



Pracownia

Wojciech Gilewicz

Studio

Pracownia. Studio.

Wojciech



Gilewicz

Pracownia

Studio

Wojciech Gilewicz

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Kraków 2016

Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art
Krakow 2016

1999



Obraz w polu, 1999, fotografia przeniesiona na płótno, 24 cm x 36 cm
Painting in the Field, 1999, photolaminate on canvas, 9" x 14"

Obraz w polu, 1999, fotografia przeniesiona na płótno, 24 cm x 36 cm
Painting in the Field, 1999, photolaminate on canvas, 9" x 14"

Obraz w polu, 1999, olej na płótnie, 120 cm x 180 cm
Painting in the Field, 1999, oil on canvas, 47¼" x 71⅞"



1999

Obraz w polu, 1999, fotografia przeniesiona na płótno, 24 cm x 36 cm

Painting in the Field, 1999, photolaminate on canvas, 9" x 14"

Obraz w polu, 1999, fotografia na piance, 120 cm x 180 cm

Painting in the Field, 1999, c-print on board, 47¼" x 71⅞"



1999

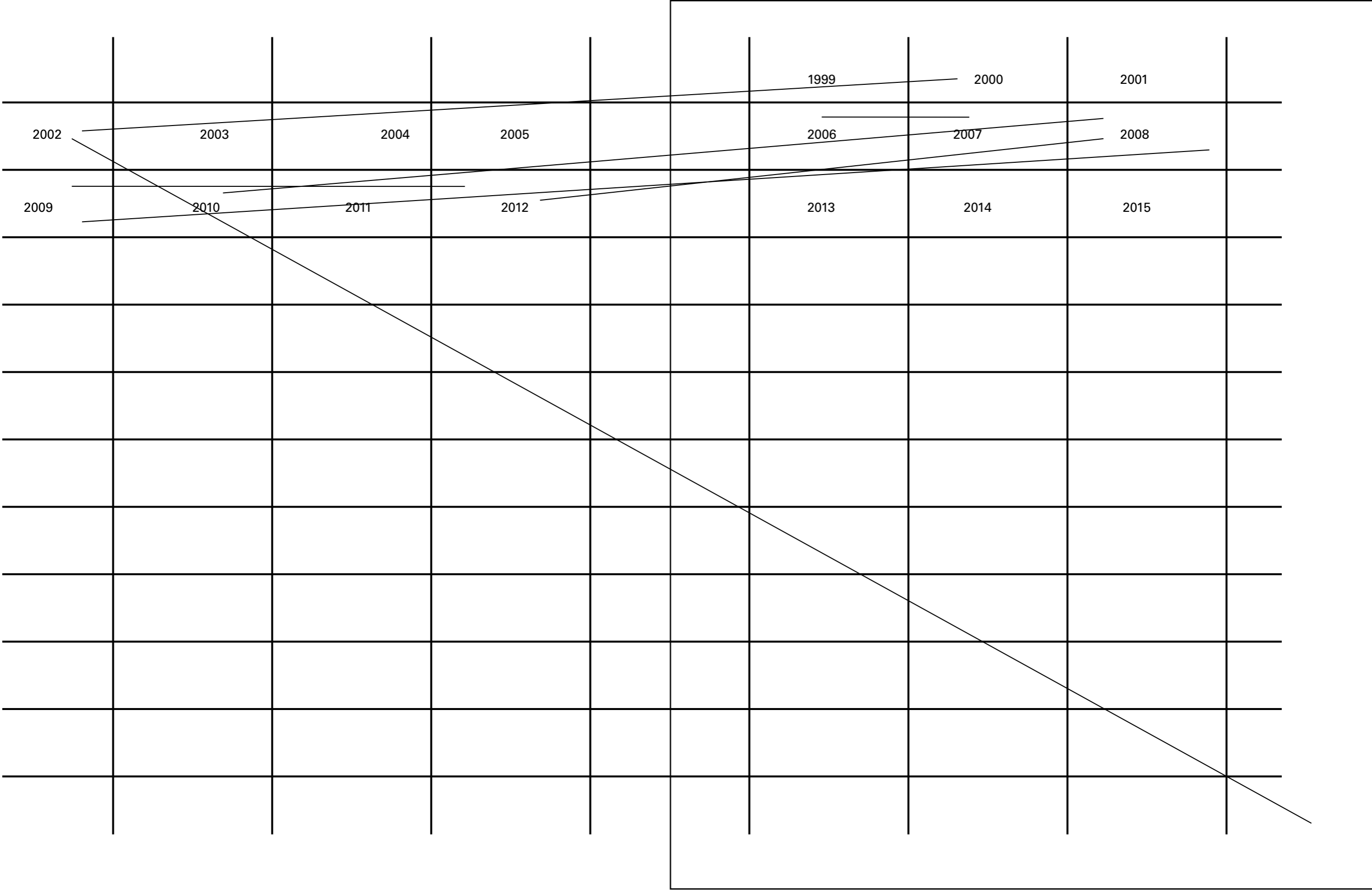


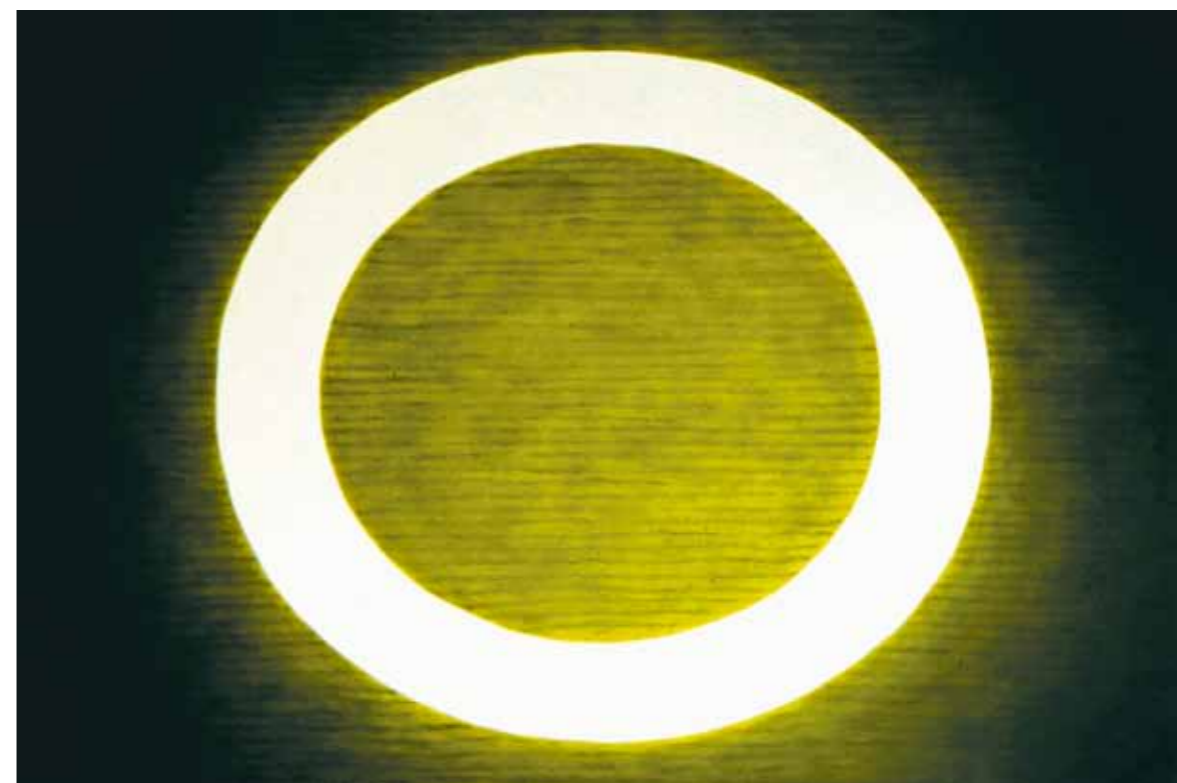
6

Bez tytułu, 1999, dwie fotografie
Untitled, 1999, two c-prints



7





Spis treści

Contents

15	Magdalena Ziólkowska
	Wstęp
21	Jarosław Lubiak
	Zaproszenie do malarstwa
41	Anna Markowska
	<i>Just the Two of Us</i>
91	Magdalena Kownacka
	Przypadki Wojciecha Gilewicza
147	Z Wojciechem Gilewiczem rozmawiają Karolina Vyšata i Piotr Stasiowski
	Naprowadzanie
177	Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Kinga Olesiejuk
	Nieskończoność kusi

17	Magdalena Ziólkowska
	Introduction
31	Jarosław Lubiak
	An Invitation to Paint
67	Anna Markowska
	<i>Just the Two of Us</i>
125	Magdalena Kownacka
	The Cases of Wojciech Gilewicz
163	Wojciech Gilewicz in Conversation with Karolina Vyšata and Piotr Stasiowski
	Hints
197	Wojciech Gilewicz in Conversation with Kinga Olesiejuk
	Infinity Tempts

227	Kinga Olesiejuk
	Przemaalowywanie
	Komentarz konserwatora na temat „Obrazów 2002–” Wojciecha Gilewicza

231	Kinga Olesiejuk
	Repainting:
	A Conservator's Comments on Wojciech Gilewicz's 'Paintings 2002–'

245	
	Biogram Wojciecha Gilewicza

247	
	Wojciech Gilewicz's Biography

249	
	Noty o Autorach

251	
	Notes on the Authors

Wstęp

O malarskim kunszcie i o tym, jak przystąpić do uprawiania sztuki pisał między innymi Cennino Cennini – włoski malarz i teoretyk malarstwa. W technologicznym traktacie artystycznym, zamykającym epokę średniowiecza, zawarł następującą myśl: „[...] sztuka, która zwie się malarstwem, wymagająca fantazji i rękoczynu, aby wynajdować rzeczy niewidziane, kryjąc się pod wygląd prawdziwych, i utrwałać je ręką tak, by udowodnić, że to, czego nie ma – istnieje”¹. Jego *Libro dell'Arte*, zbiór wskazówek i recept dotyczących uprawiania sztuki doby późnego trecenta, nie doczekał się wydania przed XIX wiekiem, był jednak znany samemu Giorgio Vasariemu z kilku odpisów. Zdradziły one kolejnym pokoleniom zawarte w traktacie tajniki: w jaki sposób rysować z natury, jak operować stylusem, jak czerpać wzory według najmniejszej liczby mistrzów, doskonaląc własne metody i manierę. Zaplecze artystycznego rzemiosła Cennini odnosił do kwestii naśladownictwa natury i roli wyobraźni, tematów fundamentalnych i rozważanych już od czasów starożytnych. Pracownia mistrza, u którego adept sztuki terminował minimum sześć lat, była nie tylko przestrzenią żmudnych ćwiczeń ręki. W dobie renesansu północnowłoskie *studiolo*, protopracownia, to bogato zdobiony gabinet osobliwych zbiorów, reprezentacji ideałów książęcej władzy i cnót – jak powstałe pod artystyczną kuratelą Vasariego i eksponujące manierystyczne obrazy florentczyków słynne *studiolo* Franciszka I Medyceusza. Takie określenie przypisano również wieloelementowemu sekretarzykowi kryjącemu w szufladach, na półkach i pulpitych – zaaranżowane wedle klasyfikacji obranej przez jego właściciela lub ówczesnych badaczy – drobne przedmioty lub druki. Skala przestrzeni czy przedmiotu nie odgrywała znaczącej roli, bo studiowanie

¹ Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, tłum. S. Tyszkiewicz, [w]: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybór i oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2001, s. 250.

zarówno artystycznego rzemiosła, jak i teorii rozgrywać się mogło w co najmniej kilku wymiarach. Spektrum było szerokie: od formatu szkatułki do pałacowej prywatnej komnaty.

Pracownia to zapis przypadku tak osobistego, że nie będzie przesadą nazwanie go traktatem o malarstwie własnym. We własnej „rzeczy o...” Wojciech Gilewicz systemowość rzemiosła deleguje w ręce innych (wizjonerów, uczestników akcji, krytyków, kuratorów), tak by powstała w ten sposób seria konceptualnych monochromów była nieskończonym aktem twórczym, odnawialnym, lecz nieutralizującym w czasie. Niniejsze o niej studium rozgrywa się w jasno zaznaczonych granicach czasoprzestrzennych. Z zamierzoną precyzją jeden kraniec tych granic – element schematu zamieszczonego na poprzednich stronach – wyznacza początek malarskiej praktyki artysty; drugi, do którego prowadzą nakładające się na siebie pojedyncze linie wieloletnich cykli, odejścia od malarskiej praktyki i powroty do niej, potencjalny jej koniec. Musimy jednak pamiętać, że dla Wojciecha Gilewicza niejedynym obrazem miał być tym ostatnim. I niejedynym ostatnim jeszcze powstanie.

Magdalena Ziółkowska

Introduction

Italian painter and theorist Cennino Cennini was among those who wrote about the art of painting and how to approach making art. In this technological art treatise at the close of the Medieval era, he inserted the following thought: '[...] the art known as painting calls for imagination and skill of hand, in order to discover things not seen, hiding themselves under the shadow of natural objects, and to fix them with the hand, presenting to plain sight what does not actually exist'¹. His *Libro dell'Arte*, a collection of tips and prescriptions for making art in the late *trecento*, was not published before the nineteenth century, but it was known to Vasari from several descriptions. These supplied several generations with secrets of the trade: how to draw from nature, how to use a stylus, how to derive structures based on the smallest number of mentors, perfecting one's methods and style. Cennini drew from the resources of artistic craftsmanship to describe the imitation of nature and the role of the imagination – fundamental themes that had been pondered since Antiquity. The maestro's studio, where the young novice spent at least six years, was more than a space for rigorously training the hand. In the Renaissance, the Northern Italian *studiolo*, or forerunner of the studio, was a richly ornamented office full of peculiar collections, representing ideals of princely authority and virtues, such as the famous *studiolo* of Francesco I de' Medici. Under the artistic supervision of Vasari, it displayed the Mannerist pictures of the Florentines. This term was also ascribed to a multi-part desk that concealed small objects and prints in its drawers, shelves, and ledges, arranged according to classifications by the owner or scholars of the day. The size of the space or the object was of little importance; the study of artistic craftsmanship and theory extended to a wide spectrum of several dimensions, from the Chinese box to the private rooms of a palace.

¹ Cennino Cennini, *The Craftsman's Handbook*, trans. Daniel V. Thompson, Yale University Press, New York 1960, p. XVII.

Studio is a record of a case so individual that it would be apt to call it a personal treatise on painting. In his 'treatise on...' Wojciech Gilewicz delegates the systematizing of craftsmanship to others (viewers, participants in the actions, critics, curators), as if creating a series of conceptual monochromes was an infinite creative act, renewable yet outside of time. The present study is enacted in clearly marked spacetime boundaries. With conscious precision, one end of these borders – the part of the framework contained in the following pages – marks the beginning of the artist's work; the other, at the end of the overlapping individual lines of many-year series, departures from and returns to painting, is its potential end. We must bear in mind that Wojciech Gilewicz went to paint his last picture on more than one occasion. And he will do so more than once again.

Zaproszenie do malarstwa

Największym paradoksem twórczości Wojciecha Gilewicza jest prawdopodobnie to, że podtrzymując tradycyjny, a być może nawet konserwatywny charakter malarskiego działania, artysta przekształca je jednocześnie w radykalny gest demokratyzacji. Gest, który – mimo świadomie założonej skromności – wydaje się dużo bardziej przekonujący i skuteczny niż wiele czynności podejmowanych przez artystów określających się jako społecznie zaangażowani.

Gest ten dokonywał się przez aktywność na pierwszy rzut oka wyglądającą jak dekonstrukcja mitu artysty malarza wraz z jego tradycyjnymi, bez mała dziewiętnastowiecznymi kategoriami, takimi jak mistrz, twórca, dzieło, warsztat, pracownia¹. Podczas pracy nad *Pracownią* Gilewiczowi dawała o sobie znać pewna ambiwalencja, dzięki której tworzyła się wartość projektu. Z jednej strony wydawać się mogło, że trudno o bardziej anachroniczne postawienie sprawy. Wszystkie te terminy dawno już zostały bowiem skrytykowane i odrzucone, choćby przez awangardę z początku XX wieku. Z drugiej jednak strony fakt, że zostały one poddane krytyce i odrzucone w domenie sztuki, wcale nie oznacza, że taki sam los spotkał je w innych obszarach kultury. Do dziś pojęcia te określają wyobrażenia masowej publiczności o artystach, funkcjonując jako nieusuwalne archetypy. Co więcej, ostatnia rekonfiguracja malarstwa, podczas której nastąpił powrót do poetyk surrealistycznych i dadaistycznych, ożywia wszystkie te, zdawałoby się, dawno już zapomniane kategorie. Owa próba ponownego zdefiniowania działań artystycznych jest w znacznym stopniu

¹ Kategorie „twórca”, „warsztat”, „dzieło” pojawiają się w tekście Piotra Stasiowskiego *Proces obróbki obrazu*, [w:] *Post-Gauguin*, red. R. Lewandowski, katalog, Katowice 2011, s. 51; zaś mit „pracowni” oraz figura „mistrza” dyskutowane są w rozmowie Wojciecha Gilewicza z Piotrem Stasiowskim: *Bardzo lubię przypadek*, <http://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/rozmowy/21088> [dostęp: 13.09.2016].

inspirowana mechanizmami rynkowymi, które usiłują eksploatować archetypy wyobraźni masowej. W tym kontekście sam tytuł wystawy Wojciecha Gilewicza, którą można było zobaczyć we wrocławskiej galerii Awangarda – *Wyprzedaż* – stanowi zakwestionowanie przekonania o niebywałej wartości klasycznych malarskich kategorii.

