nam zaśmiecanie, stwarzanie zagrożenia (pożarowego), albo pseudosocjologiczne, niezdrowe zainteresowania. Proponowano nam pracę w zakresie montażu tapet w prywatnych mieszkaniach, niektórzy chcieli je od nas kupować. Były też głosy bardzo entuzjastyczne – mieszkańców, którzy z kolei domagali się takich wind na co dzień.

Nasze pomysły sprowokowały dyskusje na temat gustów, estetyki, poczucia piękna. Stworzyliśmy windowy hyde park, w którym mieszkańcy mogli wyładować swoje twórcze emocje, wyrażać opinie i wymieniać informacje na ścianach windy – całą przestrzeń poświęciliśmy na teksty, rysunki, komentarze.

Aby skonfrontować ze sobą oponentów zaprosiliśmy mieszkańców do głosowania na najlepszą tapetę do windy. Opinie były podzielone, nieraz zadziwiająco skrajne, zwłaszcza, jeżeli chodzi o coś tak, wydawałoby się prozaicznego, jak tapety. Ostatniego dnia „zamontowaliśmy" tapetę wybraną przez większość i taki stan rzeczy, zgodnie z wolą mieszkańców, pozostawiliśmy na kilka następnych dni.

Kto powiedział, że winda musi być szarą metalową puszką?

tekst/ text by
Małgorzata Łuczyna

akcja/ action by
Małgorzata Łuczyna
& grupa Mniejsze zło

zdjęcia z archiwum autorki/
photos from the author's archive

(tr. atc)

I can't fully describe our reality, reveal its secret. Nobody can. I can only explore it the best I can and then try to deliver my observations. Still the things I find are often impossible to be grasped by logical thinking and difficult to convey. My imagination works on several different levels at the same time. I am fascinated by the world, I can see its diversity and varied colours but I can also feel its cohesion, order and its causative power. I mix various ways of artistic expression then and I try to act comprehensibly. The elaborate language of art helps me in my attempt to convey the elusive. Its incredible power is capable of moving us deeply, opening our eyes, ears and imagination. There still have to be satisfied certain requirements and proper conditions though.

I am always intrigued by the moments just before the beginning of each spectacle or a concert I go to. I observe the lights go down, the orchestra tuning. The audience becomes silent, everybody tunes in for reception. In these moments I am convinced that I am in a magical place, that I came here for some important reason.

During my work on the *Ash City* I tried to transfer something of this atmosphere of concentration and certain sublimity into my work. I used sounds, lights and spacial objects that reminded of the elements of scenography. But differently than in theatre or during a concert the audience could move about in the specially arranged space. I didn't want to lead any dense narration but rather provoke some action, show the path. It was possible to hear fuzzy sounds that changed together with the change of viewer's location, peep into all knocks and crannies, find certain traces. I wanted the viewers to do some work and solve the mystery on their own. The effort put into the searching makes the discovery more precious. This mechanism used in art lets us enter into more intimate relationship with the artistic piece and its creator. I neither offered a ready slogan nor tried to prove the keynote of my work but I proposed a certain experience, an adventure, an opportunity for an independent discovery. I purposely resigned from any treat with refreshments, from the intro speech, from thanks and from wine. It was important for me to create an opportunity for a calm visit to the specially prepared space and for concentrating the attention on the exposition with the sounds that co-created it. The keynote was serious, involved an adequate mood.

To get to the *Ash City* first you had to enter the interior of an old factory building. Right behind the door in the darkness it was possible to hear some strange sounds, faraway murmurs and hums. A while after noticing the lit candles that indicated the direction you could find way to another hall. Having walked for several dozen meters the viewers got to the main "area of influence". The sounds got louder, filled the interior and got lost in the multiplying echos and reverberations. It was difficult to find out precisely where the firing sounds came from or the windstorm that changed into the wind from a desert and the sound of an orchestra tuning. Out of the corners and gaps >>

miasto popiołów

ash city

tekst/ text by
Michał Mackiewicz

zdjęcia z archiwum autora/
photos from the author's archive

(tr. atc)

Nie potrafię w pełni opisać naszej rzeczywistości, zdradzić jej tajemnicy. Nikt tego nie potrafi. Mogę ją jedynie eksplorować w miarę swoich możliwości i we własnej skali, a następnie spróbować przekazać spostrzeżenia. Jednak to, co znajduję, jest często niemożliwe do objęcia logicznym myśleniem i trudne do opowiedzenia. Moja wyobraźnia pracuje na kilku płaszczyznach jednocześnie. Fascynuje mnie świat, widzę jego różnorodność, rozmaite barwy, a także odczuwam jego spójność i porządek oraz jego siłę sprawczą. Łączę więc rozmaite środki artystycznej ekspresji, staram się działać wszechstronnie. Bogaty język sztuki pomaga mi lepiej przekazywać to, co nieuchwytne. Jego niezwykła siła oddziaływania, zdolna jest poruszać nas do głębi, otwierać oczy, uszy i wyobraźnię. Muszą jednak zaistnieć odpowiednie do tego warunki.

Zawsze intrygują mnie chwile tuż przed rozpoczęciem spektaklu lub koncertu. Obserwuję jak przygasa światło, nasłuchuję, jak stroi się orkiestra. Publiczność milknie, wszyscy nastawiają się na odbiór. Towarzyszy mi wtedy przekonanie, że jestem w niezwykłym miejscu, że przyszedłem tu w jakimś ważnym celu.

Przygotowując *Miasto popiołów* starałem się przenieść coś z tej atmosfery skupienia i pewnej podniosłości do własnej wypowiedzi. Użyłem dźwięków, świateł i obiektów przestrzennych przypominających nieco scenografie. Jednak inaczej niż w teatrze lub na koncercie, widzowie mogli poruszać się po specjalnie zaaranżowanych przestrzeniach. Nie chciałem prowadzić ścisłej narracji, raczej sprowokować akcję, pokazać ścieżkę. Można było wsłuchiwać się w zatarte dźwięki, które zmieniały się wraz ze zmianą położenia, zaglądać w zakamarki, odnajdywać ślady. Chciałem, aby odbiorcy wykonali pewną pracę i samodzielnie rozwiązali zagadkę. Wysiłek włożony w poszukiwania sprawia, że znalezisko jest cenniejsze. Ten mechanizm wykorzystany w sztuce pozwala nawiązać bardziej intymny kontakt z dziełem i jego autorem. Nie zaoferowałem więc gotowego sloganu, nie udowadniałem myśli przewodniej lecz zaproponowałem pewne przeżycie, przygodę, możliwość samodzielnego odkrywania. Celowo zrezygnowałem z poczęstunku, początkowej przemowy, podziękowań i wina. Zależało mi na stworzeniu możliwości spokojnego zwiedzania przygotowanej przestrzeń i skupieniu uwagi na ekspozycji i współtworzących ją dźwiękach. Myśl przewodnia była poważna, wymagała odpowiedniego nastroju.

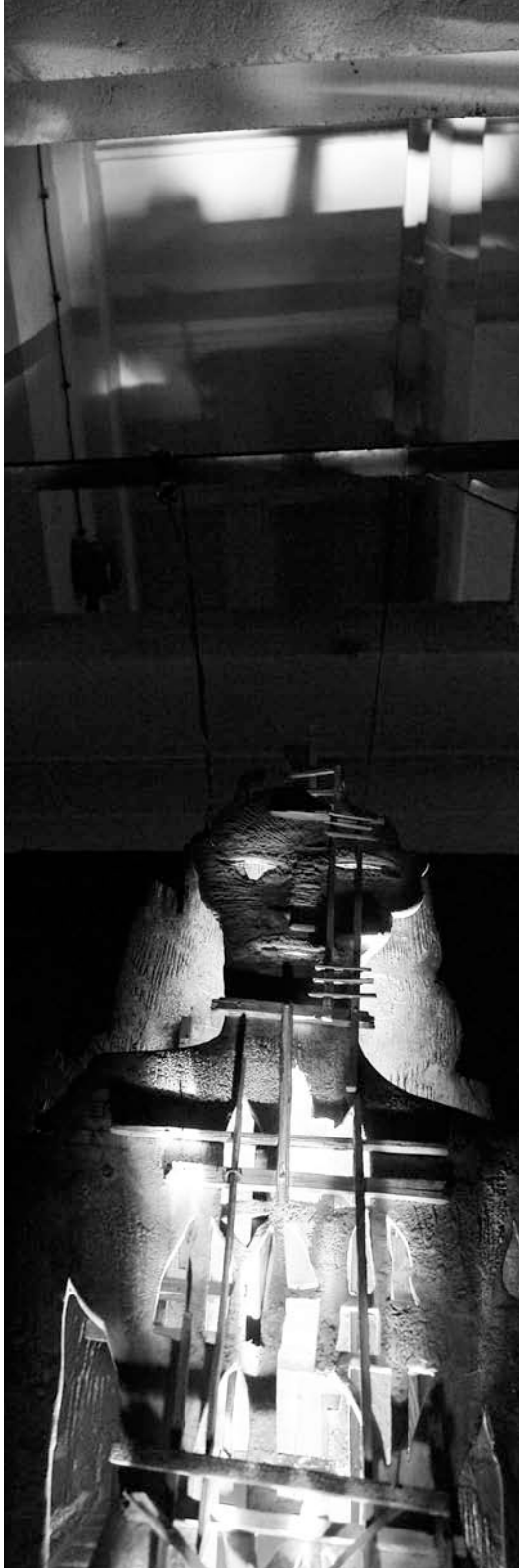
Aby dotrzeć do *Miasta popiołów* należało wejść do wnętrza starego, fabrycznego budynku. Zaraz za drzwiami w mroku pojawiały się dziwne odgłosy, dalekie pomruki i szumy. Chwilę później, po dostrzeżeniu zapalonych zniczy wskazujących kierunek, można było odnaleźć drogę do kolejnej hali. Po przejściu kilkudziesięciu metrów widzowie trafiali do głównej strefy oddziaływania. Dźwięki stawały się głośniejsze, wypełniały wnętrze i zatracały się w zwielokrotniających echach i pogłosach. Trudno było sprecyzować, skąd dochodzą wojenne strzały, odgłosy wichury przechodzące w wiatr z pustkowia i brzmienie strojącej się orkiestry. Z kątów i szczelin dochodziły kroki >>

came sounds of steps on a rubble and far away sounds from a building construction. The musical background united with the surrounding space created multiple contexts and built the right climate. The installations that were sources of light as well as allowed the viewers to see certain architectural elements of the hall were almost lost in this enormous interior. The public lured by the lights and dim shapes approached the images closer. First it was possible to grasp the general outline, some sculpted fragments, silhouettes, buildings, windows. Only when you got closer to them (about 1 meter) you could see the details. The precise play of reflexes, the effects of spotlights, small photos, collages, complex textures and glazes built the mysterious tale. They looked like traces of the events portrayed by the sonic layer. On one hand they had time dimension as they were happening, on the other they were stopped, frozen in an image. All the scraps constituted material for free reconstruction and to certain degree made reconstructing a hidden story possible.