Wojciech Gilewicz zbywa je i w pewnym sensie wyprzedaje za bezcen, czy też raczej za cenę biletu wstępu do galerii. Jednak nie chodzi tu wyłącznie o grę ambiwalencji i dekonstrukcję mitu. Stawka jest znacznie wyższa – jest nią przewartościowanie malarstwa i sztuki w ogóle, a może nawet dekonstrukcja społecznego urządzenia sztuki.

Gest jest bardzo prosty i stanowi rozwinięcie wcześniejszych działań artysty. Wojciech Gilewicz w trakcie wystawy przebywał w galerii przez wiele godzin, malując obrazy na oczach widzów oraz zapraszając ich do udziału w tym przedsięwzięciu. Artysta dzielił się z widzami pędzlami, farbami, umiejętnościami, ale przede wszystkim swoimi obrazami, które później zostały wystawione z jego sygnaturą. Zaproponowana przez Gilewicza rewolucja nie polegała na porzuceniu malarstwa ani na powrocie do niego, lecz na czymś o wiele bardziej radykalnym – na zniesieniu dystynkcji (w rozumieniu Pierre’a Bourdieu) między artystą a odbiorcą². Oznacza to uchYLENIE podziału na sztukę i niesztukę, ale nie oznacza jednoczesnej rezygnacji z zasadności istnienia instytucji sztuki. Przeciwnie, stanowi jej afirmację. Można powiedzieć, że w pewien sposób Gilewicz zradyzował przypisaną sztuce przez Jacques’a Rancière’a zdolność reorganizacji form życia wspólnoty. Według filozofa, aby taka zmiana mogła się dokonać, sztuka musi podtrzymywać swoją autonomię. Przy tym założeniu myślenie o emancypacji przez sztukę natrafia na granicę. W praktyce zachowanie suwerenności oznacza z reguły utrzymanie klasycznego podziału ról – podziału, wedle którego artysta jest specjalistą od projektowania zmysłowości, aktywnie ją formuje, zaś pozostali członkowie wspólnoty biernie poddają się temu formowaniu. Powiązanie autonomii z tego rodzaju dystynkcją musi prowadzić do alienacji sztuki i podważenia możliwości emancypacji, której obietnica każe podtrzymać ideę suwerenności. Wydawać by się mogło, że z tej aporii nie ma wyjścia.

Działanie Gilewicza przyniosło jednak rozwiązanie. Ludzie odwiedzający galerię nie byli już tylko widzami, lecz mogli stać się współtwórcami dzieł, w równorzędny sposób uczestnicząc w artystycznej aktywności. Malarz zapraszał ich do udziału we wspólnocie tworzenia. Można zatem powiedzieć, że autonomia sztuki w ogóle nie została zniesiona, raczej zaoferowany wszystkim chętnym został dostęp do niej. Granice autonomii zostały otwarte. Istotne jest to, że w odróżnieniu od wcześniejszych prób rozwiązania aporii autonomii i alienacji Gilewicz

² Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2006.

nie zaproponował, aby sztuka rozpuściła się w życiu i – jako specyficzna aktywność, wymagająca szczególnych umiejętności – przestała istnieć. Nie porzucił również roli artysty. Wręcz odwrotnie, dzielił się umiejętnościami, umożliwiając gościom galerii przyłączenie się do projektu. Każdy mógł stać się współtwórcą dzieła sztuki, i to w dodatku obrazu malarskiego.

Na wystawie została zatem powołana efemeryczna wspólnota malujących obrazy, w której dystynkcja między artystą a widzem została zniesiona. Oznacza to w istocie, że Gilewiczowi udało się wytworzyć to, co Giorgio Agamben nazwał przeciwurządzeniem. Sztukę, która strzeże dystynkcji oraz zamkniętej autonomii, trzeba uznać za jedno z urządzeń (w rozumieniu Michela Foucaulta i autora *Homo Sacer*), dzięki którym utrzymywany jest porządek rzeczywistości, w jakiej żyjemy. Jeśli „urządzenie, działające na zasadzie oddzielenia, jest dosłownym procesem poświęcenia”, a więc zamknięcia i wydzielenia w strzeżonej rytuałami strefie, to przeciwurządzenie „przywraca zwykłemu użyciu to, co zostało oddzielone i podzielone przez poświęcenie”³. Zaproszenie widzów do udziału w malowaniu jest zatem profanacją tego, co było uświęcone wielowiekową tradycją zachodniego malarstwa.

W agambenowskie rozumienie pojęcia „urządzenie” wpisana jest ekonomia – „zarządzanie i kierowanie myślami oraz działaniami ludzi w sposób, który ma być użyteczny i odpowiedni”⁴. Sztuka jest urządzeniem o tyle, o ile uczestniczy na swój sposób w kierowaniu myślami i działaniami ludzi. Zdarza się to na pewno w relacji aktywnego twórcy i biernego widza. W przeciwurządzeniu Gilewicza ekonomia uległa skomplikowaniu. Artysta prowokował zaangażowanie ludzi, zapraszał ich do udziału w przedsięwzięciu, dyskutował, demonstrował, czasem po prostu uczył, ale nie zarządzał. Ponadto oddawał im w darze część swoich prerogatyw.

Zapraszając gości galerii do udziału w malowaniu swoich obrazów, wyzbył się pełnego panowania nad dziełem, które wszelako podpisuje swoim nazwiskiem. Gilewicz zrezygnował z pełni swojej władzy nad dziełem – w istocie zrezygnował zatem z części jego wartości. Nie ulega bowiem wątpliwości, że to, czego strzeże urządzenie sztuki (pilnując jej oddzielenia, jej autonomii oraz roli artysty w obrębie tego wydzielenia), to wartość powstających w jej obszarze wytworów. Podważając status artysty, Gilewicz musiał tym samym podważyć status dzieła i jego wartość.

Był zresztą doskonale tego świadom – część wystawy stanowiły obrazy-repliki z przedstawieniami masowo produkowanych przedmiotów, zawierające informacje o cenie zarówno przedmiotu, jak

³ Giorgio Agamben, *Czym jest urządzenie?*, tłum. J. Majmurek, [w:] *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbior., Warszawa 2010, s. 96.

⁴ Tamże, s. 91.

i jego przedstawienia. W dosłowny sposób podejmowały one kwestię wartości dzieła sztuki skonfrontowanej z wartością obiektu użytkowego w kontekście masowej produkcji, reprodukcji i konsumpcji. Przy czym dokonało się tu odwrócenie procesu opisywanego przez Waltera Benjamina w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*⁵. Autor *Twórcy jako wytwórcy* dostrzegał korelację dwóch procesów: utraty aury przez sztukę oraz jej przewartościowania – zastąpienia wartości kultowej przez wartość ekspozycyjną. Kluczowym dla nich wyznacznikiem było pojawienie się i rozpowszechnienie fotografii jako środka reprodukcji wizerunków.

W przypadku Wojciecha Gilewicza niemalże cała ekonomia działania związana była z wartością ekspozycyjną, która nie oznacza utraty aury, ale jej odzyskanie. Wartość ekspozycyjna miała tu jednak specyficzny charakter. Tym bowiem, co zostało wyeksponowane, była performatywna aktywność artysty i współuczestników. To, co jest kluczowe dla malarstwa – jego wykonanie, charakterystyczna dla każdego malarza mowa gestu i choreografia ciała, których zapisem jest każde z płócien – nawet jeśli było tematem niezliczonych interpretacji, to z reguły pozostawało skryte w intymności pracowni. Tutaj tajemnice tej przestrzeni, również sekret warsztatu artystycznego, zostały wyeksponowane.

Wystawa w Bunkrze Sztuki nosi tytuł *Pracownia* ze względu na przeniesienie owej intymności w środowisko galerii i przekształcenie jej w materię wystawy. Z tej sfery wyłoniła się wypracowana wartość ekspozycyjna. Dzięki niej również aura malarstwa, choćby na chwilę, mogła zostać odzyskana. Ze względu na to, że wartość jest wytwarzana w obrębie ekonomii dzielenia się – swoistej wymiany darów, w której artysta ofiarował swoje malarstwo, a goście swoje uczestnictwo – powstała aura jest aurą wspólnoty, nawet jeśli jest równie przejściowa, co wspólnota, którą otacza.

Performatywność była kluczem do odczytania wystawy, to przez wzgląd na nią z pozoru anachroniczne kultywowanie malarstwa stało się działaniem aktualnym, obowiązującym. Przewartościowanie malarstwa odbyło się poprzez przeniesienie znaczenia z obiektu na aktywność. Co prawda, obrazy sygnowane nazwiskiem Wojciecha Gilewicza a współmalowane przez gości wystawy w porównaniu z klasycznym malarstwem miały niewielką wartość i wtórne znaczenie. Stanowiły jednak rodzaj dokumentacji i jako takie mogły zostać zarchiwizowane w instytucji sztuki. Dziełem było tu wspólne malowanie, podczas którego artysta, rezygnując z władzy i aspiracji do panowania nad tym procesem, dzielił się swoimi obrazami z każdym,

kto miał ochotę się przyłączyć. Trudno wyobrazić sobie bardziej demokratyczną formułę twórczości oraz ekspozycję, w której można by wypracować bardziej znaczącą wartość.

⁵ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–239.

2000

Obrazy 2000–2002, bez tytułu, 2000, olej na płótnie, 142,3 cm x 213,4 cm
Paintings 2000–2002, untitled, 2000, oil on canvas, 56" x 84"

Bez tytułu, 2000, fotografia
Untitled, 2000, c-print



26



27



An Invitation to Paint

The greatest paradox of Wojciech Gilewicz's work is probably that, while upholding the traditional, and perhaps even conservative nature of painting, he transforms it into a radical gesture of democratisation. This is a gesture which – apart from his conscious humility – seems far more convincing and effective than many activities done by self-proclaimed 'social' artists.

Gilewicz made this gesture through actions which initially appear to be deconstructing the myth of the artist, along with the affiliated traditional, almost nineteenth-century categories, such as 'mentor', 'creator', 'work', 'studio' and 'craft'.¹ While work progressed on *Studio* a certain ambivalence emerged, which formed the value of the project. It might have seemed, on the one hand, that it would be hard to find a more anachronistic aim. All these terms have long been critiqued and discarded, as early as in the early-twentieth-century avant garde. On the other hand, the fact that they have been critiqued and discarded in the arts does not mean that they met the same fate in other spheres of culture. Even today these concepts frame the mass public's way of imagining artists, operating as unimpeachable archetypes. Moreover, the recent movements in painting, which has led to the return of Surrealist and Dadaist poetics, has also reinvigorated those seemingly long-forgotten categories. This attempt to redefine the artist's work is, to a substantial degree, inspired by market forces, which attempt to exploit archetypes of the mass imagination. As such, the very title of Wojciech Gilewicz's exhibition which will be seen at Wrocław's Awangarda

¹ The categories of 'creator', 'craft' and 'work' appear in Piotr Stasiowski's text 'Proces obróbki obrazu', in: *Post-Gauguin*, ed. R. Lewandowski, Katowice 2011 (exhibition catalogue), p. 51, whereas the myth of the 'studio' and the figure of the 'mentor' are discussed in Wojciech Gilewicz's conversation with Piotr Stasiowski, 'Bardzo lubię przypadek', <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/21088> [accessed: 13.09.2016].

Gallery – *Sale* – examines convictions of the overriding value of the categories of classical painting.

Wojciech Gilewicz is selling them, in a sense, for a song, or rather, for the price of a ticket to the gallery. This is not only about toying with ambivalence and deconstructing a myth, however. The stakes are much higher – the re-evaluation of painting and art as such, and perhaps even a deconstruction of the social organisation of art.

The gesture is quite simple, and is an extension of the artist's work to date. During the course of his exhibition, Wojciech Gilewicz spent many hours in the gallery, painting pictures before the viewers' eyes, and inviting them to take part in the process. The artist shared his brushes, paints and skills with the visitors, but above all, he shared his pictures, which were later exhibited with his signature. Gilewicz's revolution did not involve abandoning painting or returning to it, but something far more radical – collapsing the distinctions (in Pierre Bourdieu's understanding) between the artist and the audience.² This means breaking down the distinction between art and non-art, but without abandoning the *raison d'être* of the art institution. On the contrary, he affirms it. We might say that, in a way, Gilewicz radicalised what Jacques Rancière attributed to art – the capacity to reorganise the forms of community life. According to Rancière, art has to maintain its autonomy for such a change to be affected. By this assumption, thoughts of emancipation through art arrives at a borderline. In practice, maintaining sovereignty generally means upholding the classical division of roles – a division by which the artist is a specialist in designing and actively forming the sensory, while the other members of the community passively submit. Introducing autonomy to a distinction of this sort can only lead to the alienation of art and undermine the capacity for emancipation, whose promise compels us to support the idea of sovereignty. It might seem as though there is no exit from this *aporia*.

Yet Gilewicz's work brought a solution. Gallery visitors were no longer mere visitors, they could become co-creators of the works, fully-fledged participants in the art project. The painter invited them to take part in a creative community. As such, we might say that the autonomy of art has not been rescinded, but that everyone has been offered access to it. The limits of autonomy have been opened. It is essential that, unlike in his earlier attempts to resolve the *aporia* of autonomy and alienation, Gilewicz has not tried to meld art with life so that – as a special activity requiring particular abilities – it ceased to exist. Nor has he abandoned the role of the artist. On the contrary, he has shared his skills, letting the gallery guests join in on the project. Everyone could co-create a work of art, and a painting at that.

² Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice, Routledge Press, Oxon 2010.

The exhibition therefore creates an ephemeral community of painters, in which the distinction between the artist and the viewer is collapsed. Essentially, this means that Gilewicz managed to produce what Giorgio Agamben called a counter-apparatus. An art that guards distinctions and a closed autonomy must be regarded as an apparatus (in the sense of the word used by Michel Foucault and Agamben), which upholds the structure of reality we live in. If the 'apparatus that activates and regulates separation is sacrifice', then the closure and parcelling into a zone guarded by rituals is a counter-apparatus that 'restores to common use what sacrifice had separated and divided'.³ Inviting viewers to take part in painting is thus a profanation of what has been sanctified by centuries of Western painting tradition.

In Agamben's understanding the concept of 'apparatus' involves economics – 'to control and orient – in a way that purports to be useful – the behaviours, gestures, and thoughts of human beings'.⁴ Art is an apparatus insofar as it participates in controlling people's thoughts and actions. This certainly occurs in the relationship between the active artist and the passive viewer. In Gilewicz's counter-apparatus the economy has been made more complex. The artist has prompted people to get involved, has invited them to take part, to discuss, to demonstrate, sometimes he simply instructed, but never controlled. Moreover, he handed them some of his prerogatives.

Inviting gallery guests to participate in painting his pictures, he renounced full control over work which would be signed with his name. Gilewicz fully surrendered his authorship over the work – essentially sacrificing part of its value. For there can be no doubt that what guards the apparatus of art (tending to its distinctiveness, its autonomy, and the role of the artist within the scope of this separation) is the value of the products created within its auspices. In undermining the status of the artist, Gilewicz had to undermine the status of the work and its value.

He was all too aware of this, at any rate – part of the exhibition was made up of replicas with depictions of mass-produced objects, containing information of the price of the object, and of its depiction. In this literal way he raised the issue of the value of the work of art as compared to the value of the household object, addressing mass production, reproduction, and consumption. This meant he reversed the process described by Walter Benjamin in the essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.⁵ Benjamin perceived a correlation between two processes: art's loss of aura and its re-evaluation – the

³ Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?*, trans. David Kishik 1996, Stanford University Press 2009, pp. 18–19.

⁴ Ibid.

⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, Schocken Books, New York 2007, pp. 217–252.

replacement of cult values by exhibition values. He saw the key factor to be the appearance and spread of photography as a means of reproducing images.

In terms of Wojciech Gilewicz, almost the entire economy of the activity was tied to the exhibiting value, which means not a loss of the aura, but its retrieval. The exhibition value took on a special quality here. For what was exhibited was the performative activity of the artist and the audience participants. What is key in painting – its execution, the language of the gestures and body movement individual to every painter, registered in every canvas – may have been the subject of countless interpretations, but has generally been concealed in the privacy of the studio. Here the mysteries of this space have been put on display, along with the secrets of the artist's technique.

The Bunkier Sztuki exhibition bears the title *Studio* because this private realm has been transferred to the gallery environment and transformed into the substance of the exhibition. The exhibition value came from this sphere. This also allowed the aura of painting to be momentarily restored. Given that value is produced within the economy of separation – a kind of exchange of gifts in which the artist offers his paintings, and the guests their participation – the aura that was created is that of a community, even if it is just as temporary as the community it surrounds.

Performativity was the key to reading the exhibition, it allowed this seemingly anachronistic cultivation of painting to become a timely and compelling activity. The re-evaluation of painting occurred through shifting the significance from the object to the activity. It is true that the pictures signed 'Wojciech Gilewicz' and co-painted by the exhibition guests had little value and were of minor significance compared to works of classical painting. They were, however, a kind of documentation, and as such, they could be archived in an art institution. The works were jointly painted here; the artist renounced all authority and aspirations to take control of the process, sharing his works with anyone who cared to come and paint. Hard to imagine a more democratic creative scheme or exhibition, or one in which you could develop more significant value.

2002

Obrazy 2002-, #7, 2002, olej na płótnie, 10 cm x 15 cm
Paintings 2002-, #7, 2002, oil on canvas, 4" x 6"



2002

Oni, #1, 2002, fotografia na aluminium, 69,5 cm x 104 cm

Them, #1, 2002, c-print on aluminium, 27 3/8" x 41"



Just the Two of Us

Celem moim nic nie jest, lecz właśnie rozkrwanie tego nic¹

Karol Irzykowski

Rozsuwanie się świata i nieprzyleganie do siebie faktów, które umożliwiłyby stworzenie spójnej opowieści na dany temat, to stan znany chyba niemal wszystkim. Nazywamy to niekiedy rozpadem kodu kulturowego. Gdy szwy dominują nad wątpliwie skonstruowaną całością, częstą taktyką w docieraniu do rzeczywistości bywa rozbicie skorupy samego języka i zdystansowanie się od jej skostniałej maniery poprzez autorefleksyjność. Odślanianie niekoherencji działań skupionych wokół tworzenia dzieła, ukazywanie procesów zachodzących w obecności i z udziałem widza, który staje się podmiotem tych działań, służyć może, w wersji spełniającej utopijne oczekiwania oraz realizującej ideologiczne czy filozoficzne koncepcje, zakończeniu męczącej produkcji paralelnego świata. Zwykły opis surowych faktów – choć ma realistyczne aspiracje – zbyt łatwo grzęźnie w arbitralnej konwencji i okazuje się teatrem. Metafikcja to gra w otwarte karty, włączanie w warstwę dyskursywną dzieła sposobów jego tworzenia i podkreślanie świadomości konwencji i jej mediatyzacji. To epistemologiczna korekta ambicji do wyrażania najwyższej, oczyszczającej prawdy, która jest zakorzeniona w transcendencji. Paradoksalne zwątpienie w możliwość dotknięcia rzeczywistości przeniknięte jest – jak zobaczymy – wolą przełamania językowych schematów właśnie po to, by do tej prawdy dotrzeć. Brnięcie ku prawdzie dokonuje się jednak dzięki ustawicznemu zapożyczaniu się w fikcji i w wytartych wzorcach językowych. Taka dwudzielność jest fundamentem kolejnych dwoście nadbudowanych struktur – podwójności samego narratora oraz tworzenia nierozzerwalnego duetu z widzem. Dostajemy fragmentaryczne prawdy zawarte w paradoksach: ja to on, ja to nieja, a surowe fakty to fikcja uwięziona w retoryce...

¹ Karol Irzykowski, *Dziennik*, t. I: 1891–1897, Kraków 2001, s. 705.

Gdy, tak jak Wojciech Gilewicz, artysta czuje się przede wszystkim malarzem, metafikcja polega na analizie samego medium, ukazywaniu go jako nieodłączny element doświadczania rzeczywistości. Chodzi ponadto o takie malowanie, w którym nie ma miejsca na jakiegokolwiek przywoływanie do porządku w celu spełnienia oczekiwań dotyczących malarstwa. Nie dzieje się to ani na etapie wsparcia, jakiego na tym polu dostarcza tradycja, ani na etapie celu, jakim jest stworzenie autonomicznego, tłumaczącego się samo przez się arcydzieła, lokującego w sobie wyjątkowe wartości. Artysta ujął to – w odniesieniu do swoich wcześniejszych projektów – następująco:

Moje obrazy są niewidoczne i zaprzeczają przez to całemu malarstwu. Z jednej strony zaprzeczają, a z drugiej pokazują triumf tego medium [...]. Jest to więc klasyczne malarstwo, klasyczne medium, artysta maluje, spędzając wiele czasu w plenerze, wytwarza klasyczny obraz, który jednak jest niewidoczny, nie istnieje. Powstaje sytuacja skrajna – czy to jest triumf, czy zaprzeczenie malarstwa?²

Gilewicz robi wszystko, by malarstwo nie było wizją, w imię której niszczy się wszystko to, co mogłoby nim być. Stara się, by uprawianie go stało się pragmatyczną czynnością ujawniającą rozsuwanie się, umowność oraz niespójność naszej wiedzy o świecie (jaką zyskujemy dzięki narzędziom, takim jak płótno, pędzel i farby olejne), a w rezultacie – języka. Dzięki temu artysta nadbudowuje metatekstowy komentarz, wysuwając kwestie malarskiego języka na plan pierwszy. Tak oto powstaje malarstwo analityczne, czyli *quasi*-malarstwo o malarstwie, w którym widz co rusz natyka się na tematy związane z procesem tworzenia. A uwikłany w umowność przedstawiania poprzez kolejne techniczne procedury doświadczają konwencjonalności sztuki. Sprzyja temu niedokończanie procesu malowania – obraz zazwyczaj gotowy jest na kolejne przemalowanie.

Projekt Gilewicza z początku 2012 roku, *Pracownia*, pomyślany dla Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, oparty był na podobnym koncepcie co *Wyprzedaż* zrealizowana w galerii Awangarda we Wrocławiu wiosną 2011 roku. Polegał na zamieszkaniu w Galerii i otwarciu zaimprovizowanego tam studia malarskiego – w tym jednego pomieszczenia będącego atelier dla widzów – z przygotowanymi podobraziami, farbami olejnymi i pędzlami. Wystawa opierała się więc na zamierzonym współuczestnictwie widzów oraz ujawnieniu procesu powstawania ekspozycji w czasie jej trwania. Wystawione we Wrocławiu płótna mogły być wielokrotnie przemalowywane przez publiczność zaproszoną zarówno do rozmów, jak i do malarskich interwencji. Oprócz tego artysta kilkakrotnie przemalował monochromatyczne obrazy z cyklu *LTZSP* (skrót od Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie

² Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Zbigniew Libera, [w:] *Oni, Wojciech Gilewicz*, oprac. zbior., katalog, Warszawa 2009, s. 15, 21.

Gilewicz rozpoczął akcję). Pracowniany rozgardiasz wznagały ponadto przedstawiane co jakiś czas monitory, na których można było oglądać filmy wideo.

Choć wystawianie się artysty w galerii jest już dziś właściwie klasyką, to powtórzenia neoawangardowych gestów ciągle mają potencjał przeciwstawiania się biurokracji instytucji wystawienniczych i niezgody na budowanie przez nie prestiżowych kolekcji „klejnotów”. Gilewicz również – jak jego starsi o pokolenie poprzednicy – stawia na dzieła nieukończone, pozostające w otwartym procesie powstawania i w nieustannej przemianie. Zwolennikami takich galeryjnych laboratoriów czy *construction sites* są m.in.: Nicolas Bourriaud, Hou Hanru, Maria Lind, Barbara Vanderlinden czy Hans-Ulrich Obrist. Wiele się dziś mówi o niebezpieczeństwach tego typu projektów – oferowaniu osobistego doświadczenia w aurze rozrywki i przy wykorzystaniu do inscenizacji kuratorów, którzy stają się gwiazdami. Ale czy cynizm instytucji oraz istnienie kuratorów celebrytów to dziś polski problem? Nie sądzę, gdyż choćby artyści rezydenci, organizujący w galeriach bary, czytelnie, sypialnie czy własne studia, odgrywają rolę nieco inne niż jedynie turystycznych atrakcji, przed którymi to jeszcze w latach 90. XX wieku ostrzegał Hal Foster³. Przede wszystkim ubogie polskie instytucje nie organizują tak efektownych spektakli, by zgarniać cały kapitał symboliczny, a niskie zainteresowanie sztuką współczesną i płytki rynek sztuki powodują, że laboratorium czy warsztat sztuki w galerii to w naszym kraju ciągle praca u podstaw. W przypadku *Wyprzedaży* Gilewicza pozytywistyczne uzasadnienie można wesprzeć faktami: w trakcie wystawy odbyły się prowadzone przez artystę wraz z Joanną Stembalską, kuratorką wrocławskiego BWA, warsztaty malarskie z udziałem młodzieży szkół średnich. Artysta przeprowadził również zajęcia z niepełnosprawnymi intelektualnie. Osoby te okazały się świetnymi dyskutantami i dały wyraz niezłemu wyczuciu sytuacji. To, co zrobił Gilewicz, to ciągle jeszcze horyzontalne metody pracy, a nie „promocja kulturowo-polityczna”, przed którą przestrzegał Foster, kiedy pisał o tym, że instytucja rzuca długi cień na eksponowane prace i gromadzi kapitał kulturowy, sadowiąc się w centrum spektaklu⁴. W Krakowie i we Wrocławiu odbyły się raczej intersubiektywne spotkania, stworzono sytuacje umożliwiające komunikację i kolektywne wypracowywanie znaczeń wraz z widzami stającymi się wspólnotą, tak jak postulował Bourriaud⁵.

We wcześniejszym projekcie zatytułowanym *Aporia malarstwa* (2006–2007) Gilewicz zastosował – by posłużyć się określeniem przywołanego już kuratora Hansa-Ulricha Obrista – metodę „świni na

³ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 228.

⁴ Tamże, s. 228.

⁵ Por. Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, t. 110, s. 54.

truffle" (*truffle pig*⁶), każąc publiczności szukać na terenie miasta swoich obrazów i wpisując je tym samym na zasadzie mimikry w przestrzeń architektury Wrocławia. Dzieła naśladowały podesty, parapety, drzwi oraz inne detale budynków. Podobnie artysta postąpił wcześniej w Paryżu, w La Fondation Deutsch de la Meurthe, przesłaniając zamalowanymi blejtramami płyty chodnikowe, fragmenty muru czy okna piwniczne. We Wrocławiu w czerwcu 2007 roku zebrał to, co pozostało po dziewięciu miesiącach wystawiania obrazów-atrap rzeczywistości w przestrzeni miejskiej i pokazał swoje prace w Galerii Entropia. Widzom odmówił jednak estetycznej satysfakcji w czasie wernisażu. Skonfrontował ich bowiem z obrazami wystawionymi na działanie warunków atmosferycznych, a wcześniej pozbawił komfortu idealnej kontemplacji, stwarzając sytuację, podczas której na podstawie mapki mieli odszukać obraz i odróżnić go – mimo idealnej mimikry – od tła. Czy artyście udało się zahipnotyzować widzów na tyle, by krążyli po ulicach miasta, bezskutecznie szukając ukrytych dzieł? Czy faktycznie udało mu się ich zaktywizować? Czy raczej pozostał scenografem i reżyserem przedstawienia, które nie miało prawa wymknąć się z odgórnie wymyślonego scenariusza? Odpowiedź z pewnością nie jest jednoznaczna. Artysta oscyluje między steatralizowanym i sfabularyzowanym procesem oglądania a przeciwstawieniem się dominującym modelom malarstwa i jego recepcji. Jako narrator-rozdawca ról dokonał efektownej prezentacji sekwencji malarskich performansów, natomiast jako autorytet umiał mistrzowsko posłużyć się mimetyzmem. A przecież ukrywając dzieła – czyniąc je niewidzialnymi – wykpił własną „teatralną” reżyserię.

Rozważmy zatem hipotezę mimikry, użytą przez autora jako mechanizm posiadający pewien potencjał, który rzuca światło na zastosowaną strategię artystyczną. Wspomagać się będę w niniejszym szkicu zasygnalizowaną tu już tradycją malarskiego iluzjonizmu, jednak przede wszystkim zwracającymi uwagę na zachodzący w trakcie mimikry spazmatyczny stosunek do przestrzeni koncepcjami Rogera Cailloisa. Koncepcje te redefiniują obraz i percepcję świata, m.in. poprzez krytykę esencjonalizmu i fallocentryzmu, do czego służy „historyczna mimikra”⁷. Skorzystam ponadto z postkolonialnych i dotyczących mimikry rozważań Homi’ego K. Bhabhy, by umiejscowić malarstwo Gilewicza w historycznej sytuacji (po rozpadzie radzieckiego imperium). I wreszcie, nawiązując do teorii kryzysu okularcentryzmu w ujęciu Martina Jaya (i jednocześnie do Cailloisa), postaram się dowieść, jak niewiele ma

6 Randy Kennedy, *Hanging with Cattelan*, „The New York Times”, 29 września 2011. Określenie dotyczyło pierwotnego, niezrealizowanego pomysłu wystawy Maurizia Cattelana w Muzeum Guggenheima w 2011 roku.

7 Zainteresowanym polecam artykuł Ping Xu, *Irigaray’s Mimicry and the Problem of Essentialism*, „Hypatia” 1995, nr 4, t. 10, s. 76–89.

Gilewicz wspólnego ze świętoszkowatymi ascetami czy bogobojnymi i wieszczącymi koniec widzialności ikonoklastami. Ku naszej uciechu artysta udaje, zwodzi i kłamie. Choć jego sztuka pozostaje uporczywie analityczna i autotematyczna, to jej sednem jest badanie świata sztuki na antypodach dwóch paradoksalnie sprzecznych ze sobą metod. Z jednej strony jest konwulsyjnym zachłyśnięciem się przestrzenią przeżywaną w samotności i pojmowaną jako precyzyjne narzędzie, którym można badać rzeczywistość, z drugiej – polega na wypracowaniu metody wspólnotowego dochodzenia do znaczeń i wartości w relacji do przestrzeni, tym razem zadomowionej, zaadaptowanej i bezpiecznej. Ponadto mimikra u artysty jest, zdaje się, częścią ubawu płynącego z *culture jammingu*, a przechwytywanie obrazów – fragmentem języka antyideologii. Co więcej, przywołana przeze mnie w tytule niniejszego tekstu piosenka *Just the Two of Us* śpiewana przez Billa Withersa odnosi się nie tylko do cyklu *Oni*, w którym na kilkudziesięciu odbitkach fotograficznych Gilewicz ukazał swoje podwójne autoportrety przedstawiające – wydawać by się mogło – obce sobie postaci w zaskakujących sytuacjach. Takie zdublowanie jest, moim zdaniem, charakterystyczne także dla sposobu myślenia w *Aporii malarstwa*, gdzie dzieło i jego tło tworzą wprowadzającą odbiorcę w błąd parę sobowótów, przedrzeźniającą się nawzajem i wyzbytą tożsamości. Postaram się zobaczyć owo zastanawiające podwójne myślenie – towarzyszące artyście od bardzo dawna – przede wszystkim jako symptom metamalarstwa oraz jako tworzenie niemożliwych relacji, które wspomagają umiejętność dziwienia się światu i wyjścia z zakłętego kręgu wyczerpania, kwestionujących epistemologiczną pewność i ukazujących „schizoidalne pęknięcie pomiędzy okiem i spojrzeniem” (tu posłużę się koncepcjami Martina Jaya).

Samozwrotna refleksja nad sposobami malowania oraz jego konwencjami, technikami i strategiami, a ponadto reprezentacją i wystawiennictwem warunkuje powstanie „obrazu świadomego samego siebie” – jakby powiedział Victor I. Stoichita⁸. Dla metamalarstwa charakterystyczne jest usadowienie się pomiędzy iluzją a tym, co ją demaskuje, co opowiada o tym, jak się taką złudę uzyskuje. Dlatego charakterystyczne są tu takie atrybuty jak lustra bądź obrazy w obrazach, swoiste aporetyczne pułapki – dokładnie takie, jakie zastawia Gilewicz w *Aporii malarstwa* czy w podobnych projektach przygotowanych dla warszawskiej Galerii Foksal (2005 – trzy obrazy w parku naśladowały to, co zasłaniały) oraz białostockiego Arsenалу (2002 – tu dzieła malarskie naśladowały fragmenty architektury, które

8 Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011. Choć książka dotyczy dzieł powstałych w XVI i XVII wieku, może przyczynić się do wglądu w interesującą „archeologię” strategii postmodernizmu.

przedstawiały)⁹. Dla metamalarstwa charakterystyczne jest ponadto nie tylko użycie autoportretu w ogóle (jak w projekcie *Oni*), ale także jego użycie, które poprzez narracyjny pretekst (taki jak pracownia artysty) powoduje refleksję nad malarstwem i malarzem poprzez „kontekstualną autoprojekcję”, by skorzystać z określenia Stoichity. Z takim metamalarskim zabiegiem mieliśmy do czynienia w trakcie wrocławskiej *Wyprzedaży*. Jego kontynuacją jest być może krakowska *Pracownia*.

Malowanie obrazów *trompe l'oeil* sięga czasów rywalizacji greckich malarzy, Zeuksisa i Parrazjosa, znanej z relacji Pliniusza. Jak wiemy, zwyciężył Parrazjos, malując zasłonę, którą – nieświadomy tego, iż ma do czynienia z malarstwem – chciał odsunąć Zeuksis. Później, w okresie baroku, chętnie malowano w ogrodach rośliny czy budynki (na murach powstawały z farb na przykład łuki triumfalne) przedłużające perspektywę i powodujące, że widz mógł czuć się „przyjemnie oszukany”¹⁰. Francuski mistrz takich zabiegów Jean Lemaire tym jednak różni się od Wojciecha Gilewicza, iż ten pierwszy ulepszał widoki. Obydwaj, dzięki teatralnej wizji, produkują niepokój i dezorientację, ale o żadnym upiększaniu w przypadku Gilewicza nie może być mowy¹¹. Monika Weychert-Waluszko sugeruje, iż malarz ciągle zadaje sobie pytanie: „Czy ten świat musi być ubrany w artystyczny płaszczek?”¹². Tę wątpliwość wzmacnia pewna historia. Gilewicz zaproszony przez Muzeum w Bat Yam w 2009 roku, by dokonać wraz z innymi artystami rewitalizacji dzielnicy przemysłowej, odmówił działań dążących do jej upiększania. Zamiast wkroczyć z malarstwem w świat robotników i rzemieślników, zaproponował bowiem, by to oni wkroczyli w jego świat – obrazy zostały pokryte mąką chlebową, ziarnami, opiłkami metalu, a nawet przecięto je piłą. Mokre podobrazia oddano po prostu działaniu przypadku. Piotr Stasiowski w podobnym tonie co Monika Weychert-Waluszko przyznał:

9 Dla warszawskiej i białostockiej wystawy charakterystyczna była też problematyzacja zależności: oko, aparat fotograficzny (i reprodukcja) oraz kontekst. Zwracano na to uwagę w katalogach, por. m.in.: Grzegorz Borkowski, *Doświadczenie konkretnie*, Białystok 2002; Ewa Witkowska, *Trzy obrazy*, Warszawa 2005.

10 „I was infinitely taken by this agreeable cheat” [Byłem wielce pod wrażeniem tej sympatycznej ściemy] – napisał o alei kończącej się fałszywym łukiem Konstantyna angielski podróżnik John Evelyn w 1644 roku, zwiedzając były pałac kardynała Richelieu w Rueil, por. Luke Morgan, *The Early Modern „Trompe-L’Oeil” Garden*, „Garden History” 2005, nr 2, t. 33, s. 286.