The project was carried out during Re:visions Festival 2008 in the old vodka factory Koneser in Warsaw, Praga district. *Ash City* could be experienced for three following days after the sunset until late evening hours. I was there wearing dark clothes and a hood. I was hiding in the darkness. Despite my camouflage many people surmised me to be the artist or, at least that I have something in common with this artistic endeavour. They approached me and asked questions. I was surprised by the big interest that my work evoked. I asked the guests to give me their account of how they experienced this space, how they understood it. To my surprise the majority of the viewers after astute observations and attentive listening read and interpreted my message. Each of them in his/her own way, differently, putting stress on different aspects. Still they got to the core, to the essence of my work independently. I observed that the people visiting the events of the festival came from diverse environments and age groups. Everybody performed a high level of culture. I feared a bit what effect will my request to turn mobile phones off and keep considerate silence have. Luckily Warsaw citizens turned out to be great public and responded with great respect. I got plenty of congratulations, nice phone calls and praises from total strangers who were really moved by my work. It was a very elevating experience for me. My choice of tools for artistic expression turned out-just fine.

stawiane na gruzach, dalekie odgłosy budowy. Muzyczne tło spajające się z otaczającą przestrzenią tworzyło zmieniające się konteksty, budowało odpowiedni klimat. W potężnym wnętrzu gubiły się instalacje, które jednocześnie stanowiły nieliczne źródła oświetlenia, pozwalającego dostrzec pewne elementy architektoniczne hali. Zwabieni światłem i niewyraźnymi kształtami widzowie podchodzili do obrazów bliżej. Najpierw dostrzec można było ogólny zarys, rzeźbione fragmenty, postacie, budynki, okna. Dopiero stając przed pracami na wyciągnięcie ręki zobaczyć można było ich szczegóły. Precyzyjna gra refleksów, efekty reflektorów, małe zdjęcia, kolaże, złożone faktury i laserunki budowały tajemniczą opowieść. Stanowiły jakby ślady wydarzeń ukazywanych w warstwie dźwiękowej. Z jednej strony miały wymiar czasowy, działy się, z drugiej były zatrzymane, zamrożone w obrazie. Wszystkie te strzępy stanowiły materiał do dość swobodnej rekonstrukcji, umożliwiały w pewnym stopniu odtworzenie ukrytej historii.

Projekt został zrealizowany w ramach festiwalu Re:wizje 2008, w dawnej fabryce wódek Koneser na warszawskiej Pradze. *Miasto popiołów* można było oglądać przez trzy dni od zachodu słońca do późnych godzin wieczornych . Byłem w tym czasie na miejscu, ubrany na ciemno i w kapturze. Chowałem się w mroku. Mimo mojego kamuflażu wiele osób domyślało się, że jestem autorem albo, że mam coś wspólnego z tym wydarzeniem. Podchodzili do mnie i zadawali pytania. Byłem zadziwiony wielkim zainteresowaniem, jakie wzbudziła moja praca. Prosiłem gości, aby sami opowiadali o tym, jak odbierają tę przestrzeń, jak rozumieją to, czego doświadczali. Ku mojemu zaskoczeniu zdecydowana większość odbiorców, po wnikliwych obserwacjach i uważnym nasłuchu, odczytała i zinterpretowała mój przekaz. Każdy na swój sposób, każdy trochę inaczej, kładąc akcenty na inne aspekty. Jednak samodzielnie docierali do rdzenia, do istoty mojej wypowiedzi. Zaobserwowałem, że osoby wizytujące festiwalowe wydarzenia pochodziły z bardzo różnych środowisk i grup wiekowych. Wszyscy zachowali bardzo wysoki poziom kultury. Trochę się obawiałem, jaki skutek przyniosą prośby o wyłączenie telefonów komórkowych i zachowanie względnej ciszy. Na szczęście Warszawiacy okazali się wspaniałą publiką i z wielkim szacunkiem odnieśli się do tych zaleceń. Dostałem wiele gratulacji, telefonów i pochwał od zupełnie obcych mi ludzi, niektórzy byli naprawdę poruszeni. Jest to dla mnie bardzo budujące doświadczenie. Otrzymałem potwierdzenie słuszności moich założeń związanych z wyborem narzędzi artystycznej ekspresji.



I am imperfect in my creation, it's not easy to implement my own projects because the goals I set for myself always surpass my abilities. An interesting thought needs a commensurate explication. Antiperception is one of the thoughts I work on.

Assumptions:

1. We perceive because we want something, we recognize its presence and significance.
2. Our tools of perception significantly exceed our possibilities of using them (eye, brain, intuitive membrane)
3. Perception develops in a process of evolution. How do the new tools appear? As dreams coming true or well-expressed wishes? Or is it simply nature's gift but thousands of generations need to carry the "wings" before realizing they serve for flying and the next generations will have to go by before someone actually dares to fly?
4. If I have such "new wings" then what do they experience, how do they perceive, what information do they deliver?
5. What's the most pressing need I can satisfy with what I am already able to perceive?

Why then *AntiPERCEPTION*? If we know we are looking for a new tool of perception that we assume the Nature has already given to us, we can paradoxically withdraw to the state of purification of sensations. To submerge into emptiness filled with presence only, or into – "Empty Cloud" because after we discard all that is imaginable we give space to meeting with the unimaginable. The title of my performance *Leave It* is about such quitting.

The first experiment of this kind I carried out within the Re:visions Festival 2008 in the project *Antiperception – Leave It*. I made my installation out of visuals based on a variously appearing rhythm of the Fibonacci sequence, it consisted of background sound and a light installation. The final performance was additionally a story about experimenting with Antiperception, a transgravitational dance in musical setting of the improvising group Mystic Break Masters.

Because it's not possible to completely abandon normal perception if you want to give space to the new one – I decided to feed the audience's senses up to "oversensing" and suddenly stop, leaving only silence and darkness. Mind, freed from the attack of stimuli even for a short moment, suspends itself and... it may start to perceive something new. To keep the searching mindfulness going though, a special task needs to be set. Here I used the natural tendency of the mind to decode and to search for certain regularity. I projected the spiral pattern omnipresent in nature and its mathematical formula for an image that Fibonacci Sequence is.

The logarithmic spiral doesn't have a beginning or an end and thus nature applies the approximations visible in shells. Fibonacci found this approximations in an additive sequence of numbers: 1; 1; 2; 3; 5; 8; 13; 21; 34... going ad infinitum. For that our mind could start searching for an order it needs certain repetitiveness, some different approach, that is why the sequence is included in different lengths of light and darkness produced, in the way the image of an eye appears in the visualization, in the absence of some flashes of the stroboscope.

Widening of perception inspires broadening of consciousness. Let us see ourselves as a cell belonging to a bigger system, the stability of which allows for utmost specialization, meaning being individual to the maximum.

The limits of our potential are unknown; further details of my work on this advancing area of perception can be found on my site: www.krystallaser.jaaz.pl

antypercepcja – zostaw to

antiperception – leave it

Jestem twórcą niedoskonałym i niełatwo mi realizować własne projekty, bo zadania, które sobie stawiam, zawsze dalece przekraczają moje możliwości. Interesująca myśl potrzebuje rozwinięcia. Antypercepcja jest jedną z myśli, nad którą pracuję.

Założenia:

1. Percypujemy, bo czegoś chcemy, rozpoznajemy tego obecność i znaczenie.
2. Nasze narzędzia poznania znacznie przekraczają możliwości ich wykorzystania (oko, mózg, membrana intuicji).
3. Percepcja rozwija się w procesie ewolucji. Kiedy pojawia się następne narzędzie? Czy jako realizacja marzeń, dobrze sformułowanych życzeń? Czy to dar Natury, ale tysiące pokoleń muszą nosić „skrzydła", zanim zorientują się, że służą do latania, i następne pokolenia przeminą, zanim ktoś poleci?
4. Jeżeli mam właśnie takie „nowe skrzydła", to co one poznają, jak percypują, jakiej informacji dostarczają?
5. Co jest najbardziej gorącą potrzebą, którą, dzięki temu, co już mogę poznać, zaspokoję?

Dlaczego więc *AntyPERCEPCJA*? Gdy wiemy, że szukamy nowego narzędzia poznania, które – zakładamy – że nam Natura już dała, możemy paradoksalnie wycofać się do stanu oczyszczenia z doznań. Zanurzyć się w pustkę wypełnioną tylko obecnością, czy może w „Pusty Obłok", bo porzuciwszy wszystko wyobrażalne robimy miejsce dla spotkania z niewyobrażalnym. Do tego porzucenia odnosi się tytułowe *Zostaw To*.

Pierwszy eksperyment z tym związany zrealizowałam w ramach Re:wizji 2008 w projekcie *Antypercepcja – Zostaw To*. Instalację, którą przedstawiłam, zbudowałam z wizualizacji skonstruowanej na różnorodnie pojawiającym się rytmie sekwencji Fibonacciego, z tła dźwiękowego oraz z instalacji świetlnej. Finalne przedstawienie było dodatkowo opowieścią o eksperymentowaniu Antypercepcji, tańcem transgrawitacyjnym w muzycznej oprawie koncertu improwizowanego Mystic Break Masters.

Ponieważ nie sposób zarzucić typowego percypowania, by zrobić miejsce dla nowego, postanowiłam karmić zmysły, aż do „przebodźcowania" i nagle przerywać, pozostawiając ciszę i mrok. Umysł choć przez krótką chwilę, uwolniony od ataku bodźców, zawiesza się i… może coś nowego spostrzeże. Aby utrzymać jednak poszukującą uważność, potrzebne jest zadanie specjalne. Tu wykorzystałam naturalną tendencję umysłu do rozszyfrowywania kodów, do poszukiwania porządku. Do rozpoznania podałam wszechobecny w naturze wzór spirali i jego matematyczny obraz, jakim jest Sekwencja Fibonacciego. Logarytmiczna spirala nie ma początku ani końca, więc natura stosuje przybliżenie widoczne w muszlach. Fibonacci odnalazł to przybliżenie w addytywnym ciągu liczb: 1; 1; 2; 3; 5; 8; 13; 21; 34… podążającym do nieskończoności. Aby umysł zaczął poszukiwać porządku, potrzebuje pewnej powtarzalności, odmienności podejścia, dlatego sekwencja zawarta jest w długości odcinków światła i mroku, sposobie pokazywania się oka w wizualizacji, w nieobecności niektórych błyśnięć stroboskopu.

Poszerzanie percepcji przynosi poszerzenie świadomości. Zobaczmy siebie jako komórkę większego systemu, którego stabilność pozwala na skrajną specjalizację, czyli bycie indywiduum w maksymalnym zakresie.