11 Alicja Jodko przestrzega przed czytaniem twórczości Gilewicza w perspektywie *trompe l'oeil*: „Trop malarstwa iluzjonistycznego byłby tym bardziej chybiony, jakkolwiek narzuca się w pierwszej kolejności. Łudzące obrazy Gilewicza nie powiększają wnętrza, nie sugerują we wnętrzach innej przestrzeni, nie funkcjonują jako dekoracje i nie stosują ulubionego chwytu iluzjonistycznego – perspektywy. *Trompe l'oeil* nie jest dla Gilewicza celem, ale zaledwie punktem wyjścia”. Por. Alicja Jodko, *Aporia malarstwa*, [w:] *Wojciech Gilewicz. Aporia malarstwa*, oprac. zbior., katalog, Wrocław 2006, s. 6.

12 Monika Weychert-Waluszko, *Obrazy Gilewicza – prawdziwe?, prawdziwsze?, najprawdziwsze?*, „Art & Business” 2011, nr 4, s. 106–111.

„Przypadkowość, swoisty automatyzm pojawiania się śladów na podobrazii powoduje, że trudno odczytywać te prace w kategoriach estetycznych”¹³.

Wróćmy jednak do *Aporii malarstwa*, iluzji i pytania o to, czy mimikra – która powróciła w malarstwie awangardowym za sprawą surrealizmu i zatriumfowała w postmodernistycznym plagiaryzmie – była w tym projekcie jedynie ofensywna, bo służyła wprowadzeniu widza (ofiary) w błąd i zmyleniu go do tego stopnia, by obraz nie został odnaleziony, czy raczej była to mimikra agresywna, służąca nie tylko ukryciu się przed odbiorcą, ale przemyśleniu niekoniecznie przyjaznej wobec niego strategii i uniemożliwieniu mu optymalnego dostępu do płótna. Czy widz miał stać się rozczarowanym uczestnikiem nieudanego polowania na obrazy, a przyjazna wspólnotowość późniejszych projektów była swoistą kompensatą traktowania go zrazu jako antagonisty? Pozycja widza była z pewnością niejasna, a jej zdestabilizowanie nie zostało złagodzone nawet na finalnym etapie wystawy w galerii. Kontrast między traktowaniem odbiorcy w *Aporii malarstwa* – gdzie artysta zmienia go (niczym Kirke towarzyszy Odyseusza) w świnie rozpierzchające się po okolicy lub w ucznia Indiany Jonesa szukającego zaginionego Graala – a przyjazną wspólnotowością *Wyprzedaży* i *Pracowni* jest na tyle uderzający, iż nietrudno zaliczyć tak różne strategie do badań eksperymentalnych. Zadana widzowi w *Aporii malarstwa* łamigłówka dotycząca odnalezienia dzieła ciągle jeszcze odwoływała się wszak do indywidualnej cnoty nieomal myśliwskiej spostrzegawczości.

Tak czy inaczej artysta posłużył się mimikrą chromatyczną, a nie morfologiczną, gdyż kształt podobrazia pozostawał prostokątem blejtramu. Czy zatem mimikra chromatyczna przynależy do działań malarskich, czy raczej do reguł polowania istot mięsożernych, opartych na wzroku i polegających na ukrywaniu się przed drapieżcami? Jak przypominał w latach 30. ubiegłego wieku Roger Caillois, drapieżcy nie dają się zwieść podobieństwu, w ich żołądkach skończyło wiele istot idealnie podobnych do otoczenia i całkowicie nieruchomych. Dlatego Caillois uważa – bez strachu, że naraża się na śmieszność, pojmując instynkt owadów jako coś podlegającego Frazerowskiej magii sympatycznej – iż mimikra u zwierząt jest rodzajem magicznego zaklęcia, wynikiem kuszenia przez otaczającą przestrzeń i takim rodzajem percepcji tej przestrzeni, który wytwarza jednocześnie swoją reprezentację. Żyjący w ten sposób organizm nie jest źródłem swoich współrzędnych – został bowiem pozbawiony tego przywileju, ale wskazuje na to, co inne i, jak pisze Caillois, „już nie wie, gdzie

13 Piotr Stasiowski, *Proces obróbki obrazu*, [w:] *Post-Gauguin*, oprac. zbior., katalog, Katowice 2011, s. 50.

przynależy”¹⁴. W ten sposób dochodzimy do legendarnej psychasthenii postrzeganej jako zaburzenie pomiędzy osobowością i przestrzenią, w której chory, nie będąc pewnym swojej pozycji – wydającej się groźną i ambiwalentną – musi ją sobie na nowo przemyśleć. Przestrzeń bowiem, jak pisze Caillois, zdaje się otaczać, pożerać i trawić w gigantycznej fagocytozie. Dlatego przestraszony podmiot chce zobaczyć się niejako od zewnątrz, czując, że staje się ciemną przestrzenią, nieotwierającą się na nic, i wymyśla miejsca, którymi jest spazmatycznie i konwulsyjnie opętany. Znamionuje to proces depersonalizacji poprzez asymilację przestrzeni. Można to porównać do strachu przed ciemnością, gdy mrok wchłaniamy w siebie, a on wypełnia nas i penetruje, zatem w rezultacie jesteśmy nim przeniknięci w tym samym stopniu, co tajemnicą. Taka asymilacja związana jest z odrzuceniem własnej indywidualności, a także własnego życia. Robi ono bowiem – jak ujmuje to Caillois – krok wstecz, przypominając w tym kontekście katalepsję umożliwiającą wejście w inne przestrzenie, a także stan duszy pustelnika opisany przez Gustave’a Flauberta w *Kuszeniu św. Antoniego*. Antoni w pewnym momencie przedstawionej tam historii nie odróżniał już zwierząt od roślin, owadów od płatków róży, stalaktytów od kobiecych piersi, a w sytuacji kuszenia przez cały materialny świat mnich-eremita sam chciał stać się otaczającą go materią, co równało się nieomal zejściu do piekła. Było to też poszukiwaniem ponownej integracji z otaczającą przestrzenią i początkowej prenatalnej niewrażliwości i nieświadomości, więc w sumie pragnienia Antoniego były wzajemnie sprzeczne. Instynkt przeżycia doprowadził bowiem do pragnienia redukcji egzystencji oraz inercji sił życiowych, do doświadczenia psychastenicznego.

W *Aporii malarstwa* – gdy pójdziemy za dotyczącymi mimikry intuicjami Rogera Cailloisa – zobaczyć możemy pragnienie zbliżenia się do sfery nieświadomych procesów, umożliwiających konstrukcję indywidualności. Takie doznanie penetracji przez ciemność powoduje rozszczepienie. Stając się czymś innym, zaczynamy egzystencję w parze, w której ja i moje tło znaczą to samo. *Aporia malarstwa* staje się więc ezoterycznym wehikułem, do którego wsiadamy – wyruszywszy niby w miejską wędrownkę, jak świnię szukające trufli – by, mierząc się z własnymi pragnieniami i rozterkami, pozostać nieusatisfakcjonowanymi tym, co znaleźliśmy, i stracić przy okazji substancjalność własnego ego. W podróży odkrywamy bowiem swoistą wymienialność tego, co wewnątrz i na zewnątrz. Doświadczenie to, zauważone w sztuce w czasach minimalizmu, zyskało popularność wraz z teoriami *site-specificity* czy kontekstualizmu. Mimikra w opowieści Flauberta o św. Antonim doprowadziła Cailloisa także do entropii, wymazania różnic i podziałów, a w rezultacie zniwelowania granic i zdeprecjonowania potrzeby sublimacji oraz puryfikacji.

14 Roger Caillois, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, tłum. J. Shepley, „October” 1984, t. 31, s. 28.

Zakwestionowane granice – jak pokazuje praktyka Gilewicza – mogą być również granicami pomiędzy życiem a sztuką. Jednak mimikra służy poza tym pamięci. Ciekawy tego przykład można było zaobserwować w Nowym Jorku w 2004 roku, gdy po wyczyszczeniu muru z graffiti pozostały jedynie „kopie” Gilewicza. Zawieszenie tych „kopi” zmieniło całkowicie status obrazów, choć w stosunku do tego, co na murze, były niemal dokładnie takie same. Podobne operacje malarskie – kopie cegieł, kaset wideo czy desek, w których to, co przedstawiono, utożsamiono z samym przedmiotem – przeprowadzał kiedyś Rafał Bujnowski. Sztuczne cegły-obrazy posłużyły artyście do wykonania prowizorycznego muru podczas plenerowej akcji Grupy Ładnie na działce Marka Firka w Nowej Hucie w maju 1999 roku. Jednak swój pomysł Bujnowski oparł na sprzęgnięciu mimikry chromatycznej i morfologicznej (podobnie przyjmowało fizyczną formę kasety lub cegły). Można więc zaryzykować stwierdzenie, że mimikra Bujnowskiego bliższa była halucynacyjnym *simulacrum*, a ta Gilewicza – entropii, bezforemności i przestrzennym konwulsjom, tak jak opisywał je Caillois. W tym znaczeniu ta druga bliższa była przemyśleniu koncepcji obrazu i jego percepcji, które równoległe z ideą *informe* proponował Georges Bataille. Ostatecznie jednak, jak wiemy, zanegowanie indywidualnej estetycznej kontemplacji doprowadzi Gilewicza do aranżowania kolektywnego przeżycia w oswojonym środowisku galerii. Na razie – zarówno we wrocławskiej *Wyprzedaży*, jak i w krakowskiej *Pracowni* – zanikło spazmatyczne odczucie przestrzeni, tak mocne w *Aporii malarstwa*.

Tekst Cailloisa, pierwotnie opublikowany w „Minotaure” w 1935 roku, miał wpływ m.in. na sformułowanie koncepcji fazy lustra przez Jacques’a Lacana, a podwojenie i powtórzenie stały się zasadami strukturalnymi rodzącego się podmiotu. Zdublowany w stadium lustra obraz jest przecież modelem rozwoju. Można powiedzieć, że Gilewicz jako autor *Wyprzedaży* i *Pracowni* nie pytał już z taką intensywnością o swoją rolę i tożsamość, jak robił to, będąc autorem *Aporii malarstwa* czy wcześniejszego fotograficznego projektu *Oni*. Notabene tekst Cailloisa widziano także jako założycielską refleksję o *simulacrum*¹⁵. Do tego aspektu – jak się wydaje ważnego również dla Gilewicza – powrócę później przy okazji omawiania wspomnianego cyklu *Oni*.

Jeśli jednak chodzi o mimikrę, to jeszcze nie wszystko. Homi K. Bhabha w klasycznym tekście *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*¹⁶ dokonuje dzięki koncepcji mimikry sprobmatyzowania binarnej opozycji kolonizatora i kolonizowanego, doprowadzającego do – jak pisze Ewa Domańska – „kuriozalnych

15 Denis Hollier, *The Word of God: I Am Dead*, „October” 1988, t. 44, 1988, s. 76.

16 Homi K. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, t. 28, 1984 (tłum. pol.: tenże, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogość, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 184–195).

przykładów autokolonizacji poprzez naśladownictwo¹⁷, co znamionuje „komiczny zwrot” – jak określił go z kolei Bhabha – we wzajemnej relacji. W rezultacie farsy naśladownictwa zdyscyplinowany sobowtór sam uniemożliwia swoją reprezentację poprzez strategię *trompe l'oeil*. Mimikra dla harwardzkiego profesora jest ironicznym kompromisem pomiędzy pragnieniem całkowitej dominacji i nakazu stania się tym samym a przeciwną tendencją – nieustannej przemiany i różnicy. Jest zatem znakiem podwójnej artykulacji, oporem i niesubordynacją wyrażoną w akceptowalnym przez władzę języku, złożoną strategią naprawy, dyscypliny i regulacji. W rezultacie podmiot staje się niepewny, niekompletny i wirtualny, obecny jedynie częściowo. Dlatego mimikra raczej powtarza, niż przedstawia (reprezentuje). Niemożność reprezentacji jest więc efektem mimikry. Pragnienie autentyczności staje się farsą, bo za maską nie ma ani tożsamości, ani obecności. Mimikra jest metonimią obecności, znajduje się pomiędzy – zawsze „prawie”, nigdy „całkowicie” i „całkiem”, a stając się fetyszem i naśladowując autorytet, dokonuje przewartościowania normatywnej wiedzy.

Jeśli przyjmiemy, że – po pierwsze – sytuację PRL-u można rozpatrywać w perspektywie radzieckiego kolonializmu i subwersywnego autokolonializmu, a po drugie status oficjalnej sztuki po represjach i przymusach okresu socrealizmu zyskał zapóźniony wysoki modernizm oparty na wzorcach paryskich, to kwestia mimikry stanie się kluczowa dla zrozumienia tego, czym było w Polsce malarstwo po 1955 roku. Kolonialne strategie miały tendencje do naśladownictwa, a polskie liryczne malarstwo abstrakcyjne, które pojawiło się po odwilży, było zaskakująco podobne do paryskiego mainstreamu, co – jak dowodzono, posługując się koncepcją ramowania i kontekstu Jonathana Cullera i Normana Brysona wywodzoną od derridańskiego parergonu i odmiennych geograficzno-politycznych uwarunkowań – miało moc oporu i subwersji wobec bieżącej opresyjnej sytuacji w kraju, która bynajmniej nie znikła po odwilży¹⁸. Krytyka modernizmu, podjęta w Polsce na większą skalę w latach 70. ubiegłego wieku, wiązała się z odrzuceniem medium malarskiego. Można wszak postawić tezę, że gruntowna krytyka modernizmu w tonie malarstwa – choć rozpoczęta na przełomie lat 60. i 70. XX wieku – dokonała się ostatecznie dopiero w pokoleniu Gilewicza (bo chyba nie w ramach ekspresji lat 80.).

Piotr Stasiowski opisał krytykę modernizmu w ujęciu Gilewicza następująco: „Rezygnując bowiem z uświęconego modernistyczną tradycją statusu wszechwiedzącego i wszechwładnego twórcy, Wojciech Gilewicz oddaje słuszność rzeczywistości, staje się jej piewcą

17 Ewa Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzechczyńska, Poznań 2008, s. 172.

18 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005, s. 30.

i współtworzy ją¹⁹. Malarz destabilizuje wszystko, co jeszcze dla jego profesora z warszawskiej ASP – Leona Tarasewicza – było dość oczywiste: rolę malarstwa „sygnaturowego” z rozpoznawalnym malarskim gestem mistrza, mocną pozycją autorytetu artysty i jego obecności oraz instytucji wystawienniczych, sprzyjających indywidualnej „konsumpcji” autonomicznego dzieła. Tarasewiczowi nie pasował już modernistyczny okularcentryzm rozumiany jako uprzywilejowanie gwałtownego aktu uchwycenia jednego momentu w procesie wizualnym i uwiecznienia go. Tak określiły to w każdym razie Martin Jay nie popadający z kolei w okularofobię czy ikonoklazm, a zwracający uwagę na inne sposoby widzenia, gdyż – co sam podkreśla – nie zawsze wzrok jest spojrzeniem Meduzy²⁰. Gilewicz wraca raczej do *la folie du voir* (szaleństwa widzenia), jak to próbowałam wcześniej uzasadnić, przypominając Lemaire’a i Cailloisa. Antykolonialny (antyideologiczny) charakter sztuki Gilewicza wiąże się z plenerowym charakterem jego projektów, radykalnie kwestionującym dyscyplinujący charakter centrum.

Negowanie prymatu wzrokocentryzmu widać szczególnie w azjatyckich projektach Gilewicza, gdy artysta malarsko odtwarzając to, co widzi, w rezultacie zasłania to, co było pierwowzorem. Kryzys okularcentryzmu wiązał Jay z zaburzeniem hierarchii dwoistości koncepcji widzenia związanej ze światłem pojmowanym albo dzięki widzialnemu *lux*, albo dzięki wyższemu od niego, uprzywilejowanemu, niewidzialnemu *lumen*, należącemu do sfery *sacrum* i będącemu echem platońskich koncepcji idei. To *lux* umożliwiało człowiekowi patrzeć jakby przez szybę, empiryczne doświadczanie tego, co aktualnie widzą oczy. *Lumen* z kolei umożliwiało widzenie duszą czy tzw. trzecim okiem. Koniec oscylacji między modelami *lux* i *lumen* oraz wiary w boską radiację świetlną określa Jay mianem kryzysu okularcentryzmu, gdyż podważając siłę dwóch modeli wizualnych, kwestionuje się fundament epistemologicznej pewności. W rezultacie percepcja wizualna staje się problematycznym narzędziem w poszukiwaniu sensu czy prawdy. Pozostaje schizoidalne pęknięcie pomiędzy okiem i spojrzeniem, opierające się odzyskaniu doskonałej wzajemności – pisał Jay²¹. Łukasz Huculak w ten sposób ujął zamierzenia artysty: „Jakby chciał zamalować świat, czy może zlepić go z obrazem, wkleić malarski gest bezpośrednio w rzeczywistość, malując zamasyście w pustej przestrzeni – w istocie na szybie – to, co dzieje się za nią²². Farsa zamiany świata na „artystyczny” – przez modernistów oczekiwana zupełnie serio, a przez awangardę postulującą zatarcie granic postrzegana jako element

19 Tenże, *Proces obróbki obrazu*, dz. cyt., s. 51.

20 Martin Jay, *The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism*, [w:] *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, red. P. Hernadi, Durham 1989, s. 59.

21 Tamże, s. 66.

22 Łukasz Huculak, *Wojciech Gilewicz, „Wyprzedaż”*, „Dwutygodnik. Strona kultury” 2011, nr 68, wszędzie.

doprowadzający do zaniku sztuki – przeprowadzona jest przez Gilewicza, by tak rzec, z pełną premedytacją, aby wywołać rozczarowanie, przed którym jednak paradoksalnie chroni szaleństwo.

Powróćmy teraz raz jeszcze do podwojenia. Sam Gilewicz mówił: „Żyję w rozdwojeniu. Inaczej wygląda rytm mojego życia w Stanach, inaczej tutaj [w Polsce – dop. red.]”²³. Zastanawiał się też nad możliwością spotkania własnego sobowtóra, przyznając, że póki co znalazł kogoś o bardzo podobnych rozmiarach i zamierza to wykorzystać. Wspominał również trzy lata od siebie starszego nowojorskiego fotografa – Anthony’ego Goicoleę. Mimo iż Goicolea na zdjęciach przedstawia samego siebie, to – podobnie jak w przypadku jego mistrzyni, Cindy Sherman – trudno uznać te prace za klasyczne autoportrety²⁴. To, co robił Goicolea, stylizując się na wchodzącego w dojrzałość chłopca, pielęgnując stan adolescencji Piotrusia Pana, a jednocześnie wzbudzając wobec samego siebie uczucia pedofilskie, Jennifer Dalton określiła ironicznie jako konceptualne *autofellatio* (*conceptual self-suck*). Przyznała jednocześnie, iż artysta raczej zwraca się ku innemu niż ku sobie²⁵. W odróżnieniu od Goicolei Gilewicz nie używa Photoshopa, lecz lustrzanki, stosując pracochłonną technikę filtra połówkowego. Podobnie jak Sherman wykonuje przed aparatem fotograficznym performans własnego zdublowania. To podwojenie tak naprawdę mówi o trzech składowych, jak ujął to w rozmowie z Gilewiczem Zbigniew Libera, przypominając, iż wiele systemów religijnych i mistycznych zakłada, że człowiek składa się z trzech elementów; Bóg też składa się z trzech istot: „A tutaj wyraźnie jest was trzech, bo jest was dwóch na zdjęciu i trzeci, który robi to zdjęcie”²⁶. W poniższych uwagach ograniczę się – zgodnie z tytułem niniejszego tekstu – jedynie do podwojenia, odsuwając hipotezę Boga przedstawioną przez Zbigniewa Liberę. Użyję do tego metafikcyjnej opowieści *Podwojenie (O homem duplicado)* José Saramago, nawiasem mówiąc zdeklarowanego ateisty²⁷. *Podwojenie* potraktuję jako przykład opowieści służącej dekonstrukcji narracji poprzez duplikację koncepcji, motywów oraz obrazów – zabiegów typowych dla metafikcji. Ich malarskie sformułowanie zawdzięczamy autorefleksyjnemu metamalarstwu, m.in. temu w wykonaniu Wojciecha Gilewicza.

Zestawienie metafikcji z metamalarstwem jest być może wyświechtanym powtórzeniem koncepcji *ut pictura poesis*, niech jednak

23 Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Zbigniew Libera, dz. cyt., s. 20.

24 Jennifer Dalton, *Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2000, nr 3, t. 22, s. 47–56. Poza Goicoleę autorka wymienia Nikki S. Lee i Davida Henry’ego Browna, Jr.

25 Tamże, s. 53.

26 Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Zbigniew Libera, dz. cyt., s. 23.

27 José Saramago, *Podwojenie*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2005.

odsłonięcie tego tropu posłuży metareferencji niniejszego tekstu²⁸.

Podwojenie to opowieść o Tertulianie Maksymie Alfonsie, nauczycielu historii, który pewnego dnia odkrywa w oglądanym przez siebie filmie wideo aktora o takiej samej jak on fizjonomii. Od tego momentu rzeczywistość i fikcja, mistrzowsko opowiedziana niemożliwość, zaczynają się ze sobą splatać („nie zapominaj, że to, co dzisiaj nazywamy rzeczywistością, wczoraj było wytworem wyobraźni”²⁹). Przed czytelnikiem ujawnia się, jak czytamy w powieści:

nigdy wcześniej niewidziany przypadek człowieka podwojonego, niemożliwego, zmienionego w rzeczywiste, absurdu połączonego z rozumem, niepodważalnego dowodu, że dla Boga nie ma rzeczy niemożliwych, iż wiedza tego wieku rzeczywiście, jak ktoś powiedział, cierpi na pomieszanie głowy³⁰.

Saramago mówi o absurdzie i niemożności (auto)reprezentacji, gdy posiada się twarz z lustra, o wypieraniu tego, co uznane zostaje za niemożliwe („to, co tam się wydarzało, nie było prawdą, nie mogło być prawdą”³¹), o zmianach w percypowaniu przestrzeni, gdy stykamy się z przerażającym i niemożliwym własnym dubletem („niewidoczna obecność stawała się gęstsza z każdym krokiem, jakby powietrze zaczęło drżeć z powodu odbicia jakiegoś ukrytego żaru”³², a w rezultacie zachodziły w bohaterze zmiany będące somatycznym objawem psychicznej patologii zwanej „wściekłością potulnych”). Tertulian Maksym Alfons poszukując tożsamości swojego sobowtóra, styka się z niemożliwością – jego alter ego jest aktorem i w każdym oglądanym przez bohatera filmie pojawia się jako ktoś zupełnie inny. W filmowej rozmowie z kolegą z pracy słyszymy monolog, co do którego nie mamy pewności, czy w ogóle został wypowiedziany, czy być może jest jedynie projekcją: „[...] czasem odnoszę nawet wrażenie, że nie wiem dokładnie, czym jestem, wiem, kim jestem, ale nie to, czym jestem, nie wiem, czy jasno się wyrażam”³³. W relacji z sobowtorem jest coś głęboko erotycznego, skoro Tertulian Maksym Alfons określa dublet jako „jego mężczyznę”, a związek ten staje się dla niego ważniejszy od „normalnego” związku heteroseksualnego, choć jednocześnie jest w nim coś nieodparcie trywialnego i pospolitego, skoro podwojoni wyglądają, stojąc obok siebie, jak „dwa porcelanowe pieski”. Finał opowieści Saramago przybiera klasyczną formę *mise en abyme* – następuje zwielokrotnienie motywu głównego bohatera, który uwolniwszy się od

28 Jego autorka wychodząc z ram i roli autorytetu historyczki sztuki i ukrytego wszechwiedzącego narratora, dzieli się niniejszym z czytelnikiem zwątpieniem w sensowność swych niektórych pisarskich pomysłów.

29 José Saramago, dz. cyt., s. 14.

30 Tamże, s. 166–167.

31 Tamże, s. 23.

32 Tamże, s. 22.

33 Tamże, s. 64.

swojego sobowtóra, właśnie przejął jego żonę, dom i konto bankowe. W tym momencie pojawia się jednak kolejny sobowtór, co do którego możemy mieć wątpliwości, czy przypadkiem nie jest oryginałem, czy może po prostu odbiciem lustrzanym, komentującym jedynie poprzez powtarzającą się sekwencję zdarzeń techniczną konstrukcję opowieści, i czy ta sugeruje nieskończoną multiplikację.

W filmie *Rockaway* pokazanym w warszawskiej Galerii Foksal w 2015 roku Wojciech Gilewicz osiągnął niespotykaną wcześniej kondensację liryzmu. Refleksja nad durną i chmurną młodością oraz nad niespełnieniem w wieku męskim przybiera tu formę zdublowanego podmiotu lirycznego. Oddając głos matce, stosuje retorykę *prosopopoei* – nie mamy wątpliwości, że matka to on. Powaga spajających matkę i syna losów, ich pęknięte życie – na wpół amerykańskie i na wpół polskie, przedzielone oceanem – powoduje, że Pani Gilewicz to Pan Gilewicz, a zdublowanie rozmazuje ich odrębność. Cyklon Sandy sprowadzający katastrofę na dom matki jest katalizatorem dziwnej wymiany energii pozwalającej – dzięki wyzwalającej potędze żywiołu – zobaczyć samego siebie jako receptora i nosiciela doświadczeń swej matki, a także zagrać w genderową grę, w której stawką staje się niejednoznaczność i niepewność co do samego siebie. Już sam tytuł brnie w dubletowym impasie syzyfowego losu: matka artysty urodzona w miejscowości Kamień swój drugi dom zbudowała w Rockaway – dosłownie Odległym Kamieniu. Syn unikał dotąd osiadłego życia, pojmując je literalnie jako kamienne brzemie, w związku z czym latał nad Atlantykiem, odbywając nieustannie podróże w ramach artystycznych rezydencji.

Jakby ujął to Caillois, artysta pozostawał pod wpływem legendarnej psychastenii, zatracając się w niemożności rozdzielania swojej amfibolicznej zmienności od mobilnej przestrzeni. Osobistą niespójność Gilewicza już od dawna wyrażało malarstwo wymyślone na nowo jako czynność efemeryczna i otwarta, z frapującym kolorem i decyzją o ustawicznym przemalowywaniu powierzchni. Malowane monochromatyczne płaszczyzny, niczym „kawałek żółtej ściany”, który tak kiedyś zachwyił Bergotte’a z *W poszukiwaniu straconego czasu*, również miały swą moc tylko wówczas, gdy były zanurzone w prozaicznej codzienności. Bergotte ogląda „szacowną materię kawałka żółtej ściany”³⁴ w somatycznym bezładzie, po lekkim ataku uremii i po zjedzeniu paru kartofli. Tak bywało i u Gilewicza – malowanie otwarte było zarezerwowane na wypadek prozaiczności dnia. Ale teraz stało się coś jeszcze. Tricksterskie chwytły doszły do punktu granicznego, za którym ukazała się nieodwracalność. Dwudzielność narratora została przełamana ładunkiem tkliwej empatii.

34 Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V: *Uwięziona*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1974, s. 199.

Na styku ambicji do ukazywania świata i dystansu spowodowanego kłamstwem iluzji nieoczekiwanie przeżywamy oczyszczenie. Bergotte’owi niedogotowane ziemniaki wyostrzyły zmysły, a poczucie klęski po ich spożyciu stało się bezapelacyjne. Na widok kawałka ściany Jana Vermeera westchnął, że nigdy nie potrafił pisać, że zła sztuka to sztuka oschła i zbyticzna, jego książki są niestety suche, a przecież „trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany”³⁵.

U Gilewicza kawałek zielonego monochromu także jest oschły i zbędny, za chwilę wyląduje w śmieciarce. Tyle tylko, że wcale nic nie trzeba było robić inaczej. Choć wiara w malarstwo nie jest już wiarą w arcydzieła, to technika dostarcza solidnych procedur w przeżywaniu tego niekończącego się debiutu, którym jest nasze życie. Jego sztuczność i arbitralność, ucząca odgrywania doczesności jako roli przez sam kontrast z pragmatyzmem codzienności, wynosi ku widzialności to, co nienazywalne. Po raz pierwszy widzimy otwartość przyznania się do tego, iż amerykański sen nie wypalił. Ale bycie na uboczu i bycie niewidzialnym, to dojmujące Waterloo, które jest tak karygodne i niewybaczalne we współczesnym celebryckim wyścigu szczurów, okazuje się szansą. Bergotte marzył o ahierarchicznym wartościowaniu, w którym rzeczy ukazują się nam takie, jakie są, samowystarczalne, cenne same w sobie. Gilewicz patrząc na matkę jak na swego sobowtóra, a raczej jak na model tego, czym sam z wiekiem się staje, odkrywa własną śmiertelność. Ten moment graniczny nie przeobraża się jednak w pożywkę dla nihilizmu. Okazuje się epifanią. Zewnętrzne kryteria sukcesu prezentują się odtąd jako mialkie weryfikatory. Na jednym z promocyjnych prasowych zdjęć (autorstwa Alberta Zawadzkiego³⁶), zachęcających do obejrzenia pokazu w galerii Foksal, widzimy artystę zaślaniającego projekcją twarzy matki na ekranie swą sylwetką i cieniem. Prezentuje się trochę jak smutny kanibal, trochę jak samotny, niepokieszony pierrot z obrazu Jeana-Antoine’a Watteau. Portret wyświeczonej na (żółtej?) ścianie matki nie ma już twarzy, gdyż ogromny cień syna niemal wypalił w niej dziurę. Zarys jej głowy zdaje się jedynie halucynacją. Okrutna podwójność rodzica i latorośli, asymetria nierozwiązywalnego związku objawia się zazwyczaj już w momencie, gdy zmuszeni jesteśmy zjadać matkę, począwszy od kropel mleka z jej piersi. O tym oczywiście nie ma w *Rockaway* mowy. Jest jednak o porozumieniu i o wdzięczności. To nawet nie to, że przegrana matka staje się przegraną syna, że ten bierze ją na siebie dumnie jak najczulszy urodzinowy podarunek. Fiasko syna odsłania świat taki, jakim jest. Malarstwo jest tu jedynie katalizatorem; od początku wszak Gilewicz

35 Tamże, s. 200.

36 Por. Agnieszka Kowalska, *Mama – alter ego artysty. Wojciech Gilewicz w Galerii Foksal*, rozmowa, http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,18007377,Mama___alter_ego_artysty___Wojciech_Gilewicz_w_Galerii.html [dostęp: 8.08.2015].

ma do niego dystans, traktuje je wręcz parodystycznie, z ironiczną inwersją, odnajdując w tym źródło osobistej wolności. A jednak dystans zdaje się na nic: Gilewicz metaforycznie umiera, przygnieciony kataklizmem i własną bezradnością. Umiera w cyklonie Sandy. Może to tylko pośmiertnie sfilmować. Rzetelność dzieła tkwi tu w biografii matki i syna. Proust o Bergocie, który skonał na wystawie, pisze niemal sardonicznie: „Był martwy. Martwy na zawsze. Kto to może wiedzieć?”³⁷. W owym „kto to może wiedzieć” zawiera się pole sztuki. Artystyczna mistyfikacja oraz intertekstualne aluzje opowiadają o naturze sztuki jak o impulsie tkwiącym w każdym człowieku. Matka artysty również może być artystką, choć sensy, jakie wnosi do dzieła syna, związane są z nieartystyczną codziennością. Ale także w niej pojawia się przeciw kolor – jako tajemnica i jako pole wdzięczności za to, jak jest, jakkolwiek jest, jakkolwiek jest strasznie i przytłaczająco. Jest.

Nie będziemy rozstrzygać, czy metafikcja związana jest bardziej z analityczną demistyfikacją czy raczej z postawą narcystyczną. U Gilewicza oba sposoby interpretacyjne są równouprawnione i dość oczywiste³⁸. Okazało się jednak, że artysta potrafi tę podwójność przekroczyć w perspektywie ontologicznej – lekkość absurdałnego bytu, nieznacznie usensowionego absurdałną wiarą w malarstwo otwarte na wszystko, co niesie codzienność, uczyniła go lirycznym bohaterem podszytym wiatrem, zwiewnym Piotrusiem Panem. W zderzeniu z cyklonem Sandy niespokojna, żyjąca w podmuchu wiatru postać artysty po raz kolejny subtelnie zażartowała z własnej kruchości i znikomości. Po raz kolejny – a jednak nieznacznie inaczej – dowodząc, że powtórzenie niesie w sobie potencjał sensu. To zaskakująca afirmacja konwencji i rytuału, gdyż bierzemy udział w liturgii przygodnej codzienności. Czy zatem widzę Gilewicza jako kolejnego sobowtóra, który pojawił się u Tertuliana Maksyma Alfonsa po śmierci Daniela Santa-Clara vel Antonio Claro, uczestnicząc w nieskończoności *mise en abyme*? Czy faktycznie zapętlił się w błędnym kole? Czy raczej widzieć go należy jako obserwatora próbującego przedstawić horror niemożliwego podwojenia i zdać sprawozdanie z tego, co „jedynie” zobaczył? Rzeczywiście jest aż tak zdystansowanym reżyserem swej sztuki? A może udało mu się – dzięki niespodziewanemu liryzmowi – przekroczyć oschłość ścisłych procedur malarskich i ukazać malarstwo samo w sobie, treściwe mimo braku treści? Bergotte, jak pamiętamy, uważał zwykły przewiew „w jakimś pałacu w Wenecji lub w zwykłym domku nad morzem”³⁹ za więcej warty od martwoty marnego dzieła sztuki. Jednak owa dławiąca

37 Marcel Proust, dz. cyt., s. 200.

38 Grant Stirling, *Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory*, „College Literature” 2000, nr 2, t. 27, s. 80–103. Artykuł przedstawia ciekawe narzędzia umożliwiające zbadanie powodów „porzucania” przez artystę obrazów w przestrzeni miejskiej w kontekście pozytywnie rozumianego narcyzmu.

39 Marcel Proust, dz. cyt., s. 199.

oschłość przegranej, reaktywowana mocą wiary i empatii, bez patosu, ze zwyczajowym nieomal u artysty dystansem i ironią, okazała się tyleż lekka co orzeźwiająca.

Sugestywność tej sztuki powoduje, że Gilewicz może być każdym i wszystkim. Wiecznym tułaczem w wąskiej i ponurej szczelinie pomiędzy fikcją i rzeczywistością, jak Tertulian Maksym Antonio, i Bergotte, który szczęśliwie nie jest „martwy na zawsze”. Może być jednym i drugim. Dokładnie jak w piosence *Just the Two of Us* [Tylko nas dwoje], bo wszak tylko we dwójkę może się nam udać. „We can make it if we try” [Możemy, jeśli tylko się postaramy]. Możemy nawet – ja i moje wyobrażenie, otwarci na rozwichrzoną przygodność – przekroczyć aksjologiczny chaos siłą fikcji i konwencji, podszywając się dzięki mimikrze pod coś lub kogoś innego.