Nieznane są granice naszych możliwości, dalsze szczegóły mojej pracy na tej wysuniętej placówce poznania znajdują się na stronie www.krystallaser.jaaz.pl.

tekst/ text by
Katarzyna Jaśkiewicz

zdjęcia/ photos by
Cezary Chojnowski
Leszek Marszałek
Zbyszek Zalewski

projekt był częścią *Zobacz Dotknij Zostaw* w STUD-YO/ the project was part of *See Touch Leave* at STUD-YO

(tr. atc)

To>

Touch me! was a project prepared especially for Re:visions 2008 Festival as part of the project *SEE TOUCH LEAVE* that related to the perception of reality by somatic senses.

Out of the bustle of stimuli that surround us I chose only those that are received through sensory receptors. Our sensations get more acute and increase if we concentrate on one sense only shutting off all the other. Suddenly a huge range of sensations opens up before us, sensations we never feel to the fullest (or rather: we feel them but we are not able to experience them fully) because our attention is in a natural way spread between all the stimuli received by all of our senses.

Touch me! is an installation made up of several black cubess with holes for hands. Inside each of them I put a condensed fragment of reality (or maybe unreality?) chosen by me. I invited the guests of the exhibition (not the "viewers" this time) to find out more about it through touch. The cubes were placed in a darkened and soundproof room.

I wanted the participants of this experience to concentrate only on this one sense. To not see, smell or hear what was inside. To give all their attention to this one sense and react to only such definite impulses.

It wasn't about imagining what was there inside though, but about defining their own feelings in contact with "it". If it gives them pleasure or discomfort, or maybe is neutral. It was about finding individual associations and references.

Then the guests had to write down on paper one word, one expression or a sentence commenting on these personal experience and put it into the urns standing next to each cube.

During the last day, at the end of the exhibition, with a help of my assistants chosen from the public I proceeded to revealing the commentaries.
The descriptions were read out loud and then sticked onto the wall.

I asked my assistants to choose the notes that described best what was closed in each cube. Then we started looking for the contradictory >>

Do>

Dotknij mnie! to projekt przygotowany na festiwal Re:wizje 2008 (jako część projektu *ZOBACZ DOTKNIJ ZOSTAW*) dotyczący postrzegania rzeczywistości przez zmysły somatyczne.

Ze zgiełku otaczających nas bodźców wybrałam tylko te odbierane przez układ czuciowy. Nasze doznania wyostrzają się i nabierają spotęgowanej siły, gdy skupimy się tylko na jednym zmyśle wyłączając pozostałe. Nagle otwiera się przed nami bogata przestrzeń wrażeń, których nie odczuwamy w pełni (czy raczej: odczuwamy, ale nie jesteśmy w stanie w pełni ich przeżyć) bowiem uwaga nasza w naturalny sposób podzielona jest na bodźce odbierana wszystkimi zmysłami.

Dotknij mnie! to instalacja składająca się z kilku czarnych kubików z otworami na dwie dłonie. W środku zamknięta była skondensowana forma wybranego przeze mnie fragmentu rzeczywistości (a może nierzeczywistości?). Zaprosiłam gości wystawy (bo nie „widzów" przecież) do jej poznawania i odgadywania przez dotyk. Kubiki umieszczone były w wyciemnionym i wyciszonym pomieszczeniu.

Chciałam, żeby odbiorcy skupili się tylko na tym jednym zmyśle. Żeby nie widzieli, nie czuli i nie słyszeli tego, co jest w środku. Żeby oddali całą swoją uwagę jednemu zmysłowi reagując na konkretny rodzaj impulsów. Nie chodziło mi jednak o wyobrażanie sobie tego, co jest w środku, ale o określanie własnych odczuć w kontakcie z tym „czymś". O to, czy sprawia to przyjemność czy dyskomfort, a może jest obojętne. O znalezienie własnych skojarzeń i odniesień.

Następnie należało zapisać na kartce jednym słowem, wyrażeniem lub zdaniem swoje indywidualne doznanie i wrzucić ją do urny stojącej przy każdym kubiku. >>

tekst/ text by
Vika Blick

zdjęcia/ photos by
Vika Blick
Zbyszek Zalewski
Yola Zuchniewicz

projekt był częścią *Zobacz Dotknij Zostaw* w STUD-YO/ the project was part of *See Touch Leave* at STUD-YO

(tr. atc)

descriptions of feelings evoked by the same boxes and for the repeating ones.

These commentaries differed a lot. Some were substantial, some abstract, other poetic, philosophical, witty and surprising. Just like the diverse sensitivity of the people who wrote them.

What everybody unanimously wanted to share though was the emotions felt in the moment of putting their hands inside the cubes. For me it was also an important moment.

We know that there is nothing inside that could jeopardize our life or health, still we resist putting our hands into a closed box that hides something we are not familiar with. We want to do this but we are scared. This moment of hesitation and at the same time of taking up the risk because we usually take it, seems to be very interesting for me.

In our life we resign from taking up such risks much more often, fearing the unknown but also the potential loss of our secure status and being exposed to unexpected consequences of such step.

Another important thing here is obviously all the sphere of touching sensations, from pleasure to pain. And again – it is just like in real life! It turns out that the opposites are very close to each other. Sometimes to experience one of them we must experience the other one as well. Pleasurable experience in the least expected moment can become painful just like pain or discomfort can suddenly get transformed into contentement and pleasure.

I gave to my contemplation on the nature of things, its perception and reception a light character. I wanted *Touch me!* to be a kind of play that people would participate in and through this participation gave sense to it and built the meaning of the whole entity.

It turned out to be very stirring for the majority of the participants. And I must admit that the loud reactions – from laughter to a real scream of fear – gladdened me the most.

Ostatniego dnia na zakończenie wystawy, z pomocą asystentów wybranych z publiczności, dokonałam akcji odkrycia słów. Opisy zostały odczytane, a następnie umieszczone na ścianie. Poprosiłam asystentów, by wybrali opis, który ich zdaniem najlepiej odpowiadał temu, co było zamknięte w każdym kubiku. Następnie szukaliśmy skrajnych odczuć w ramach jednego pudełka i takich, które ewidentnie się powtarzały.

Opisy były różne. Konkretne, abstrakcyjne, poetyckie, filozoficzne, dowcipne, zaskakujące. Tak jak różne skojarzenia i różna wrażliwość osób je piszących. Wszyscy jednak zgodnie mówili o emocjach związanych z samym włożeniem rąk do środka. Dla mnie to też ważny „moment".

Wiemy przecież, że w środku nie ma nic, co zagrażałoby naszemu życiu albo zdrowiu, a jednak mamy opory z włożeniem rąk do zamkniętego pudełka, które chowa coś, czego nie znamy. Chcemy to zrobić, ale boimy się. Ten moment wahania, a jednocześnie podjęcia ryzyka, bo zazwyczaj jednak je podejmujemy, wydaje mi się bardzo ciekawy. W życiu dużo częściej rezygnujemy z podjęcia takiego ryzyka w obawie przed nieznanym, ale także z powodu utraty bezpiecznej pozycji i narażenia się na nieoczekiwane konsekwencje takiego kroku.

Drugą ważną rzeczą jest oczywiście cała sfera doznań dotykowych, od przyjemności po ból. I znowu jak w życiu! Okazuje się, że opozycje są bardzo blisko siebie. Czasem, żeby doznać jednej trzeba doświadzyć i drugiej. Przyjemne doświadczenie w najmniej oczekiwanym momencie może stać się bolesne, tak jak ból czy dyskomfort mogą nagle zmienić się w zadowolenie i przyjemność.

Moim rozważaniom na temat natury rzeczy, jej postrzeganiu i odbieraniu nadałam lekki charakter. Chciałam, żeby *Dotknij mnie!* było rodzajem zabawy, w której widz uczestniczy i przez ten udział nadaje jej sens i buduje znaczenie całości. Okazało się, że była to dla większości zabawa niezwykle emocjonująca. I muszę przyznać, że te głośne reakcje – od śmiechu po prawdziwy krzyk przerażenia – cieszyły mnie najbardziej.

366

366 photographs, 366 images recorded during 366 days. One choice per day. This is not a reflection on the passage of time. It is a selection made out of the surplus of sensations that we brush against, selection out of chaos, out of visual excess.

This is a very personal record, concentrated more on private space, on life's details, emotions and viusal enchantments than on documenting social events, voyages or changes occuring in the mere reality.

This is tasting of the everyday that we are inseparably joined with but not always notice it. To see, not only to look at – this is my keynote.

The project encompasses the timeline between the 29th of September 2007 and 28th of September 2008.

The first presentation took place on the 29th of November 2008 at STUD-YO. It was accompanied by a soundtrack made by MUSIOL [Rh+] .

It is the most private exhibition of all I have presented so far. At least for a short period of time I wanted to stop by the world surrounding me with greater attentiveness, to see the things I go past every day, to break away from media illustrations. Every day we are informed about other people's life, the celebrities and popstars, and usually these informations are completely worthless and useless for anyone. And what about my life...?

Don't people standing slightly away from the spotlight have interesting experiences and observations worthy of a record and delivering it further? Many of those who came to see my exhibition said that they also could document their life and passage of time. Of course they can, this theme is like a river. Each time the water in it will be different.

366 fotografii, 366 utrwalonych obrazów w przeciągu 366 dni. Jeden dzień to jeden wybór. To nie jest rozważanie nad upływającym czasem, przemijaniem. Jest to wybór z nadmiaru doznań, o które się ocieramy, wybór z chaosu, z wizualnego przesytu.

Jest to zapis bardzo indywidualny, skoncentrowany bardziej na przestrzeni prywatnej, detalu życia, emocjach i wizualnych zachwytach niż na dokumentacji wydarzeń społecznych, podróżach czy zachodzących zmianach w otaczającej nas rzeczywistości.

Smakowanie codzienności, z którą jesteśmy złączeni i nie zawsze ją dostrzegamy. Zobaczyć, nie tylko oglądać – to myśl przewodnia.

Projekt był realizowany od 29 października 2007 do 28 października 2008.

Pierwszy wernisaż odbył się 29 listopada 2008 w STUD-YO. Do wystawy dołączona jest ścieżka dźwiękowa. Autorem jest MUSIOL [Rh+] .

Jest to najbardziej prywatna wystawa ze wszystkich, które prezentowałam. Chociaż przez krótki czas, chciałam zatrzymać się z większą uwagą na tym co mnie otacza, co mijam każdego dnia, oderwać się od ilustracji medialnych. Każdego dnia jesteśmy informowani o życiu innych ludzi, „gwiazd i gwiazdeczek" , najczęściej te informacje są bezwartościowe i nikomu niepotrzebne . A moje życie...? Czy ludzie stojący z boku nie mają ciekawych przeżyć i obserwacji godnych utrwalenia i przekazania ich innym? Wielu oglądających wystawę stwierdziło, że oni też tak mogą zdokumentować swoje życie, czas który mija. Oczywiście, ten temat jest jak rzeka. Za każdym razem będzie inna w niej woda.

366 – osobisty wybór z czasu

366 – personal choice out of timeline

tekst/ text by
Yola Zuchniewicz

zdjęcia/ photos by
Janusz Zalewski
Yola Zuchniewicz

projekt był częścią *Zobacz – Dotknij – Zostaw* w STUD-YO/ the project was part of *See – Touch – Leave* at STUD-YO

(tr. atc)

The starting point of the whole event was an interactive production – with participation of Magdalena Jędra – in which the dancer was asked to create a dance for each separate sound of the sentence-verse "You have to live your pain trough". It was an opening intuitive act of the series of subsequent ones that belonged to this performance. Just like the first scene the further ones had no intended effects.

First, the audience saw a woman who – closed in a virtual space in twelve frames-windows of the computer screen – continuously played the role she was given – the phrase that depending on an accidental choice of a user was losing its semantic meaning.

The next decision I made was to try to leave the virtual space for the sake of the reality. This idea inspired another reflection-assumption that the interactive dancing production with the participation of a dancing man closed in the "cage" and the female dancer within the confinement of the computer monitor make a story about stereotypes, about our giving in to them and about our imprisonment inside them. I have intuitively felt that the event will break away from its foundations and turn into a process of observation of human nature.

During Re:visions at the Palace of Culture and Science and at UFA where my action accompanied a opening of an exhibition – I proposed to the audience an apparently innocent game. The dancer taking part in the project was Filip Szatarski. The arrangements between me and him were important in the sense that my interference into the event through "initiating" him was indispensable. In the first act that took place at UFA I suggested to the dancer to be a fully self-reliant subject with its own will and a capacity to decide what to do and how to do it. At the Palace of Culture I imposed on the dancer certain rigorous limitations; he was supposed to react to the sounds only, to become a being that gets animated only through the sound. This desire to check what would happen was completely intuitive, I suspected that my assumptions would be anyway verified by the facts. At least one thing was confirmed though: the temptation to surrender to manipulation and the inevitable inclination towards manipulating.

Manipulation manifested itself on many levels: in the action as a whole, in the dancer's reactions (although his identity was incredibly important) and in the actions undertaken by the audience.

My manipulation was mainly expressed by instructing the dancer what his identity was. The identity I forced him to personify at UFA – was to be the subject, and at the Palace of Culture and Science – to be the object.

The public taking part in this piece couldn't resist the temptation of manipulation. There was a screen in front of their eyes with a woman entangled in a dance, and a true "bone and blood" man in a thin-walled foil cage. Through clicking on the virtual spots they controlled his movements, in this case – all his existence. There were also witnesses of these manipulations present there – people who observed the event. Some of them had great fun, other – who understood the horror of the situation of the dancer – lively commented on his incapacitation. Obviously, the event itself was a manipulation too. It was an artistic event that was a manipulation, provocation, >>

Punktem wyjścia do całego zdarzenia była interaktywna realizacja z udziałem Magdaleny Jędry, gdzie tancerka została poproszona o zatańczenie każdej z osobna głoski do zdania-wiersza *Ból trzeba przeboleć*. Był to pierwszy, intuicyjny akt w ciągu dalszych, jakie miały miejsce przy tym performansie. Tak, jak na początku, tak w dalszych odsłonach projektu efekt nie był z góry założony.

Oczom widza ukazała się kobieta, zamknięta w wirtualnej przestrzeni – w dwunastu klatkach-oknach na monitorze, w kółko odgrywająca zadane jej zdanie, które przy losowym, zależnym od użytkownika wyborze, traciło swój semantyczny sens.

Kolejną moją decyzją była próba wyjścia z przestrzeni wirtualnej w świat rzeczywisty, używając slangu komputerowego – w tzw. real. Z tego pomysłu wyłoniła się refleksja będąca jednocześnie założeniem, że interaktywna realizacja taneczna z udziałem tancerza mężczyzny zamkniętego w umownej klatce i tancerki zamkniętej w monitorze komputera może być opowieścią o stereotypach, podleganiu im i o uwięzieniu w nich. Intuicyjnie wyczułam, że zdarzenie wymknie się założeniom i stanowić może proces będący obserwacją ludzkiej natury.

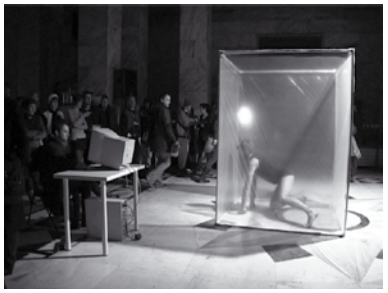
Na Re:wizjach w Pałacu Kultury i Nauki oraz w UFIE przy okazji wernisażu wystawy zaproponowałam widowni z pozoru niewinną grę. Tancerzem był Filip Szatarski. Bardzo ważne okazały się moje z nim ustalenia, czyli moja ingerencja w wydarzenie poprzez zainicjowanie go. W pierwszej odsłonie, która miała miejsce w UFIE, zaproponowałam tancerzowi, aby był w pełni samodzielnym podmiotem, mającym swoją wolę, możliwość decydowania o tym, co i jak ma robić. W Pałacu Kultury narzuciłam tancerzowi rygorystyczne ograniczenie, miał tylko i wyłącznie reagować na dźwięki, które usłyszy, stać się bytem, który ożywa jedynie poprzez dźwięk usłyszanej głoski. Chcąc zbadać zdarzenie, jakie nastąpi, kierowałam się intuicją, domyślałam się, iż założenia i tak zostaną zweryfikowane faktami.

Jedno się potwierdziło: ma miejsce pokusa ulegnięcia manipulacji i nieuchronność manipulowania. Manipulacja objawiła się na kilku płaszczyznach: w moim działaniu, w reakcjach tancerza (chociaż tu tożsamość jego miała ogromne znaczenie) oraz w działaniu publiczności.

Moja manipulacja polegała na tym, że poinstruowałam tancerza, jaka jest jego tożsamość. Narzucona mu tożsamość w UFIE – to bycie podmiotem, w Pałacu Kultury i Nauki – przedmiotem.

Pokusie manipulacji ulegała publiczność uczestnicząca w wydarzeniu. Mieli przed sobą monitor z zapętloną w tańcu kobietą i prawdziwą „z krwi i kości" klatkę z cienką jak błona ścianą z folii i uwięzionym w niej mężczyzną. Klikając na wirtualne pola z głoskami mieli w swoich rękach jego ruch, a więc też jego istnienie.

Byli obecni również świadkowie manipulacji, osoby, które obserwowały zdarzenie. Niektórzy dobrze się bawili, niemniej znalazły się osoby, do których docierała groza sytuacji, żywo komentowali fakt prób ubezwłasnowolnienia człowieka w klatce. >>



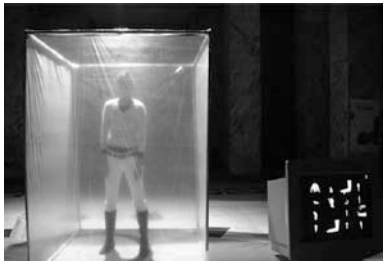
ból trzeba przeboleć

you have to live your pain through

akcja i tekst/ action & text by
Beata Sosnowska

zdjęcia z archiwum autorki/
photos from the author's archive

(tr. atc)



initiation etc. At the moment though I'd like to concentrate directly on the performance itself and on what was going on around it.

The identity of the audience was interesting for me as well and inspired me to ask myself the question – how much the specificity of the space had impact the course of actions. If it gathered certain types of people and if their social status influenced their behaviour. I intuitively (again) decided to make this my next major area of exploration. That is why my next production of this performance will be moved to the space of the street.

The question of the manipulation's character turned out to be very important too. Some people used the dancer in such a way as if they wanted to leave him totally exhausted, others wanted to get in contact with him. They searched for a "melodic line" amongst the existing parts of the verse and constantly tried to create new sequences of sounds, clearly trying to fit in to the movements and rhythm of the dancer. The identity of the dancer was quite significant too. When he was the subject, he seemed to be more in the cage, he looked more concentrated on the space where he was. Because of this he appeared to be more isolated from the environment and didn't have much contact with those "using" him. On the other hand when he was objectified he seemed to go more towards those "using" him, beyond the symbolic cage, being at the same time more imprisoned inside it.

The situation at the Palace of Culture and Science underwent evolution. After the finished set with the dancer, a woman accompanied by a man entered the cage. Because the performance took place in the space meant also for other dance acts, the people who joined in were dancers too.

The performative situation was familiar for them then. The first observation I made was the fact that the situation of manipulation has turned into a spontaneous semi-theatrical event. The dancers were manipulated in a similar way that the previous dancer was but at the same time liberated from this manipulation – what ended up with a very uplifting act of destruction of the cage. They weren't in any way instructed by me how to behave. Their actions resulted from the situation and the fact that before they acted they were observers of the performance. I had an impression as if the performance evolved into a fascinating interactive spectacle.

The performance with the participation of a dancer, of the audience and the virtual dancer was a form of a game in which the issue of subjectivity and autonomy limitations hang in the air. It's enough to see the object of our attention mechanically react to our mechanically generated demands. As soon as we enter the game we lose the sense of moral responsibility, the real is mixed up with the virtual.

The man – subject, the dancer – subject can put up resistance. What consequences does it have? The bigger the awareness of our own separateness, the more difficult it is to submit to destructive manipulations. The stereotype is a form of social and cultural manipulation. Certain stereotype emerged out of the line "You have to live your pain trough". It's only a pity that in this whole event the woman-dancer has totally vanished becoming a transparent, virtual executor of sounds. What a painfully self-affirmative stereotype. Patriarchy is still well!

W końcu manipulacją było samo zdarzenie. Wydarzenie artystyczne będące manipulacją, prowokacją, inicjacją itp. W tej chwili wolę się skupić bezpośrednio na performansie i na tym, co się zadziało wokół niego.

Interesująca okazała się tożsamość widowni i tu zadałam sobie pytanie, na ile przestrzeń, w której odbywa się się performans, ma wpływ na przebieg zdarzenia? Czy gromadzi określonych ludzi, czy status społeczny ma wpływ na ich zachowanie? Uznałam, bardziej kierując się znów intuicją, że jest to kolejna przestrzeń do zbadania. Aby przyjrzeć się temu, następną realizację tego performansu będę chciała przenieść w przestrzeń ulicy.