2003

Oni, #26, 2003, fotografia na aluminium, 69,5 cm x 104 cm

Them, #26, 2003, c-print on aluminium, 27 3/8" x 41"



Oni, #30, 2004, fotografia na aluminiu, 69,5 cm x 104 cm

Them, #30, 2004, c-print on aluminium, 27 3/8" x 41"



2004

Śmietnik, 2004, olej na płótnie, jedenaście obrazów, wymiary różne
Garbage Dump, 2004, oil on canvas, eleven paintings, different sizes

Soho, 2004, olej na płótnie, 167,6 cm x 160 cm każdy z trzech obrazów w witrynach
Soho, 2004, oil on canvas, 66" x 63" each of the three paintings in windows

Metro, 2004, olej na płótnie, 213,4 cm x 137,2 cm
Subway, 2004, oil on canvas, 84" x 54"



62



63

2004

Fondation Deutsch de la Meurthe, 2004, DVD, 3 min 37 s, kadry wideo
Fondation Deutsch de la Meurthe, 2004, DVD, 3 min 37 s, video stills



Anna Markowska

Just the Two of Us

*My aim is not nothing, it is cleaving that nothing into parts.*¹

Karol Irzykowski

We are perhaps all familiar with a state where the world comes apart and the facts refuse to add up to create a coherent story. We sometimes call this a collapse of the cultural code. When the seams stick out in a shoddily-constructed whole, we frequently regain a sense of reality by breaking the shell of the language itself, and taking a step back from its fossilized customs through self-reflexivity. Revealing the incoherence in the activities that go towards creating a work, demonstrating what is involved in the presence (and the participation) of the viewer, who becomes the subject of these activities, can, according to more utopian convictions and ideological or philosophical concepts, put an end to the tiresome practice of producing parallel worlds. A simple description of bare facts, despite what realistic aspirations it may have, gets too easily bogged down in arbitrary conventions and turns into theatre. Metaphysics means showing all your cards, adding the creation process to the discursive layer of the work and stressing a consciousness of the convention as a mediator. This is an epistemological corrective for the ambition to express the highest, most cleansing truth, which is rooted in transcendence. Paradoxically, the scepticism of our ability to apprehend reality is, as we shall see, shot through with the desire to access linguistic structures by breaking them down. We struggle towards the truth, however, by constantly borrowing from fiction and from linguistic clichés. This duality is fundamental to other superimposed dual structures – the duality of the narrator himself and the creation of an inseparable pair with the viewer. We receive fragmentary truths wrapped in paradoxes: I am him, I am not-I, and bare facts are fiction caught up in rhetoric...

When the artist considers himself to be primarily a painter, as Wojciech Gilewicz does, metaphysics involves analysing the very

¹ Karol Irzykowski, *Dziennik, Tom I: 1891–1897*, Krakow 2001, p. 705, all Polish quotations trans. by Soren Gauger.

medium, demonstrating it to be an inextricable element in the experience of reality. Furthermore, this is painting that makes no appeal to structure, in order to fill the expectations that have been set before painting to date. It foregoes both the support of tradition and the aim of creating an autonomous and self-explanatory masterpiece of unique value. Referring to his earlier projects, the artist phrased this as follows:

My pictures are invisible, and thus stand opposed to all of painting history. On the one hand, they negate the medium, and on the other they show its triumph [...]. As such, this is classical painting, a classical medium, the artist paints, spending plenty of time in the open air, he produces a classical picture, though it is invisible, it does not exist. This results in an extreme situation – is it a triumph, or a negation of painting?²

Gilewicz does all he can to keep painting from becoming a vision on whose behalf everything it *could* be is destroyed. He tries to make painting a pragmatic activity that highlights the unravelling, the conventionality, and the incongruence of our knowledge of the world (which we acquire through tools like canvas, brush, and oil paints), and thus, language. For this reason the artist builds a metatextual commentary, foregrounding the question of a painterly language. This gives rise to an analytical painting, i.e. a *quasi*-painting about painting, in which the viewer is forever stumbling over questions tied to the creative process. And caught in the depiction as signifier, he/she sees the conventionality of art through a series of technical operations. This need not be achieved by the painting process – the picture is generally ready to be painted over again.

Gilewicz's project from early 2012, 'Studio', was conceived for the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art in Krakow, and was based on a concept similar to *Sale*, which was made for Awangarda gallery in Wrocław in the spring of 2011. It involved inhabiting the gallery and opening an improvised painting studio there – in the single space was an atelier on show, with a set-up of canvases, oil paints, and brushes. This meant that the exhibition was based on the viewers' participation, and on revealing the process behind creating the exhibition while it was in process. The pictures displayed in Wrocław could be painted over many times by the public, who were invited to take part in conversations and to intervene with the painting. In addition, the artist painted over the monochromatic pictures of the 'LTZSP' series (an acronym for *Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych* [The Lublin Zachęta Fine Arts Society], where Gilewicz began the action) several times. This commotion in the studio was intensified by monitors playing videos that were shifted about every so often.

² Wojciech Gilewicz in conversation with Zbigniew Libera, in: *Oni, Wojciech Gilewicz* (catalog), Warsaw 2009, pp. 15, 21.

Although exhibiting the artist in the gallery is by now a tried-and-true tactic, the repetition of neo-avant-garde gestures still has the potential to oppose the bureaucratization of exhibition institutions and stage dissent to their building prestigious collections of 'jewels'. Like the generation before him, Gilewicz focuses on unfinished works, remaining in the open-ended process of their creation and continual transformation. Other adherents of gallery laboratories or construction sites have been: Nicolas Bourriaud, Hou Hanru, Maria Lind, Barbara Vanderlinden, and Hans-Ulrich Obrist. Today, there are many who speak of the dangers in such projects – offering personal experience with an aura of entertainment, using star curators to provide the staging. But are the cynicism of the institution or celebrity curators problems at present in Poland? I think not, given that artist residencies, organising bars, reading rooms, bedrooms, or personal studios in galleries, play roles that go somewhat beyond the tourist attractions that Hal Foster feared in the 1990s.³ This is mainly a question of the fact that the poor Polish institutions do not organise such effective spectacles to harness all the symbolic capital, and the low interest in contemporary art and shallow art market mean that a laboratory or art studio in a gallery in Poland is still working on the basics. In *Sale*, Gilewicz's positivistic justification is supported by the facts: during the course of the exhibition painting workshops with secondary-school students were led by the artist and Joanna Stembalska, a curator at Wrocław's BWA gallery. The artist has also run classes with the mentally impaired. These people have proven themselves to be splendid interlocutors, and have shown a fine sensibility for the situation. What Gilewicz has done remains a horizontal work method, and not a 'cultural/political promotion', which Foster cautioned against when he wrote that the institution casts a long shadow on the works exhibited within it and collects cultural capital, seating itself in the centre of the performance.⁴ In Krakow and in Wrocław these were intersubjective meetings, situations that facilitated communication and a collective negotiation of significance with the viewers, who formed a community, much as Bourriaud once postulated.⁵

In an earlier project, titled 'The Aporia of Painting' (2006–2007), Gilewicz applied – to use a term coined by an above-mentioned curator, Hans-Ulrich Obrist – the 'truffle pig' method,⁶ telling the public to search the city for his paintings, which blended in with the architectural space of Wrocław. The works impersonated landings, windowsills, doors,

³ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 2001.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ Cf. Claire Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *October* 2004, Vol. 110, p. 54.

⁶ Randy Kennedy, 'Hanging with Cattelan', *The New York Times*, 29 September 2011. This term described the original, unexecuted idea behind Cattelan's exhibition at the Guggenheim Museum in 2011.

and other building details. The artist did a similar project in Paris, at La Fondation Deutsch de la Meurthe, covering the pavements, fragments of walls, and cellar windows with painted canvases. In Wrocław, in June 2007, he gathered up what remained of the nine-month exhibition of faux-reality pictures in the city space and showed his work at Entropia Gallery. Yet during the opening, he denied the viewers aesthetic satisfaction. He set before them pictures that had been exposed to the elements, and removed the comfort of ideal contemplation, creating a situation where they were to seek a picture on the basis of a map and distinguish it from the background, despite the perfect mimicry. Did the artist manage to hypnotise the viewers to such an extent that they wandered the streets of the city in a futile search for hidden works? Did he indeed manage to engage them? Or was he more of a set designer and director of a performance, unable to ignore a prearranged script? Our answer will be equivocal. The artist oscillates between a theatricalised and fictionalised watching process and confronting the dominant models of painting and its reception. As a narrator and casting director he made an effective presentation of sequences of painterly performances, and as an authority he made masterful use of mimesis. At the same time, in hiding the works – or making them invisible – he mocked his own 'theatrical' directing.

Let us consider the mimicry hypothesis the artist uses as a mechanism with potential to cast light on his artistic strategy. I will be aided in the present sketch by the above-noted tradition of painterly illusionism, but above all, by the concepts of Roger Caillois, who pointed out the convulsive relationship to space found in mimicry. This concept redefines the image and the perception of the world, in part through its critique of Essentialism and phallogentrism, for which we have 'hysterical mimicry'.⁷ I also use the post-colonial remarks of Homi K. Bhabha on mimicry, to situate Gilewicz's painting in a historical context (after the fall of the Soviet Empire). And finally, drawing upon the theory of the crisis of ocularcentrism as conceived by Martin Jay (with reference to Caillois), I try to ascertain how little Gilewicz has in common with the sanctimonious ascetics or the pious iconoclasts prophesying the end of visibility. To our delight, the artist succeeds, seduces, and deceives. Although his art remains stubbornly analytical and self-reflexive, at its core is a study of the art world at the antipodes of two paradoxically contradictory methods. On the one hand, we have the convulsive intake of space in solitude as a precise apparatus for examining reality. On the other, he has developed a method for the communal negotiation of meanings and values in relation to a space which is harnessed, adapted and secure. Moreover, mimicry seems part of the fun this artist is having with 'culture

7 All those interested are encouraged to read the article by Ping Xu, 'Irigaray's Mimicry and the Problem of Essentialism', *Hypatia* 1995, Vol. 10, No. 4, pp. 76–89.

jamming', and his snatching of images seems to borrow a page from the language of anti-ideology. The song title that heads the present article, *Just the Two of Us*, sung by Bill Withers, pertains not only to the *Them* series, in which, in several dozen photographic prints, Gilewicz displayed his double self-portraits, depicting (or so it would seem) figures foreign to him in unexpected situations. This doubling is, in my view, characteristic of ways of apprehending 'The Aporia of Painting', where the work and its backdrop create a misleading pair of doppelgängers, mocking one another and shorn of identity. I try to view this extraordinary double way of thinking, which has accompanied the artist for a very long time, primarily as a symptom of meta-painting and as the creation of impossible relations, enhancing his ability to be astonished at the world and to step out of the cursed circle of exhaustion, questioning epistemological certainty and demonstrating a 'schizoidal rupture between the eye and the gaze' (to borrow a concept from Martin Jay).

Self-reflexive contemplation on methods of painting, and its conventions, techniques and strategies, and moreover, representation and exhibition, stand behind the 'self-conscious picture', as Victor I. Stoichita would phrase it.⁸ A characteristic of meta-painting is its situation between a deceptive illusion and that which undermines it, which speaks of how the deception is achieved. This is why we often find mirrors or paintings within paintings, aporetic traps, of precisely the sort that Gilewicz lays in 'The Aporia of Painting' and in similar projects for Warsaw's Foksal Gallery (2005 – three pictures in a park emulated what they were veiling) and Białystok's Arsenal Gallery (2002 – here the paintings imitated the fragments of architecture they depicted).⁹ Another characteristic of meta-painting is not just the use of the self-portrait as such (as in the 'Them' project), but also its use, which uses a narrative pretext (like the artist's studio) to prompt reflection upon painting and the painter through a 'contextual self-projection', to borrow a term from Stoichita. We saw such a meta-painterly tactic during Wrocław's *Sale*. Krakow's *Studio* might be seen as an extension of this earlier exhibition.

The painting of *trompe l'œil* pictures dates back to the rivalry between two Greek painters, Zeuxis and Parrhasius, known to us through Pliny. As we know, Parrhasius won when Zeuxis tried to pull back a curtain he had painted. Later, in the Baroque period, plants in

8 Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Brepols Publishers, Belgium 2011. Though this book covers works created in the sixteenth and seventeenth centuries, it can afford some insight into an interesting 'archaeology' of post-modern strategies.

9 In the Warsaw and Białystok exhibitions there is also a characteristic problematisation of dependency: the eye, the camera (and the reproduction) and the context. This is also pointed out in the catalogues, cf. Grzegorz Borkowski, *Doświadczenie konkretności* [The Experience of the Concrete], Białystok 2002; Ewa Witkowska, *Trzy obrazy* [Three Pictures], Warsaw 2005.

gardens and buildings were often painted (triumphal arches were painted on walls, for instance), extending perspective and causing the viewer to feel 'pleasantly duped'.¹⁰ The French master of such strategies, Jean Lemaire, differs from Wojciech Gilewicz in that he improved his images. The theatrical visions of both artists produces a sense of disquiet and disorientation, but in Gilewicz's case, we cannot speak of 'beautification'.¹¹ Monika Weychert-Waluszko suggests that the painter is forever asking himself: 'Does this world need to be clothed in art?'¹² This hesitation is reinforced by a certain story. In 2009, Gilewicz was invited by the Museum in Bat Yam to join other artists in revitalising an industrial district, and he refused to take part in anything aiming to beautify it. Instead of bringing painting to the world of workers and craftsmen, he suggested that they cross into his world – the pictures were covered in flour, grains, metal shavings, and even sliced with a saw. The wet canvases were left to the whims of chance. In a tone like that of Monika Weychert-Waluszko, Piotr Stasiowski confessed: 'Chance, and an automatism of sorts in the marks on the canvas, makes it hard to read these works in aesthetic categories'.¹³

Yet let us return to 'The Aporia of Painting', to illusion and to wondering if mimicry – which made a comeback in avant-garde painting through Surrealism and triumphed in post-modernist plagiarism – was merely a siege that served to deceive the viewer (the victim) to such an extent that he/she could not find the picture, or if this was an aggressive mimicry that served not only to conceal itself from the viewer, but also to develop hostile strategies and to cut off his or her best access to the picture? Was the viewer to be left a disappointed participant in a failed hunt for the picture, and was the amiable community formed by later projects a kind of compensation for having antagonised the viewer? The position of the viewer was undoubtedly unclear, and this instability was not reconciled, even at the final stage of the gallery exhibition. The contrast between how the viewer is treated in 'The Aporia of Painting', where the artist turns him/her (like Circe accompanies Odysseus) into

¹⁰ 'I was infinitely taken by this agreeable cheat' wrote English traveller John Evelyn of the path ending in the sham Arch of Constantine in 1644, visiting the former palace of Cardinal Richelieu in Rueil, cf. Luke Morgan, 'The Early "Modern Trompe-L'Œil" Garden', *Garden History* 2005, Vol. 33, No. 2, p. 286.

¹¹ Alicja Jodko warns against reading Gilewicz's work in terms of *trompe l'œil*: 'Illusionary painting is a false lead, though it suggests itself at once. Gilewicz's deceptive pictures do not expand an interior, they do not suggest other spaces in an interior, they do not serve as décor and they make no use of the illusionist painter's favourite device – perspective. *Trompe l'œil* is not Gilewicz's aim, it is merely a point of departure'. Cf. Alicja Jodko, 'Aporia malarstwa', in: *Wojciech Gilewicz. Aporia malarstwa*, catalogue, Wrocław 2006, p. 6.

¹² Monika Weychert-Waluszko, 'Obrazy Gilewicza – prawdziwe?, prawdziwsze?, najprawdziwsze?', *Art & Business*, 2011, No. 4, pp. 106–111.

¹³ Piotr Stasiowski, 'Proces obróbki obrazu', in: *Post-Gauguin*, catalogue, Katowice 2011, p. 50.

a pig sniffing around the area, or a pupil of Indiana Jones in search of the Holy Grail, and the friendly community of *Sale* and *Studio*, is so striking that we might view such different strategies as experimental research. The puzzle awaiting the viewer in 'The Aporia of Painting', the finding of the works, still appealed to the individual virtue of the hunter's perception.

At any rate, the artist used a chromatic, and not a morphological mimicry, as the shape of the canvas remained the rectangle of the stretcher. Can we say, therefore, that chromatic mimicry is *painting*, or is it more akin to the hunting rules of carnivorous creatures, a sight-based activity that involves hiding from predators? As Roger Caillois recalled in the 1930s, predators are not deceived by similarities; they end up devouring many totally motionless and camouflaged creatures. This is why Caillois conceives of insect instincts as something like Frazer's sympathetic magic, and states, without fear of appearing comical, that animal mimicry is a kind of magic spell, the result of being seduced by the surrounding space and a way of perceiving that space, which simultaneously produces its representation. The organism that lives in this way is not the source of its co-ordinates – it has been stripped of this privilege, but it gestures toward something different, and, as Caillois writes, 'It no longer knows where it belongs'.¹⁴ In this manner we come to legendary psychasthenia, a disorder between the personality and the surrounding space, in which the sufferer feels unsure of his/her position, which seems dangerous and ambivalent, and is forced to rethink it. As Caillois states, the space seems to engulf, consume, and digest the sufferer in a gigantic phagocytosis. This is why the frightened subject wants to see him/herself from the outside, as it were, feeling that he or she is becoming a dark space, closed to everything, and invents places with which he/she is spasmodically and convulsively possessed. This is marked by a process of depersonalisation through assimilation of space. It might be compared to a fear of the dark: as we absorb the darkness within us, and it fills and permeates us to the same degree as a mystery. This assimilation is tied to the rejection of one's individuality, and one's own life. As Caillois phrases it, life takes a step backwards, recalling a catalepsy that allows us to enter another space, as well as the spiritual condition of the hermit described by Gustave Flaubert in *The Temptation of St Anthony*. At one point, Anthony stopped discriminating between plants, insects and rose petals, between stalactites and women's breasts, and when tempted by all of the material world the hermit monk wanted to become the surrounding matter himself, which practically meant descending to hell. This was also a search for

¹⁴ Roger Caillois, 'Mimicry and Legendary Psychasthenia', *October: The First Decade*, ed. Annette Michelson, Rosalind Kraus, Douglas Crimp and Joan Copjec, MIT Press, Cambridge, pp. 58–75.

a reintegration with the surrounding space, for an original prenatal insensitivity and unconsciousness, which means that Anthony's desires were contradictory. He pushed the survival instinct to become a desire to diminish his existence and for the inertia of vital energies – for the psychasthenic experience.