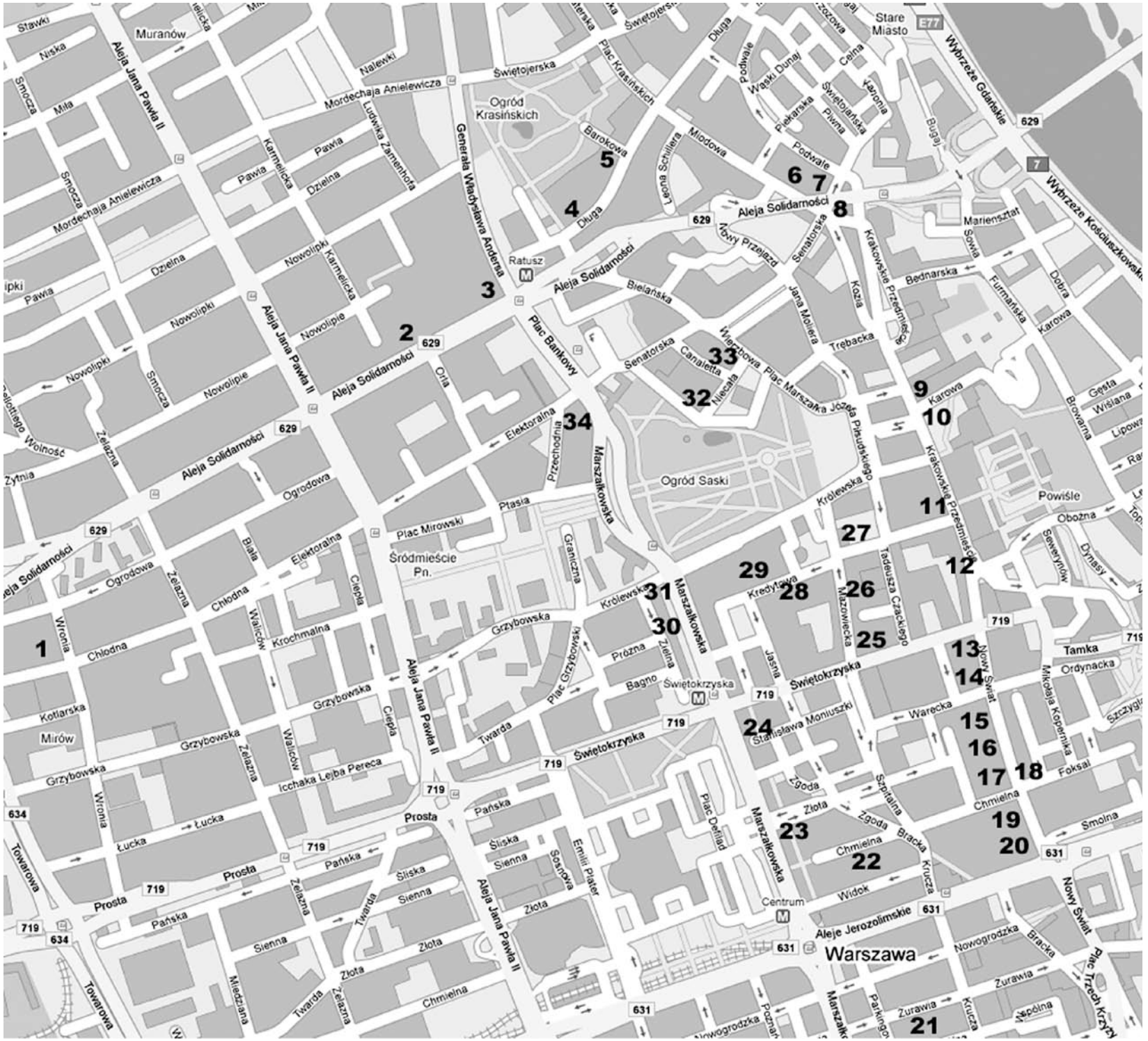
Ważnym okazało się pytanie o charakter manipulacji. Jedni używali tancerza, żeby go niemal skatować i doprowadzić do skrajnego wyczerpania, drudzy dążyli do tego, żeby wejść z nim w kontakt. Szukali linii melodycznej, z istniejącego zdania budowali nowe ciągi brzmień, wyraźnie próbując wpasować się w ruch i rytm tancerza. Okazało się, że ważna była tożsamość tancerza. Gdy był podmiotem, bardziej wydawał się być w klatce, skupiony na przestrzeni, w której się znalazł. Ale przez to był bardziej wyizolowany z otoczenia i wydawał się nie mieć dużego kontaktu z „używającymi" go. To zaś, że był przedmiotem, sprawiało, że bardziej wychodził w stronę „używających" go, poza symboliczną klatkę, będąc jednocześnie bardziej w niej uwięzionym.

Sytuacja w Pałacu Kultury i Nauki ewoluowała, po skończonym secie z tancerzem do klatki weszła kobieta, do której dołączył mężczyzna. Jako, że performans był elementem przestrzeni przeznaczonej innym działaniom tanecznym, osoby, które się włączyły, też były tancerzami.

Sytuacja występu była więc dla nich oswojona. Pierwsze spostrzeżenie, jakie poczyniłam, to fakt, że sytuacja manipulacji stała się elementem spontanicznego zdarzenia parateatralnego. Tancerze jednocześnie byli manipulowani na podobnej zasadzie co wcześniejszy tancerz, ale byli też wyzwoleni z tej manipulacji, co zakończyło się wielce budującym aktem zniszczenia klatki. Nie byli także w żaden sposób poinstruowani przeze mnie, jak mają się zachować. Ich działania wynikały z sytuacji oraz faktu, że wcześniej byli w roli obserwatorów. Odniosłam wrażenie, że performans przeistoczył się w pasjonujące interaktywne przedstawienie.

Performans z udziałem tancerza, widowni i wirtualnej tancerki był formą gry, nad którą zawisło pytanie o to, jaka jest granica w przekraczaniu podmiotowości i samostanowienia o sobie. Wystarczy, że obiekt naszej uporczywej uwagi zacznie – tak samo mechanicznie jak mechaniczna jest nasza uporczywość – reagować na nasze działania. Wchodząc w grę tracimy poczucie moralnej odpowiedzialności, real miesza się z wirtualem.

Człowiek-podmiot, tancerz-podmiot może stawić opór. Jakie to ma konsekwencje? Im większa jest świadomość własnej odrębności, tym trudniej ulec destrukcyjnemu działaniu manipulacji. Stereotyp jest formą manipulacji społecznej i kulturowej. Stereotyp wyłonił się ze zdania „Ból trzeba przeboleć". Szkoda, że w całym tym zdarzeniu znikła z pola widzenia kobieta-tancerka, stając się przeźroczystą, wirtualną wykonawczynią głosek. Cóż, boleśnie afirmujący się stereotyp. Patriarchat działa!



1. Grzywiński F.	Chłodna 58
2. Atelier Apoloniusz	Leszno 24
2. Atelier Ormuz	Leszno 24
3. Atelier Murillo	Leszno 4
4. Boretti T.	Długa 26
5. Atelier Rafael	Długa 40
6. Jankowski J.	Miodowa 6
7. Karoli A, Pusch M.	Miodowa 4
8. Mieczkowski J.	Nowo Miodowa 1
9. Atelier Konstanty	Krakowskie Przedm. 42
9. Troczewski E.	Krakowskie Przedm. 42
10. Kostka & Mulert	Krakowskie Przedmieście 40
11. Bogacki S.	Krakowskie Przedm. 7
12. Raczyński J.	Krakowskie Przedm. 1
13. Malewicz J.	Nowy Świat 61
14. Pęckerski K.	Nowy Świat 57
15. Gurtler A.	Nowy Świat 49
16. Atelier Moro	Nowy Świat 43
17. Januszkiewicz M.	Nowy Świat 35
18. Puciata.A	Nowy Świat 34
19. Mieszkowski Br.	Nowy Świat 27
20. Nowaczynska M.	Nowy Świat 25
21. Atelier Stefania	Wspólna 34
22. Hincha A.	Chmielna 33
23. Atelier Bernardi	Marszałkowska 114
23. Stumman J.	Marszałkowska 114, róg Złotej
24. Tyraspolski J.	Marszałkowska 130
25. Walter R.	Mazowiecka 4
26. Tyraspolski J.	Mazowiecka 12
27. Kowalski L.	Mazowiecka 20
28. Golcz J.	Erywańska 3
29. Atelier Conrad	Erywańska 14
29. Idzikowski J.	Erywańska 14
30. Atelier Rembrandt	Marszałkowska 151
31. Ryfferti W.	Królewska 39
32. Fleck R.	Niecała 6
32. Kopera Z.	Niecała 6
33. Twardzicki W.	Niecała 12
34. Talbot W.	Żabia 4

Fotografia Artystyczna
Stramm
w Warszawie
Fotografia Artystyczna
Bernardi
w Warszawie
RESERVED

Before the war the reverse sides of photographs served for advertising the photo studio. Depending on photographers' creativity they could bear ornamental inscriptions and more or less elaborate information. The lithographs used to be very decorative, colourful and often gold-plated.

For me despite the passage of time the reverses still carry informative contents. My project intends to make copies of the reverses of photos taken in Warsaw photographic studios before the Second World War and put them exactly in the same places where they were located. To make moving along with the project easier there is map with a description attached.

Warsaw as a chaotic assemblage of accidental objects, full of blank spots interspersed with few imprints of memory. With no identity, with past effectively erased by its stormy history. With houses and people that completely perished. Paradoxically, the photos that were considered to be picture plates of memory – on the reverse sides of photos many studios inscribed "plates will be kept" – didn't resist undergoing entropy. There are no photo plates nor places where they were supposed to be kept. Warsaw is chaos; it's creating the only right history, it's building through destruction, through effacing the traces of predecessors even if they were good. It's a question of the location of the truth. Warsaw is a memory of the past – an ideological and selective one. Warsaw is nobody's space, the *REVERSE* is an attempt to familiarize it through a proposal of an alternative tourist route. I'd like to invite you for an excursion around an non-existing city that may – thanks to your presence – come back to life for a moment. Remember: "bad weather has no impact on the photos".

Re>

Rewers fotografii przed wojną wykorzystywany był do umieszczania reklam własnego zakładu foto. W zależności od inwencji fotografa zawierał ozdobne napisy i mniej lub bardziej rozbudowane treści informacyjne. Litografie bywały bardzo ozdobne, barwne, często złocone.

Pomimo upływu lat dla mnie nadal niosą treści informacyjne. Projekt zakłada skopiowanie rewersów zdjęć wykonanych w warszawskich zakładach fotograficznych przed II wojną światową i umieszczenie ich w punktach miasta, tam gdzie w/w zakłady funkcjonowały. Aby ułatwić poruszanie się w ramach projektu dołączona jest stosowna mapka z opisem projektu.

Akcja ta wpisuje się w nurt refotografii.

Warszawa jako bezładny zbiór przypadkowych obiektów, pełna białych plam poprzetykanych nielicznymi odciskami pamięci. Bez tożsamości, bez przeszłości skutecznie wymazanej przez kolejne zawieruchy historii. Zginęły domy, zginęli ludzie. Paradoksalnie, fotografia uważana za klisze pamięci – na odwrocie fotografii wiele zakładów umieszczało tekst „klisze przechowuje się", również nie oparła się do końca procesowi entropii. Nie ma już ani klisz ani miejsc, gdzie miały czekać. Warszawa to chaos, to tworzenie jedynie słusznej historii, to budowanie przez destrukcje, zacieranie śladów dokonań poprzedników, nawet jeśli były dobre. To pytanie, gdzie jest prawda. Warszawa to pamięć o przeszłości – ideologiczna i wybiórcza. Warszawa to przestrzeń niczyja, *REWERS* to próba jej oswojenia, poprzez propozycja alternatywnej trasy turystycznej. Zapraszam do wędrówki po nieistniejącym mieście, które może właśnie dzięki Waszej obecności ożyje na chwile. Pamiętajcie „niepogoda nie robi różnicy w zdjęciach".

tekst/ text by
Wojciech Różyński
www.vojtroz.republika.pl
www.galeriadzialan.hg.pl

zdjęcia rewersów wykorzystane w projekcie pochodzą ze zbiorów www.fotorevers.eu oraz własnych. Podziękowanie dla pani Thiel-Melerski za udostępnienie zbiorów/ photos used in the project come from the collections at www.fotorevers.eu and of the author's. The author wishes to thank Mrs Thiel-Melerski for making her collection accessible to him.

zdjęcia współczesne/ contemporary photos by
Wojciech Różyński & Anna Sulkowska

(tr. atc)

the beginning – in a different epoch

Ostrołęka of the 80's was a city with almost 30 000 inhabitants, and it was looking for its identity between its distant history and the shock of its quite accidental promotion to be the main city of the voivodship. The traditions of Mazovian parochial gentry clashed with the – specific for this region – rustic culture of "wilderness people" plus the myth of the "free Kurpie inhabitant", and all this topped up with the specificity of those looking for opportunities in the city that was emerging almost as if from a scratch again. The new image of the city was created by hermetic natives, expansive settlers and an influential bunch of temporary outcasts from the Warsaw headquarters of mutual distrust. Almost every interior initiative produced fear of hidden intentions, potentially menacing somebody's affairs. The idea of creating a city art gallery presented by a group of friends was taken for a fragment of a bigger action inspired by unknown forces and going in unknown direction. Bringing the idea into life reminded of a guerilla warfare and took five years. In 1986 a new cultural institution in the city was created under the name of Ośrodek Kultury Plastycznej (Plastic Arts Cultural Centre) – Ostrołęka Gallery. But the struggle for the gallery continued: the refurbishment and adaptation of the former shop, closing the not-yet-open gallery, ceding it over to the management of the Cultural Centre, restoring its autonomy, personal guerilla warfare, taking the premises away from the gallery and (through many coincidences) giving it a new space in a process of refurbishment (under the condition of pursuing further investments). Up to this day the gallery is located in the old market square in a three-floor tenement house and neighbours the city hall.

gallery – for whom?

Did anybody – except for the four-person group (painter, his wife, graphic artist, talented pupil) – need this gallery? Yes. The city needed it for prestige. The social and culture-forming function justification for the gallery was simply a formality. The lack of native artistic milieu eliminated the problem of presentation and promotion of city's "own" people and of self-interested cooperations. It imposed the necessity of turning more attention to advertising, promotion and, the most important – educational actions. The whole community in its diversity was the potential addressee, and we hoped to find or specially form our recipients.

what kind of gallery?

The organizational model looked like a planetary system where artistic, representative, educational and supporting forms revolved around the idea. Our duty was to initiate and stimulate the work of "satellites" till they gain independence, create their own orbital systems and take the most convenient organizational and legal form for the realization of their aims. That is how the galaxy of art was supposed to arise. In reality though certain legal regulations caused major setbacks together with the milieu's inertia, the stereotype of a "cultural community centre" and the "already independent satellites" that quickly changed their orbits. The batik studio and the photographic studio still function today though as well as a couple of private companies attached – nowadays only emotionally – to the gallery. I still have a firm belief that introducing new values into a community by a self-governed cultural institution is more precious than maintaining the ones already established. >>

po>

początek w innej epoce

Ostrołęka lat osiemdziesiątych, to prawie trzydziestotysięczne miasto szukające swej tożsamości pomiędzy odległą już historią a szokiem dość przypadkowego awansu do rangi miasta wojewódzkiego. Tradycje zaściankowej szlachty mazowieckiej starły się ze swoistą w tym regionie kulturą wiejską „puszczaków" i mitem „wolnego kurpia", a wszystko okraszone zostało odmiennością poszukiwaczy swej szansy w powstającym niemal od nowa mieście. Nowe oblicze miasta tworzyli we wzajemnej podejrzliwości hermetyczni autochtoni, ekspansywni osadnicy i wpływowe grono czasowych banitów z warszawskich central. Niemal każda inicjatywa wewnętrzna rodziła obawę o ukryte intencje, potencjalnie godzące w czyjś interes. Pomysł utworzenia miejskiej galerii sztuki przedstawiony przez grupę przyjaciół odebrano jako fragment większej akcji inspirowanej przez nieznane siły, w nieznanym celu. Realizacja pomysłu przypominała wojnę podjazdową i trwała pięć lat. W 1986 roku powołano nową miejską instytucję kultury pod nazwą Ośrodek Kultury Plastycznej – Galeria Ostrołęka. Ale gra o galerię trwała: remont adaptacyjny lokalu po sklepie, zamknięcie jeszcze nieotwartej galerii, przekazanie w zarząd Ośrodka Kultury, przywrócenie autonomii, podjazdy personalne, zabranie lokalu i (zbiegiem wielu okoliczności) przekazanie nowego lokum w remoncie (pod warunkiem prowadzenia inwestycji). Do dzisiaj galeria mieści się na starym rynku, w sąsiedztwie ratusza, w trzykondygnacyjnej kamienicy.

komu galeria

Czy galeria była komuś poza czteroosobową grupą (malarz, jego żona, grafik, utalentowany uczeń) potrzebna? Tak. Miastu ze względu na prestiż. Uzasadnienie kulturotwórczej i społecznej funkcji galerii było li tylko formalnością. Brak miejscowego środowiska artystycznego eliminował problem prezentacji i promocji „swoich", oraz interesownej współpracy. Narzucał jednak konieczność zwrócenia większej uwagi na reklamę, promocję, oraz, co najważniejsze, na działalność edukacyjną. Adresatem stawała się cała społeczność, w całym swym zróżnicowaniu, w nadziei na odnalezienie lub wykreowanie odbiorcy.

jaka galeria

Model organizacyjny przypominał układ satelitarny, w którym wokół idei krążyły różne formy działalności artystycznej, prezentacyjnej, oświatowej i wspierającej. Naszym zadaniem było inicjowanie i stymulowanie pracy „satelitów" do chwili ich usamodzielnienia, przez stworzenie własnego układu orbitalnego i przyjęcie najdogodniejszego dla realizacji celu kształtu organizacyjno-prawnego. Tak powstać miała galaktyka sztuki. W praktyce przeciwnością stały się uwarunkowania prawne, środowiskowa inercja, stereotyp „dom-kulturowy", a „obiekty usamodzielnione" szybko zmieniały swe orbity. Niemniej do dziś funkcjonują w tej formule pracownie batiku, technik fotograficznych i parę związanych z galerią (dziś już tylko emocjonalnie) prywatnych firm. Wciąż tkwię w przeświadczeniu, że o wartości działania samorządowej instytucji kultury świadczą wartości przez nią dane, a nie zachowane. >>

otwarcie Festiwalu Sztuki *Drzewo, Drewno*/ opening of the *Wood, Timber* Art Festival, od lewej/ from left to right: Ryszard Ługowski, Leszek Sokoll, Andrzej Mitan i Wiesław Łuczaj

tekst/ text by
Leszek Sokoll

zdjęcia z archiwum Galerii Ostrołęka/
photos from the Ostrołęka Gallery archive

(tr. atc)

galeria ostrołęka
wokół cv

ostrołęka gallery
towards a cv

zajęcia wakacyjne w kawiarni/ summer lessons at the cafe

program

The gallery was created in the decade of "New Expression" that was mentally quite a distant thing for me. This cognitive dissonance combined with quite accidental but resulting in numerous contacts involvement with organization of the exhibition Arsenał 88 created an interesting and variegated display offer. This mosaic, based on ideological and formal contrasts, became the program of our gallery. This model of functioning was supported by educational reasons, lack of alternative galleries in the city and the artistic reality. It was effective, sometimes even strikingly spectacular, always well-founded, more or less ambitions, often funny. In the course of time this simplicity of realization stopped to be exciting for us while the dependence on the viewer made radical changes impossible. Thanks to cooperation with other galleries some more thematic exhibitions enriched with educational actions and workshops were organized. Their most recent example are annual exhibitions Festival of Paper and then of Metal, and of Wood – where the theme materials are presented in art through their connotations. This project is carried out thanks to Mazowsze Region Centre for Culture and Art.

zajęcia w pracowni plastycznej/ lessons at the studio

education

At the beginning the program of plastic arts studio for children and youth completely referred to the collections presented there. Later on though it was limited to selected groups or occasional shows. At the moment there are independent studios on different technical and content-related levels: photographic techniques (e.g."rubber"), batik, decoration techniques, painting and drawing. There were special classes organized periodically like mosaic, stained glass, patchwork and ceramic workshops. Their general motto was to create groups with no age limit and this brought fantastic – also extra-artistic – results. In connection with the reform of the school curriculum we presented a rich offer of plastic arts workshops and learning arts classes to be run at the gallery. Primary schools and kindergartens demanded it as well. The video studio in the gallery used to record twice in a month a one-hour course about plastic arts for cable television. The cafe distributed information about exhibitions and artistic events happening around Poland. On the base of mutual understanding and trust we founded an informal affiliate agency of the City Library with a collection of books on art. We organized cyclic projections of films about art and off cinema. During vacations – the Summer Academy of Art with everyday workshops and plain-airs.

wernisaż wystawy rysunków Zdzisława Beksińskiego/ opening of Zdzisław Beksiński's drawings exhibition

towards commerce

Those were the days when baboons (against all our hopes) started to put their feet firmly on the shaky ground. Excessively affected by the words of a prominent alderman: mentally why keep the flowers in the buttonholes if our butts are bare naked" – we decided to go self-financed. We started a cafe with a menu that was almost restaurant-like and with alcohol (these were really strange days). The cafe served as a second display space and here its scenography obviously constantly changed. Our profits were outshined by our bigger involvement in subsidiary work. Franchising the cafe (for several times) was its end because of conflict of interests. The same thing happened to the decoration studio and the video studio. Depositing our stuff for commission sales, the rental shop for the pieces and art auctions on the local market had no success either. Nevertheless the furnishing and plastering of the building were possible thanks to the money we earned as well as buying a car and giving nice bonuses >>

program

Galeria powstała w dekadzie „Nowej Ekspresji", obcej mi mentalnie. Ten dysonans w połączeniu z dość przypadkowym, ale obfitującym w kontakty, zaangażowaniem w organizację wystawy „Arsenał 88" skutkował ciekawą i mozaikową ofertą wystawienniczą. Ta mozaikowość, oparta na ideowych i formalnych przeciwieństwach, stała się programem galerii. Za taką konstrukcją programu przemawiały względy oświatowe, brak na miejscu galerii alternatywnych i rzeczywistość artystyczna. Było to efektowne, bywało spektakularne, zawsze uzasadnione, mniej lub bardziej ambitne, często zabawne. Łatwość realizacji takiego programu, po latach przestała nas ekscytować, a uzależnienie od odbiorcy uniemożliwiało radykalniejsze zmiany. Dzięki współpracy z innymi galeriami powstawały wystawy problemowe wzbogacone o akcje oświatowe i warsztaty. Ostatnim tego przykładem są coroczne wystawy „Festiwal Papieru", a następnie „Metalu", „Drewna" – gdzie tytułowy materiał prezentowany jest w dziełach poprzez swoje konotacje. Wspomniany projekt realizowany jest dzięki Mazowieckiemu Centrum Kultury i Sztuki.