If we follow Roger Caillois' intuitions on mimicry, in 'The Aporia of Painting' we can see a yearning to scrutinise the sphere of unconscious processes that allow for individuality to be built. This experience of cutting through darkness causes a fission. In becoming something else, we begin existing as one of a duo, in which my background and I signify the same thing. 'The Aporia of Painting' thus becomes an esoteric vehicle we board – setting off on an urban journey, like swine in search of truffles – encountering our own desires and quandaries, to be left unsatisfied with what we have found, to lose the substance of our own egos. On the way we discover that what lies on the inside and outside are interchangeable. This experience was noted in the Minimalist period, and gained popularity with site-specific theories and Contextualism. In Flaubert's story about St Anthony, mimicry also led Caillois to entropy, to the erasure of differences and divisions, and consequently, to the levelling of boundaries and to a reduced need for sublimation and purification.

As shown in Gilewicz's work, the boundaries being interrogated can be those between life and art as well. Yet the mimicry also serves memory. An interesting example of this could be seen in New York in 2004, when only Gilewicz's 'copies' remained after the wall was cleaned of graffiti. The hanging of these 'copies' utterly changed the status of the pictures, though they were practically the same as what had been on the wall. Rafał Bujnowski once tried a similar approach to painting – copies of bricks, video cassettes, or boards, where the representation resembled the object itself. The artist used faux brick-pictures to make a provisional wall during an open-air Ładnie Group action in Marek Firek's plot of land in Nowa Huta (Krakow) in May 1999. Yet Bujnowski based his idea on combining chromatic and morphological mimicry (the canvas took the physical form of a cassette or a brick). As such, we might risk the thesis that Bujnowski's mimicry more approached a hallucinogenic simulacrum, while Gilewicz's was entropy, formlessness, and spatial convulsions, as Caillois described them. In this sense, the latter dealt more with the concept of the picture and its perception that Georges Bataille suggested in tandem with the idea of *informe*. Ultimately, however, as we know, the negation of individual aesthetic contemplation led Gilewicz to arrange a collective experience in the adapted environment of the gallery. Both in Wrocław's *Sale* and in Krakow's *Studio*, the convulsive sense of space so tangible in 'The Aporia of Painting' vanished.

Caillois' piece, originally published in *Minotaure* in 1935, influenced the concept of the mirror phase described by Jacques Lacan; doubling and repetition became structural principles of the birthing subject. The image doubled in the mirror stage is, after all, a model of development. We might say that the Gilewicz who created *Sale* and *Studio* was no longer inquiring into his role and identity with the same intensity as the artist who made 'The Aporia of Painting' or the earlier photographic project, *Them. Nota bene*, Caillois' article is also seen as a pioneering reflection on the simulacrum.¹⁵ I will be returning to this aspect – which seems of equal importance for Gilewicz – later on, in discussing the above-mentioned *Them* series.

We are not yet done with mimicry, however. In the classic text *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*,¹⁶ Homi K. Bhabha problematises the binary opposition of the coloniser and the colonised through the concept of mimicry, leading to – as Ewa Domańska suggests – 'curious examples of self-colonisation through emulation',¹⁷ which she calls the 'comic turn' (Bhabha's term) in mutual relations. Through the farce of emulation, the disciplined doppelgänger precludes his own representation with a *trompe l'œil* strategy. The Harvard professor sees mimicry as an ironic compromise between a desire for total domination and the injunction to become the same, and the opposite tendency – constant change and difference. This makes it a sign of a double articulation, of resistance and insubordination expressed in a language accepted by authority, a complex strategy of correction, discipline, and regulation. As a result, the subject becomes uncertain, incomplete and virtual, only partially present. This is why mimicry more repeats than depicts (represents). The impossibility of representation is thus an effect of mimicry. The desire for authenticity becomes a farce, because there is neither identity nor presence behind the mask. Mimicry is a metonymy of presence, it finds itself in-between – always 'almost', never 'entirely' and 'wholly', and in becoming a fetish and emulating authority it makes a reassessment of normative knowledge.

If we accept that – firstly – the People's Republic situation can be seen from the perspective of Soviet colonialism and subversive self-colonialism, and secondly, that after the repressions and the obligations of the official Socialist Realist period art acquired the status of late high modernism based on Parisian models, then the question of mimicry becomes key to understanding painting in Poland after 1955. Colonial strategies veered toward emulation, and the Polish lyrical abstract

15 Denis Hollier, 'The Word of God: I Am Dead', *October*, Vol. 44, 1988, p. 76.

16 Homi K. Bhabha, 'Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse', *October*, Vol. 28, 1984.

17 Ewa Domańska, 'Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku', in: *Obrazy PRL. Konceptualizacja realnego socjalizmu w Polsce*, ed. K. Brzechczyńska, Poznań 2008, p. 172.

painting that appeared after the Thaw was surprisingly similar to the Parisian mainstream; it has been proven, based on the concept of framing and context in Jonathan Culler and Norman Bryson, itself derived from the Derridian parergon and varying geographical and political conditions, that the Polish art packed resistance and subversion towards the oppressive national situation, which remained very much present after the Thaw.¹⁸ The critique of Modernism that emerged in Poland on a larger scale in the 1970s was tied to the rejection of painting as a medium. We might forward the thesis that a fundamental critique of Modernism in painting – though it began in the 1960s and 70s – only really occurred in Gilewicz's generation (for it seems it did not happen in the 1980s).

Piotr Stasiowski described Gilewicz's critique of Modernism as follows: 'Eschewing the Modernist tradition of the artist's all-knowing and all-powerful status, Wojciech Gilewicz gives legitimacy to reality, becoming its bard and co-creator'.¹⁹ The painter destabilises everything that was taken for granted by his professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw (Leon Tarasewicz): the role of painting 'signed' by the master's legible signature, the artist's striking authority and presence, and the exhibition institutions, there to help in the individual 'consumption' of the autonomous work. Tarasewicz was not fond of a Modernist ocularcentrism conceived as a privileged and violent act of capturing a single moment of a visual process and immortalising it. At any rate, this is how it would be described by Martin Jay, who did not succumb to ocularphobia or iconoclasm, but who calls attention to other ways of seeing, given that – as he points out – not every gaze is that of the Medusa.²⁰ Gilewicz returns to *la folie du voir* (the madness of seeing), as I tried to establish above with reference to Lemaire and Caillois. The anti-colonial (anti-ideological) nature of Gilewicz's art is tied to it being in the open air, its radical questioning of the disciplinary character of the centre.

The negation of the primacy of ocularcentrism is particularly visible in Gilewicz's Asian projects, where the artist recreates what he sees through painting, thus concealing what was the original model. Jay associated the crisis of ocularcentrism with the collapse of the hierarchy of a dual concept of seeing, with light conceived either through the visible *lux* or through the higher, privileged, invisible *lumen*, which belonged to the sphere of the *sacrum* and is an echo of the Platonic concept of the idea. This *lux* allowed man to look through the window pane, as it were, to empirically experience what the eyes

18 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005, p. 30.

19 Ibid., *Proces obróbki obrazu*, op. cit., p. 51.

20 Martin Jay, 'The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism', in: *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, ed. P. Hernadi, NC: Duke University Press, Durham 1989, p. 59.

were presently seeing. *Lumen*, in turn, allowed one to see with the 'third eye' of the soul. The end of the oscillation between the models of *lux* and *lumen* and a faith in divine radiance is what Jay calls the crisis of ocularcentrism, as it questions the foundation of epistemological certainty in undermining the strength of the two visual models. As a result, visual perception becomes a problematic tool in seeking meaning or truth. It remains a schizoid rupture between the eye and the gaze, based on achieving a perfect reciprocity, Jay writes.²¹ This is how Łukasz Huculak grasped the artist's intent: 'As if he sought to paint the world, or perhaps paste it onto the picture, adhering the painterly gesture directly onto reality, vigorously painting in an empty space, or on a pane of glass, the things happening beyond it'.²² Gilewicz approaches the farce of converting the world into an 'artistic' one – a matter of the utmost seriousness for the modernists, and for the avant garde, which postulated the erasure of boundaries, conceived as a process that led to the vanishing of art – with full premeditation, so to speak, in order to evoke the disappointment from which madness paradoxically guards us.

Let us return to doubling. Gilewicz himself once said: 'I live a split life. The rhythm of my life is different in the United States and here'.²³ He also pondered the possibility of meeting his own doppelgänger, hinting only for the time being that he had found someone of a very similar size, and intended to make use of him. He also recalled a New York photographer three years his senior – Anthony Goicolea. Although Goicolea photographs himself – as in the work of his mentor, Cindy Sherman – it is hard to see his work as classical self-portraits.²⁴ Jennifer Dalton ironically describes what Goicolea did, stylizing himself as a boy entering maturity, cultivating a Peter-Pan state of adolescence, and simultaneously arousing paedophilic feelings for himself, as a 'conceptual self-suck'. At the same time, she confessed that the artist turns more towards the other than to himself.²⁵ Unlike Goicolea, Gilewicz does not use Photoshop, but reflex cameras, using a laborious technique of a half filter. Like Sherman, he performs his own doubling in front of the camera. This doubling in fact speaks of three components, as Zbigniew Libera put it in a conversation with Gilewicz, recalling that many religious and mystical systems assume that, as man is made of three elements, God too is made of three essences: 'And here there are clearly three of

21 Ibid., p. 66.

22 Łukasz Huculak, 'Wojciech Gilewicz, „Wyprzedaż”', *Dwutygodnik. Strona kultury* 2011, No. 68, everywhere.

23 Wojciech Gilewicz in conversation with Zbigniew Libera, op. cit., p. 20.

24 Jennifer Dalton, 'Look at Me: Self-Portrait Photography after Cindy Sherman', *PAJ: A Journal of Performance and Art* 2000, Vol. 22, No. 3, pp. 47–56. Apart from Goicolea, the author names Nikki S. Lee and David Henry Brown, Jr.

25 Ibid., p. 53.

you, because there are two of you in the photograph, and a third who is taking the picture'.²⁶ In his later remarks he limits himself (as the title of the present article suggests) to doubling, rejecting Zbigniew Libera's hypothesis of God. For this he uses the meta-fictional novel *The Double* (*O homem duplicado*) by José Saramago, who was a declared atheist.²⁷ I see *The Double* as a tale that deconstructs the narrative through the duplication of concepts, motifs, and images – strategies often found in metafiction. For their painterly formulation we are grateful to self-reflexive metapainting, and, in part, to Wojciech Gilewicz.

The juxtaposition of metafiction and metapainting is, perhaps, a threadbare repetition of the concept of *ut pictura poesis*, but pointing towards this trope should serve the meta-referentiality of the present text.²⁸ *The Double* is the tale of Tertuliano Máximo Afonso, a history teacher who watches a video one day and discovers an actor with the same physiognomy as himself. From then on, reality and fiction, a masterfully described impossibility, begin to blend ('Don't forget that what we call reality today was mere imagination yesterday'²⁹). Before the reader reveals himself,

[the] never-before-seen case of the duplicate man, the unimaginable become reality, the absurd reconciled with reason, the final proof that for God nothing is impossible, and that the science of this century is, as someone said, a fool.³⁰

Saramago speaks of the absurdity and impossibility of (self-)representation when he has the face from the mirror, of rejecting what is declared to be impossible ('what he was seeing wasn't true, it couldn't be'³¹), of changes in perceiving space when we encounter our own terrifying and impossible double ('he felt the invisible presence growing denser with each step, as if the atmosphere had been set vibrating by reverberations from some hidden incandescence',³² as a result of which the protagonist experiences changes that are a somatic symptom of a mental pathology called 'the rage of the meek'). Tertuliano Máximo Afonso seeks the identity of his double, and stumbles across the impossible – his alter ego is an actor, and appears as someone completely different in every film the protagonist watches. In a conversation with a colleague we hear a monologue which we cannot confirm was actually spoken, for it may be only a projection: '[...] sometimes I even have the feeling that I don't

26 Wojciech Gilewicz in conversation with Zbigniew Libera, op. cit., p. 23.

27 José Saramago, *The Double*, trans. Margaret Jull Costa, Harcourt Inc., New York 2004.

28 The author steps outside of the frame and her role as art historian and concealed omniscient narrator – she shares the readers' doubts in some of her authorial designs.

29 José Saramago, op. cit., p. 6.

30 Ibid., p. 167.

31 Ibid., p. 16.

32 Ibid., p. 15.

really know what I am, that is, I know who I am, but I don't know what I am, does that make sense'.³³ There is something profoundly erotic in the relationship with the double, given that Tertuliano Máximo Afonso calls his double 'my man', and their relationship becomes more important to him than his 'normal' heterosexual relationship. Though at the same time, there is something irrefutably trivial and common in it, as the pair look like 'two porcelain dogs' standing alongside each other. The ending of Saramago's novel takes the classical form of the *mise en abyme* – there is a multiplication of the motif of the main protagonist who frees himself from his doppelgänger, who has taken his wife, his house, and his bank account. At this moment, however, another doppelgänger appears – we cannot be certain if he is not the original one, or merely a mirror image, commenting on the technical construction of the novel through repeating the sequence of events, or suggesting an endless multiplication.

In the film *Rockaway* screened at Warsaw's Foksal Gallery in 2015, Wojciech Gilewicz achieved a new condensation of lyricism. Reflections on his dim-witted and foggy youth and his lack of fulfilment as an adult are presented here in the form of a doubled lyrical subject. Giving the floor to his mother, he uses a rhetoric of *prosopopoeia* – we have no doubt that his mother is him. The seriousness binding the fates of the mother and son, their split life – half-American and half-Polish, divided by the ocean – turns Mrs Gilewicz into Mr Gilewicz, and the doubling blurs what sets them apart. Hurricane Sandy, which brought disaster crashing down upon the mother's house, catalyses an odd exchange of energy, allowing the artist to see himself – through the liberating power of the elements – as a receptor and carrier of his mother's experiences, and to play a gender game in which the stakes are an ambiguity and uncertainty about himself. The title itself gets caught in a doubled impasse of a numerical fate: the artist's mother, born in the town of Kamień [Rock], built her second home in Rockaway. The son has avoided settling down, seeing it literally as a burdensome stone, which led him to fly across the Atlantic, constantly making journeys for art residencies.

As Caillois would put it, the artist remained under the sway of legendary psychasthenia, losing himself in the impossibility of separating his amphibolic changeability from the mobile space. Gilewicz's personal incoherence has long been expressed as painting reconceived as an ephemeral and open-ended activity, with its fascinating colour and its tactic of constantly painting over the surface. Monochromatic painted surfaces, like the 'piece of a yellow wall' which once delighted Bergotte in *Remembrance of Things Past*, also had their powers only when they were immersed in prosaic everyday life. Bergotte

33 Ibid., p. 59.

views the 'patch of yellow wall painted with skill and refinement'³⁴ in somatic helplessness, after a mild attack of uraemia and eating a couple of potatoes. So too it was in Gilewicz – open-ended painting was reserved for the prosaic daytime. But now something else emerged. The trickster devices reached their outer limits, beyond which was a point of no return. The duality of the narrator was cut with a load of affectionate empathy. At the crossroads of the ambition to show the world and a distance generated through the deceit of illusion, we unexpectedly experience a sense of cleansing. The undercooked potatoes sharpened Bergotte's senses, and the sense of catastrophe when they were devoured was irreversible. At the sight of a piece of wall by Jan Vermeer, he sighed that he had never be able to write, that bad art was dry and excessive, his books were dry, alas, and he 'ought to have gone over them with a few layers of colour, made [his] language precious in itself, like this little patch of yellow wall'.³⁵

In Gilewicz's work, the patch of monochromatic green is also dry and excessive, it will soon land in the dustcart. Except that there was no reason to paint it otherwise. Although faith in painting is no longer a faith in the masterpiece, technique provides solid procedures for experiencing this endless debut that is our life. Its artificiality and arbitrariness, teaching us to play out temporality as a role through its very contrast with the pragmatism of everyday life, steers the nameless towards visibility. For the first time we see an open confession that the American dream has gone sour. But being on the outskirts and invisible, a depressing Waterloo which is reprehensible and unforgivable in today's celebrity rat race, reveals itself to be an opportunity. Bergotte dreamed of an ahierarchical appraisal, in which things show themselves to us as they are, self-sufficient, valuable-as-such. Looking at his mother as his doppelgänger, or rather as a model of what he himself was becoming with age, Gilewicz discovered his own mortality. This liminal moment does not dovetail into nihilism, however. It turns out to be an epiphany. From here on in, external criteria for success show themselves to be feeble verifications. In one promotional press photograph (taken by Albert Zawadzki³⁶) for a show at Foksal Gallery, we see the artist covering a projection of his mother's face on a screen with his silhouette and shadow. He appears like a sad cannibal, a bit like a lonely, disconsolate Pierrot from Jean-Antoine Watteau's picture. The portrait of his mother projected on the (yellow?) wall no longer has a face, as her son's enormous shadow seems to have burned a hole in her. The outline of

34 Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, Vol. V: 'The Captive', trans. Charles Kenneth Scott Moncrieff, Random House, New York 1981, p. 186.