oświata

W pierwszych latach program pracowni plastycznych dla dzieci i młodzieży w całości nawiązywał do prezentowanych kolekcji. Z czasem ograniczyło się to do wyselekcjonowanych grup lub okazjonalnych pokazów. Niezależnie zaś istnieją pracownie o różnym poziomie zaawansowania technicznego i merytorycznego: technik fotograficznych (m.in. „guma"), batiku, technik dekoratorskich, malarstwa i rysunku. Cyklicznie organizowane były kursy specjalne, np.: mozaiki, witrażu, patchworku, ceramiki. Generalnym założeniem było tworzenie grup bez ograniczeń wiekowych, co przynosiło rewelacyjne efekty, także pozaartystyczne. W związku z reformą programu szkolnego przedstawiliśmy bogatą ofertę prowadzenia w galerii lekcji plastyki i wiedzy o sztuce. O podobną propozycję upomniały się szkoły podstawowe i przedszkola. Studio wideo przygotowywało dwa razy w miesiącu godzinny program o plastyce dla telewizji kablowej. W kawiarni zamieszczaliśmy informacje o wystawach i wydarzeniach artystycznych w kraju. Na podstawie umowy i zaufania, uruchomiliśmy nieformalną filię Miejskiej Biblioteki z księgozbiorem poświęconym sztuce. Cyklicznie odbywały się projekcje filmów o sztuce i kina OFFowego. W Czasie wakacji organizowana była Letnia Akademia Sztuki z codziennymi warsztatami i plenerami.

w stronę komercji

A były to czasy, kiedy twardo stąpać na chwiejnym gruncie zaczęli (wbrew nadziejom) prostacy. Przesadnie przejęci słowami prominentnego radnego: „po co nam kwiatek w butonierce, kiedy dupa goła" – postanowiliśmy się samofinansować. Uruchomiliśmy kawiarnię z menu niemal restauracyjnym i alkoholem (były to dziwne czasy). Kawiarnia była drugą salą wystawienniczą, stąd jej aranżacja ulegała bezustannym zmianom. Osiągane korzyści przyćmiewał fakt naszego coraz większego zaangażowania w działalność poboczną. Oddanie kawiarni w ajencję (i kolejne) było jej końcem z uwagi na konflikt interesów. Podobny los spotkał pracownię dekoratorską i studio wideo. Sprzedaż komisowa, wypożyczalnia dzieł i aukcje sztuki na miejscowym rynku także nie były sukcesem. Niemniej, za zarobione pieniądze udało się doposażyć i wytynkować budynek i zakupić samochód, nie wspominając o premiach dla pracowników. Kolejnym źródłem znikomych przychodów były i są kursy technik plastycznych, płatne pracownie >>

Festiwal Metalu, performans **Jerzego Kaliny** *Rzeźba dęta*/ Festival of Metal, performance *Inflated sculpture* by **Jerzy Kalina**

Festiwal Metalu; instalacja **Leszka Sokolla**, *Ballada o wyzwoleniu*/ Festival of Metal, **Leszek Sokoll's** installation *Liberty Ballad*

to the employees. Another source of our small income were and still are workshops of plastic arts techniques, paid studios and services of all (proper) kinds. The slow changes already let us finance some undertakings and we have a hope for wiser segmentation of subsidized system work also in the provinces.

getting famous

The unquestionable motive force fueling our next actions was the desire for proper manifestation. Of the company, but also of all the people involved, independently of their reasons and abilities. The organizational model not only made it easier but impelled it. I will concentrate on the company now. Being an unknown institution and at the same time financially dependent on the city as well as, additionally, speaking to a niche public, the gallery had to authenticate its need for existence. Open vernissages combined with recitals and cafeteria meetings were organized for artists as well as for the important body of opinion from different offices and political milieus. To approach the local elite the gallery cuddled groups of doctors and lawyers arranging meetings for them. There was a special discount in the cafe for the official delegations visiting the city too. There was a piano at guests' disposal, and poets could present their poems in thea form of leaflets. We were advertised by special display panels located in different spots of the city, by programs on cable tv and favourable press. The exhibitions were accompanied by brochures. A good turn was given to us by the television program Kurier Województw that often provided info about us. Numerous journeys to openings of exhibitions everywhere made the group of our friends in the artistic world larger. In the middle of the 90's we tried – with no effect – to create an artistic agency for painters. We chose collections for foreign exhibitions from not always reliable organizers, and participated in art fairs in Poznań, Sundswall (Sweeden), in Frankfurt nach Oder. During the last years of 20th century we organized – under the joint name of Signum Temporis more with regard to our record than artistic reasons – "professorial" exhibitions of the European Academy of Fine Arts, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Cieszyn, Lublin, and of the exclusive groups from Zakopane and Wałbrzych. Our attempt to create a representative event without precise artistic program – was the idea for a Festival of materials mentioned above.

endurance

In 2000, on the wave of plurality and fusions of institutions coming into fashion – the Gallery became a part of the new Centre made on the base of the old Voivodship Cultural Community Centre. This reorganization significantly changed not only the legal status of the gallery. The rivalry between institutions was replaced by compromises of departments. The natural reluctance towards defining the mission and valorization of actions of council cultural institutions made the exhibitions, cabaret showcases and concerts at the stadium constantly compete with each other. Despite the benevolence of the director of the Centre, the main problem of the gallery during the next few years was to survive without suffering bigger losses. Independently of this situation, the clients of the gallery changed radically as well as its rules of its functioning, its requirements for (self)presentation and its relations with artists. Staying stuck in the previous epoch – formally and mentally – is in contradiction with contemporary art. It's highest time for a renewal and the individual redefinition of aims, rules and forms of undertakings subsidized by the management of the gallery. To achieve it we need – as usual – determination, passion and knowledge. I am sure my successor will not run short of these qualities.

i usługi zgoła różne, choć godne. Powolnie zachodzące zmiany, już teraz pozwalają na inne finansowanie przedsięwzięć i należy mieć nadzieję na mądrą segmentację dotowanej, systemowej działalności, także na prowincji.

zaistnienie

Niewątpliwym motorem napędzającym kolejne działania była chęć zaistnienia. Zaistnienia firmy, ale także zaistnienia osobistego wszystkich zaangażowanych w jej działalność i to niezależnie od powodów i predyspozycji. Model organizacyjny, nie tylko to ułatwiał, ale wręcz wymuszał. Skoncentruję się na firmie. Będąc nieznaną i jednocześnie finansowo uzależnioną od miasta instytucją, w dodatku szukającą niszowego odbiorcy, galeria musiała uwiarygodnić potrzebę istnienia. Otwarte wernisaże, połączone z recitalami i spotkaniem kawiarnianym były zarówno ukłonem dla artystów jak i opiniotwórczego towarzystwa urzędniczego i politycznego. By zbliżyć się do miejscowej socjety, przygarnęła stowarzyszenia lekarzy i prawników, organizując im spotkania. W kawiarni obowiązywał specjalny rabat dla oficjalnych delegacji odwiedzających miasto. Do dyspozycji gości stało pianino, a poeci mogli w formie ulotek przedstawiać swe wiersze. Reklamowały nas przestrzenne plansze ustawiane w różnych punktach miasta, programy w kablówce, przychylna miejscowa prasa. Wystawom towarzyszyły foldery. Ogromną przysługę czyniły częste informacje w telewizyjnym Kurierze Województw. Liczne wyjazdy na otwarcia wystaw rozszerzały krąg znajomych w środowisku artystycznym. W połowie lat dziewięćdziesiątych, z wątpliwym skutkiem, próbowaliśmy powołać agencję artystyczną działającą na rzecz malarzy. Dobieraliśmy kolekcje na wystawy zagraniczne nie zawsze rzetelnych organizatorów, uczestniczyliśmy w targach sztuki w Poznaniu, Sundswall (Szwecja), we Frankfurcie nach Oder. W ostatnich latach dwudziestego wieku pod wspólnym tytułem „Signum temporis" zaprezentowaliśmy – bardziej ze względu na nasze notowania niż z powodów artystycznych – wystawy „profesorskie" Europejskiej Akademii Sztuki, ASP z Gdańska, Cieszyna, Lublina, oraz środowiskowe z Zakopanego i Wałbrzycha. Próbą znalezienia imprezy wizerunkowej przy jednoczesnym nie precyzowaniu programu artystycznego, są wspomniane już Festiwale materiałów.

trwanie

W dwutysięcznym roku, na fali mody na komasację instytucji, Galeria stała się częścią nowego Centrum na bazie starego Wojewódzkiego Domu Kultury. Ta reorganizacja, znacząco zmieniła status nie tylko prawny galerii. Rywalizację instytucji zastąpiły kompromisy wydziałów. Naturalna niechęć do definiowania misji samorządowych instytucji kultury i waloryzowania działalności sprawiła, że konkurowały ze sobą: wystawa, przegląd kabaretów i koncert na stadionie. Mimo przychylności dyrektora Centrum, podstawowym problemem galerii w kolejnych paru latach było przetrwanie bez większych strat. Niezależnie od tej sytuacji, radykalnie zmienia się otoczenie działalności galerii i zasady funkcjonowania instytucji kultury, zmieniają się wymogi prezentacji i ich przedmiot, relacje z twórcami. Formalne i mentalne tkwienie w przeszłej epoce jest w sprzeczności ze sztuką współczesną. Nadszedł czas na ponowne i indywidualne zdefiniowanie celów, reguł i form działania dotowanych przez samorząd galerii. Aby tego dokonać potrzebna jest – jak zawsze – determinacja, pasja i wiedza. Tego, jak wierzę, nie zabraknie mojemu następcy.

akcja uliczna poprzedzająca wernisaż wystawy **Eugeniusza Molskiego**/ street action before the opening of **Eugeniusz Molski's** exhibition

Festiwal *Drzewo, Drewno*, performans **Ryszarda Ługowskiego**/ *Wood, Timber* Art Festival, performance by **Ryszard Ługowski**

wernisaż wystawy rysunków Franciszka Starowieyskiego/ opening of Franciszek Starowieyski's drawing exhibition

Festiwal Papieru/ Festival of Paper

Everybody is an artist – claimed Beuys (after Novalis, if we simplify the whole thing a bit). We decided to test this assumption by running a series of workshops *wARTo*, which can be actually translated as "worth-shops", although we loose the ART bit included in the Polish name. Kids from primary schools, young people and grown-ups were working together learning to create in various techniques. The project took place at and around the Koneser Factory in Warsaw where we could watch contrasts of the new and the old, documenting the factory which is now beginning its transformation into a mixed use (residential, service and culture) centre. We were trying to preserve the memory of things and places at the same time trying to use and reuse them in a creative way.

The workshops were run by:
Jacek Bąkowski (multimedia workshops *Genius loci*)
Michał Brzeziński (video-art *Video Recyckling*)
Józef Żuk Piwkowski i Klara Kopcińska (film & photo workshops *Look at the world from a different point of view*)
Klara Kopcińska (performance and art in public space)
Marta Kotlarska (pin-hole photography *The Click Academy*)
Joanna Pawluśkiewicz, Moma Film (*New City Legends* film workshops)
Jan Pieniążek (multimedia installation *Trash*)
Tadeusz Sudnik (*Studio of Impossible Sounds*)

The effects of the common work were presented at the Zoya Gallery in Warsaw – a place open to dialogue, experiment and social participation.

tekst/ text by
TR

zdjęcia/ photos by
Jacek Bąkowski
Klara Kopcińska
Robert Wójcik
uczestnicy wARTo participants
i in./ et al.

(tr. kk)

Każdy jest artystą – twierdził za Novalisem Beuys (upraszczając). Postanowiliśmy upewnić się, że tak jest, realizując w tym roku cykl warsztatów *wARTo*. Dzieci ze szkół podstawowych, młodzi ludzie i całkiem dorośli pracowali wraz z artystami tworząc wspólnie w rozmaitych technikach – działo się to w i wokół dawnej Wytwórni Konesera w Warszawie, gdzie obserwując kontrasty starego i nowego, dokumentując wchodzącą właśnie w okres przemian (w centrum mieszkaniowo-usługowo-kulturalne) fabrykę staraliśmy się zachować pamięć o odchodzących w zapomnienie rzeczach, miejscach itp., proponując jednocześnie ich twórcze wykorzystanie.

Zajęcia prowadzili:
Jacek Bąkowski (warsztaty multimedialne *Duch miejsca*)
Michał Brzeziński (video-art *Recykling video*)
Józef Żuk Piwkowski i Klara Kopcińska (warsztaty filmowo-fotograficzne *Spojrzeć na świat inaczej*)
Klara Kopcińska (performance i artystyczna ingerencja w przestrzeń)
Marta Kotlarska (fotografia otworkowa *Akademia Pstryk*)
Joanna Pawluśkiewicz, Moma Film (warsztaty filmowe *Nowe legendy miejskie*)
Jan Pieniążek (instalacja multimedialna *Złomowisko*)
Tadeusz Sudnik (*Studio dźwięków niemożliwych*)

Efekty tych działań pokazaliśmy na wystawie w Galerii Zoya, uważając, że bardzo dobrze wpisują się w to miejsce, które otwarte jest na dialog, eksperyment i udział społeczny.

wARTo

worth-shops

Alicja Pietkun
NIC

zdjęcie/ photo by **Marta Kotlarska**,
Romski Pstryk/ Romani Click >>

A year ago we published an interview with Marta Kotlarska, initiator of the *Romani Click* project. Together with Magosia Mirga, she continued with it in 2008 within the *Dla tolerancji* [For tolerance] program run by the Batory Foundation.

Roma culture is little known in Poland, the Polish-Romani relationship is characterized by mutual distrust, the Roma people live in a world of their own, on the margins", they are afraid of xenophobic reactions, and have no self-confidence. Marta Kotlarska and Małgosia Mirga were aware of the need to create a program of unique activities addressed to the Roma community, to give them an opportunity to positively mark their presence in the society.

The first meeting with young Romanis took place in 2007 in Szaflary. The workshop participants with the use of pinhole cameras made of shoe boxes created illustrations for two Romani fairy tales by Jan Mirga from Czarna Góra, and later on they presented a non-standard physics lesson at their school. They invited their peers (186 Polish pupils) into a bathroom transformed into a camera obscura, they told them about the laws of physics behind the experiment. They also took a class photo with the use of a previously prepared box. The project reached its aims: the Polish kids appreciated their Romani colleagues. Unfortunately the teachers which were not prepared to work in a multilingual community, mainly complained about the language deficiencies of the Roma kids.

The next time the *Click* was realized in Nowy Sącz; twenty young Roma aged 7-16 took part in the workshop. They came from one of the poorest and most alienated, and at the same time most traditional settlements in the Małopolska region – from Zawisza Czarny. Nowy Sącz was one of the few towns where there were still Roma classes at school; the kids learnt separately from their Polish peers in one very low level class for all regardless of their age (by September this year all such classes were closed down).

Apart from pinhole photos illustrating a Roma fairy tale, the kids took photos with a digital camera.

The workshop was completed by a street happening which tackled on the contemporary problem of the traditional closed Roma community trying to get to the outer world. In the marketplace in Stary Sącz Roma children invited the passers-by to a common photo. The happening showed how strong the image of a begging Roma is. The children handing out a comic strip on how to make a pin-hole camera were offered alms...

In 2009 the workshops will continue in three other locations. The artists prepare a publication: a children's' book by the young Roma made for their Polish neighbours, which will be distributed during artistic events taking place in the Roma settlements co-operating with the *Click* project. Documentary photos from the whole project will be shown there – the same we now publish in WT.

Marta Kotlarska is also working on a similar project in Newham, South of London, it will be aimed at Polish Roma living there. Małgosia Mirga–Tas is promoting young Romani artists in Poland.

romski pstryk

romani click

Rok temu publikowaliśmy rozmowę z Martą Kotlarską pomysłodawczynią projektu *Romski Pstryk*. We współpracy z Małgosią Mirgą kontynuowała ona to działanie w 2008 w ramach programu „Dla tolerancji" Fundacji Batorego.

Kultura romska jest słabo znana większości Polaków, wzajemne kontakty cechuje nieufność, Romowie żyją we własnym świecie, na obrzeżach, bojąc się reakcji ksenofobicznych, nie wierząc we własne siły. Marta Kotlarska i Małgosia Mirga dostrzegły potrzebę nieszablonowych działań skierowanych do społeczności romskiej, dających jej szansę pozytywnego zaistnienia w życiu społecznym.

Pierwsze spotkanie z młodymi Romami miało miejsce w 2007 w Szaflarach. Uczestnicy warsztatów przy pomocy aparatów fotograficznych z tekturowych pudełek zrobili ilustracje do dwóch bajek romskich napisanych przez Jana Mirgę – Roma z Czarnej Góry, a następnie sami poprowadzili zajęcia w lokalnej szkole – nietypową lekcję fizyki. Zaprosili kolegów (186 uczniów polskich) do wnętrza łazienki przerobionej na kamerę obscurę, opowiedzieli własnymi słowami o prawie fizycznym, które ilustrował eksperyment, wykonali zdjęcie klasowe za pomocą wcześniej przygotowanego pudełka – aparatu. Okazało się, że projekt spełnił swoje założenia: polska młodzież doceniła swoich romskich kolegów. Na wysokości zadania nie stanęli niestety nauczyciele, którzy nie przygotowani metodycznie na wielojęzyczność, zdecydowanie podkreślali w ankietach głównie braki językowe charakterystyczne dla Romów.

Druga edycja *Pstryka* miała miejsce w Nowym Sączu, tutaj w warsztatach brało udział 20 Romów w wieku 7-16 lat, pochodzących z jednego z najbiedniejszych, najbardziej wyalienowanych, a jednocześnie najbardziej tradycyjnych osiedli romskich w Małopolsce – osiedla Zawiszy Czarnego. Nowy Sącz był jedną z kilku miejscowości, w których istniały jeszcze klasy romskie (zlikwidowane w nowym roku szkolnym), dzieci uczyły się oddzielnie od dzieci polskich, wszystkie roczniki w jednej, wspólnej klasie o obniżonym poziomie nauki.

Oprócz zdjęć otworkowych ilustrujących bajkę romską dzieci robiły zdjęcia za pomocą aparatu cyfrowego. Warsztaty zakończył przewrotny happening uliczny, dotykający bardzo współczesnej problematyki wyjścia z tradycyjnie zamkniętego świata Romów – na zewnątrz. Na rynku w starym Sączu dzieci romskie zapraszały przypadkowych przechodniów do wspólnego zdjęcia. Happening pokazał, jak bardzo silny jest obraz Roma żebrzącego – dzieciom rozdającym komiks informujący, jak przygotować aparat z tekturowego pudełka, proponowano nagminnie jałmużnę...

W 2009 warsztaty będą realizowane w kolejnych trzech osiedlach. Autorki przygotowują materiał mający być podstawą publikacji: profesjonalnej książki dla dzieci przygotowanej przez młodych Romów dla ich polskich sąsiadów i dystrybuowanej podczas cyklu wernisaży artystycznych w osiedlach romskich, które współpracowały z *Pstrykiem*. Tam właśnie pokazywana będzie wystawa zdjęć dokumentalnych, które „przedpremierowo" publikujemy w TR.

Marta Kotlarska szykuje podobny projekt we wschodniolondyńskiej dzielnicy Newham – ma on być skierowany do polskich Romów – emigrantów. Małgosia Mirga-Tas zajmuje się promocją młodych artystów romskich w Polsce.

tekst/ text by
TR

zdjęcia/ photos by
Marta Kotlarska

(tr. kk)

Wykluczone! 2008
organizator/ organized by
Stowarzyszenie STEP/ Galeria 2b

partnerzy/ partners
MCSW „Elektrownia"
e-szkoła fotografii
www.Arnev.net

patroni medialni/ media patronage
Aktivist
independent.pl
Biuletyn Fotograficzny
ŚwiatObrazu.pl
opuszczone.com
pora.pl

dziękujemy naszym partnerom i przyjaciołom
we wish to thank our partners and friends

Arctic Paper Polska Sp. z o.o.
Zbigniew Belowski
Biało-Czerwona
Biuro Kultury Urzędu Miasta Warszawa
Klima Bocheńska
Jan Dziedzic
Fundacja Profile
Galeria Ostrołęka
Galeria ZOYA
Magda Karpowicz
Anna Karwat
Robert Kawka
Joanna Kinowska
Jerzy Lach
Lato Konesera
Mazowieckie Centrum Kultury i Szuki
MCSW „Elektrownia"
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Andrzej Mitan
OKI DOKI Hostels
Włodzimierz Pujanek
Grzegorz Rogala
Tomasz Rychter
Samorząd Województwa Mazowieckiego
Michał Silski michal@silski.net
Agnieszka Wlazeł
Krzysztof Wojciechowski