35 Ibid., p. 185.

36 Cf. Agnieszka Kowalska, 'Mama – alter ego artysty. Wojciech Gilewicz w Galerii Foksal', a conversation, http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,18007377,Mama___alter_ego_artysty__Wojciech_Gilewicz_w_Galerii.html [accessed: 8.08.2015].

her head seems a mere hallucination. The cruel duality of the parent and the offspring, the asymmetry of the unresolvable relationship, generally begins at the moment when we are forced to eat our mother, starting with drops of milk from her breast. This subject is not, of course, broached in *Rockaway*, which is a piece about understanding and gratitude. Nor is it even that the failure of the mother becomes the failure of the son, who takes it on himself proudly like the sweetest birthday present. The fiasco of the son reveals the world for what it is. Painting is merely the catalyst here; from the outset Gilewicz has distance from it, treating it parodically, with ironic inversion, seeing it as a source of personal freedom. And yet the distance is to no avail: Gilewicz metaphorically dies, crushed by the cataclysm and his own helplessness. He dies in Hurricane Sandy. He can only film it posthumously. The integrity of the work is in the biography of the mother and son. Proust almost sardonically writes of Bergotte, who perished at the exhibition: 'He was dead. Dead forever? Who can say?'³⁷ In this 'who can say' is a field for art. Artistic games and intertextual allusions speak of the nature of art as an impulse that resides in every person. The artist's mother can also be an artist, but the significance she brings to her son's work is tied to the non-artistic, the quotidian. We also find colour in her – as a mystery and a sphere of gratitude for how things are, however they are, however terrible and crushing. That they *are*.

We shall not determine if metafiction is more tied to analytical demystification or to a narcissistic attitude. In Gilewicz's work both interpretive strategies are justifiable fairly evident.³⁸ We do find, however, that the artist can transcend this duality from an ontological perspective – the lightness of an absurd being, slightly tempered by an absurd faith in painting that is open to everything daily life might bring, has made him a lyrical protagonist who sails the wind, a breezy Peter Pan. Confronting Hurricane Sandy, the restless and airborne figure of the artist again subtly mocked his own fragility and insignificance. Once more (yet slightly differently) he proved that repetition carries potential meaning. This is a surprising affirmation of convention and ritual when we take part in the liturgy of casual everyday affairs. Do I therefore see Gilewicz as another doppelgänger who appeared to Tertuliano Máximo Afonso after the death of Daniel Santa-Clara *vel* Antonio Claro, participating in an infinity of *mise en abyme*? Did he really get looped in a vicious circle? Or ought we to see him as an observer, attempting to depict the horror of an impossible doubling to report on what he has 'only' seen? Is he truly such a remote

37 Marcel Proust, op. cit., p. 186.

38 Grant Stirling, 'Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory', *College Literature* 2000, Vol. 27, No. 2, pp. 80–103. This article provides some interesting tools for investigating why the artist 'abandoned' pictures in the city space in the context of narcissism in its positive understanding.

director of his art? Or, through his unexpected lyricism, perhaps he has managed to transcend the dryness of strict painterly formalities, to show painting in itself, rich despite its lack of content? As we recall, Bergotte thought an ordinary draught in a 'Venetian *palazzo*, or an ordinary house by the sea'³⁹ to be worth more than the dryness of a meagre work of art. Yet this strangling morbidity of failed, forced faith and empathy, without pathos, with the artist's almost customary distance and irony, turned out to be both light and refreshing.

The suggestiveness of this art means that Gilewicz can be anyone and everyone. An eternal wanderer in that narrow and gloomy gap between fiction and reality, like Tertuliano Máximo Afonso, and Bergotte; he is not, happily, 'dead forever'. He can be both one and the other. Like in the song *Just the Two of Us*, because he can only get along in a twosome. 'We can make it if we try'. We can even – my imagination and I, open to the winds of chance – transcend the axiological chaos through the force of fiction and convention, and turn ourselves into something or someone else through mimicry.

39 Marcel Proust, op. cit., p. 185.

Galichnik Art Residency, 2005,
DVD, 3 min 32 s, kadry wideo

Galichnik Art Residency, 2005,
DVD, 3 min 32 s, video stills



2005

TR Warszawa, 2005,
DVD, 4 min, pętla, kadry wideo
TR Warszawa, 2005,
DVD, 4 min, loop, video stills



Aporia malarstwa, drzwiczki do wolnostojącej skrzynki elektrycznej, 2006–2007, olej na płótnie, 60,1 cm x 76 cm

The Aporia of Painting, standalone fuse box door, 2006–2007, oil on canvas, 24" x 30"

Aporia malarstwa, obraz pokryty plakatami dwa dni po zamontowaniu, 2006–2007, olej na płótnie, 60,1 cm x 76 cm

The Aporia of Painting, a painting covered with posters two days after installation, 2006–2007, oil on canvas, 24" x 30"



Przypadki Wojciecha Gilewicza

W 2013 roku w wyniku współpracy z Piotrem Cypryańskim, ówczesnym dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, artysta Wojciech Gilewicz miał zostać wcielony do zespołu Galerii. W związku z brakiem funduszy pomysł ten nie został nigdy zrealizowany. Tylko tyle, a może aż tyle, bo ta paradoksalnie prosta sytuacja generuje ogromną ilość pytań i zawiązuje akcję.

Zacznijmy jednak od początku, czyli od pomysłu zatrudnienia artysty na etacie w Galerii. Nie chodziło tu o posadę grafika, projektanta ekspozycji czy mebli ani kuratora. Nic z tych rzeczy. W tym konkretnym przypadku funkcja artysty nie miała być jasno określona poprzez wykonywane przez Gilewicza zadania. To zresztą nie wymagałoby komentarza. Okoliczność była znacznie bardziej dosłowna, wręcz tautologiczna. Wojciech Gilewicz – artysta – miał zostać zatrudniony na etacie w Bunkrze Sztuki na stanowisku „artysta”. Koncepcja ta narodziła się w 2012 roku podczas realizacji projektu *Pracownia*, który to zakładał stworzenie w przestrzeniach wystawowych tytułowej pracowni artysty, dostępnej dla publiczności i działającej przez cały czas trwania wystawy. W związku z tym artysta przez blisko dwa miesiące przebywał nieustannie w Galerii, co pozwoliło mu poznać instytucję od wewnątrz, nawiązać osobiste relacje z członkami zespołu instytucji, uczestniczyć w ich codziennym rytmie funkcjonowania i dzielić z nimi wspólną przestrzeń. Gilewicz korzystał z tych samych mebli i narzędzi co reszta zespołu, obserwował pracę i stosunki między pracownikami, publicznością i społeczno-artystycznym otoczeniem. Traktując instytucję jak system naczyń połączonych lub wielokomórkowy organizm, w którym forma poszczególnych części wpływa zasadniczo na funkcjonowanie całości, artysta proponował korzystne według niego zmiany w infrastrukturze budynku i sposobach zarządzania jej zasobami. Gilewicz, którego działalność na polu artystycznym bardzo często dotyka relacji artysty

z otoczeniem, w tym funkcji i pozycji malarstwa we współczesnym społeczeństwie, dostrzegł w środowisku Galerii korzystny obszar dla realizacji swoich koncepcji. Z kolei sugerowane przez niego ulepszenia wydawały się ciekawym narzędziem dla reorganizacji zasad działania instytucji. Uwagi te dotyczyły szerokiego spektrum: i spraw najbardziej materialnych – estetycznych oraz funkcjonalnych, i nowych sposobów organizacji społecznej – wprowadzenia obok hierarchicznej struktury systemu rozproszonych przysług i relacji¹. Mimo że wspomniana relacja zawodowa nie została nigdy realnie zawiązana, niech stanie się choć pożywką dla niniejszego tekstu. Stanisław Lem swoimi recenzjami z nienapisanych książek niewątpliwie uTORował drogę dla rozważań na temat niezrealizowanych koncepcji artystycznych. Powstawanie idei jest bowiem samo w sobie interesującym przejawem mentalności jej autora – odzwierciedla funkcjonujący w jego wyobraźni obraz świata, wskazuje potrzeby i wyznacza obszary niedosytu. Fakt, że opisywany projekt nigdy nie został wcielony w życie, nie pozwala poznać jego realnych konsekwencji i skutecznie uniemożliwia potraktowanie go jako narzędzia krytyki instytucjonalnej. Stwarza natomiast pole do fantazji, hipotez i czysto teoretycznych porównań.

Rola artysty w środowisku instytucjonalnym nie jest i nie była do końca sprecyzowana. Zastanówmy się więc, co właściwie Gilewicz miałby robić na stanowisku artysty. W założeniu miał pełnić funkcję artysty w zespole pracowników, jednak czego ta funkcja miała dotyczyć i na czym dokładnie polegać, pozostaje niejasne. Traktując tę koncepcję jako mikroskalę relacji artysta – społeczeństwo, wolno przyjąć, iż jej nieoczywistość wiązać się może z szerszym problemem postrzegania sztuki współczesnej jako dziedziny niezrozumiałej i hermetycznej oraz z jej nie do końca zdefiniowaną – zwłaszcza w oczach odbiorcy – rolą. Mimo bowiem częstych deklaracji ze strony artystów o społecznym zaangażowaniu sztuki w powszechnym odbiorze jej status jest odczytywany raczej jako mglisty. Oczywiście przyczyn takiego stanu rzeczy jest wiele. Przyjrzyjmy się więc historii postrzegania zawodu artysty na tle przemian historycznych i społecznych właśnie pod kątem relacji twórcy ze środowiskiem odbiorców.

Zawód: artysta

Artystę stwarza zbiorowość. Florian Znaniecki pisząc o roli artysty, stwierdza, że wytwarzanie dzieł sztuki przez artystę jest swoistą funkcją społeczną. To znaczy, że jego działalność jest przez członków społeczności i przez niego samego uznawana za istotną akurat ze społecznego punktu

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, informacje dot. projektu pochodzą z korespondencji autorki tego tekstu z artystą [e-mail: 24.07.2015].

widzenia. Jest to rodzaj działalności, którą „powinien on spełniać”². W zamian za pełnienie tej funkcji artyście przysługują pewne prawa oraz pozycja odzwierciedlająca sposób wartościowania jego osoby i jego pracy. Określenie artysty ze względu na spełnianą przez niego funkcję społeczną wynika z założenia, że istnieje pewna grupa, która potrzebuje wytworów sztuki. Artystę stwarza więc zapotrzebowanie na wartości tkwiące w dziele sztuki, które zbiorowości są potrzebne, a które artysta oferuje³.

Nie wchodząc w zawiłości związane z odmiennymi funkcjami działalności artystów w perspektywie historycznej, w dużym skrócie stwierdzić można, że pierwotnie związane one były albo z charakterystyczną dla danej społeczności obrzędowością, albo z dekorowaniem otoczenia. I tak artysta wiejski żył i pracował w obrębie swojej lokalnej społeczności, a artysta cechowy w obrębie miejskiego środowiska. Rola artysty była więc istotna w kontekście endemicznej kultury i z nią bezpośrednio związana. O specyfice działalności artystycznej decydowały wartości w danej, lokalnej kulturze dominujące wraz z dominującymi sposobami na przekazywanie tych wartości, takimi jak język. Do dziś wyznaczają one podstawowe cechy i sposoby tworzenia sztuki, jej dystrybucji, obecności i odbioru. Z kolei stopień obecności sztuki i sposoby jej recepcji stanowią istotną część całego systemu społeczno-kulturowego. To współzależność tych czynników wpływa pośrednio na zróżnicowanie i kształt funkcji społecznych pełnionych przez artystów⁴.

Zmianę w pojmowaniu sztuki, która okazała się stosunkowo trwała, przyniosły czasy nowożytne oraz kształtujące się wówczas nazewnictwo – język opisujący tak zawód artysty, jak i podstawowe kategorie sztuki. Wówczas powstało pojęcie „artysta”, wyodrębniające ten rodzaj aktywności od innych. Ukuto też terminy opisujące samą działalność artystyczną: „sztuki pomysłowe”, „szlachetne”, „obrazowe” czy wreszcie „sztuki piękne”⁵. Do kanonicznych funkcji kulturowych artysty należało jednak nadal upiększanie, ozdabianie otoczenia i przestrzeni przeznaczonej dla społeczności. „Przyjmuje to tak archetypiczną postać, że nawet nie wypada pytać, dlaczego tak się dzieje. Słowem, istnieje wyraźne zapotrzebowanie na artystę dekoratora. Ta rola, choć tak powszechnie występująca, rzadko jednak jest przywoływana w teoretycznych rozważaniach, a tym rzadziej w artystycznych manifestach. Jest tak, jakby z pewnym zażenowaniem była ona spełniana, nieco skrycie i bez szczególnego się z nią obnoszenia” – zauważa

² Florian Znaniecki, *Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 8/9, cyt. za: Marian Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, http://socjologia.amu.edu.pl/isoc/userfiles/33/Marian_Golka_-_Socjologia_artysty_nowozytnego.pdf, s. 10 [dostęp: 24.08.2015].

³ Marian Golka, dz. cyt., s. 10.

⁴ Tamże, s. 90.

⁵ Tamże, s. 4.

Marian Golka⁶. Rozważając przypadek Gilewicza, trudno pominąć aspekt bycia dekoratorem. W dotyczącej Bunkrowego projektu relacji samego artysty zaskakuje pragmatyczność proponowanych przez niego działań. Ubolewając nad efemerycznością krótkoterminowych rezydencyjnych projektów, marzy on o poprawie stosunków w społeczności poprzez tworzenie sprzyjających warunków w obrębie estetyki przestrzeni, w której ta społeczność funkcjonuje⁷. Warunki te oddziałując długofalowo, byłyby realnym czynnikiem generującym pozytywne zmiany⁸. Funkcja artysty oscyluje w tej wizji między funkcją złotej rączki, wynalazcy, konstruktora nowych praktycznych rozwiązań i scenografa przestrzeni codziennych czynności pracowników. Z takiej perspektywy interesujące wydają się te odniesienia historyczne, w których artysta pełnił podobną funkcję względem małych środowisk.

Podczas poszukiwania historycznych odpowiedników tak sformułowanej roli przychodzącym od razu na myśl jest typowy dla okresu oświeceniowej monarchii model artysty nadwornego. Związany był niewątpliwie z rozwiniętym życiem dworskim, choć jego występowanie nie jest ograniczone jedynie do tej epoki. Mimo że nadworni artyści traktowani byli w sposób ambiwalentny, z perspektywy mieszczanina ich wysoki status społeczny był oczywisty. „Bycie tzw. »służebnikami królewskimi« lub »malarzami Świętego Majestatu Królewskiego« sprawiało, że stawali się oni niezależni od prawa i władzy miejskiej [...] Serwitoriat [...] stawiał ich poza konkurencją oraz chronił przed ingerencją cechu. Uzyskanie stałego statusu artysty nadwornego zapewniało bowiem otrzymywanie stałej pensji. Tytuł dworzanina królewskiego musiał być nie lada sukcesem z punktu widzenia artysty, a jednak w oczach arystokracji ten pierwszy nadal pozostawał »niegodnym« mieszczaninem”⁹. Gdyby więc rozważyć pozycję Gilewicza w instytucji, posługując się kategoriami malarza nadwornego, należałoby wskazać znaczące, choć nie oczywiste na pierwszy rzut oka podobieństwa. Etat w instytucji, podobnie jak status artysty nadwornego, wyłączyłby go w pewnym stopniu z konieczności funkcjonowania w niestabilnym i brutalnym systemie świata sztuki współczesnej. Pozwalałby na skupienie się na jednej długoterminowej realizacji zamiast na pośpiesznym działaniu w ramach krótkotrwałych projektów i ciągłym zabieganiu o pracę. Dawałby poczucie bezpieczeństwa, w tym tego związanego ze stałymi i przewidywalnymi dochodami, ale wyłączałby go również z „praw”, w obrębie których funkcjonują inni artyści. Sytuacja etatowego artysty jest w podobny sposób ambiwalentna, bowiem trudno jednoznacznie stwierdzić, czy praca na etacie w instytucji kultury jest dla

6 Tamże, s. 10.

7 Z korespondencji z artystą.

8 Tamże.

9 Marian Golka, dz. cyt., s. 90

artysty degradująca czy nobilitująca; i właściwie względem kogo? Co tak naprawdę oznacza status instytucji publicznej, czyli: kto jest właściwie współcześnie zleceniodawcą artysty i czyje potrzeby poprzez swoją działalność zaspokaja? I wreszcie czy współcześnie zawód artysty jest raczej rolą czy funkcją?

Mimo iż obydwa te terminy odnoszą się do wypełniania pewnych zadań, rolę rozumieć można bardziej jako kreację, działanie skierowane na samego siebie, funkcjonujące w obrębie utrwalonego wizerunku czy mitu. Funkcja odnosi się z kolei do stosunku względem czegoś zewnętrznego i istniejącego, choćby umownie, zakresu obowiązków. To, co wydaje się w koncepcji Gilewicza interesujące, to właśnie rozdźwięk znaczeń, który znajduje się nie tylko w warstwie lingwistycznej, ale też w konstrukcji pojęcia artysty i jego współczesnej tożsamości.

Faktem jest, że dla współczesnego tzw. przeciętnego odbiorcy funkcja sztuki jest niezrozumiała, a poszczególne dzieła nieczytelne. Można w związku z tym przypuszczać, że projekt Gilewicza byłby nieczytelny dla szerszej publiczności, tym bardziej że w zamyśle artysty jego własne działania miały dotyczyć głównie pracowników instytucji i nie pociągałyby za sobą aspektu wizualności w rozumieniu wystawy, ekspozycji prac czy wpływu na program Galerii¹⁰. Gdyby jednak potraktować zespół instytucji jako mikroskalę społeczeństwa i w tym kontekście zastanowić się nad potencjalnymi możliwościami relacji społecznych artysty z odbiorcą, mogłoby to przynieść ciekawe spostrzeżenia. Warto się więc zastanowić nad tym, co właściwie konstruuje współczesną pozycję i wartość artysty i na czym polega ów rozdźwięk między jego społeczną funkcją i rolą. „Z chwilą, w której »rola« zaczęła dominować nad »funkcją«, artysta stracił oparcie w społeczeństwie. Nie miał już bowiem do zaoferowania swoim współczesnym nic »użytecznego«”¹¹.

Dziedzictwo mitu

Wydaje się, że społecznie upowszechniona rola artysty opiera się w znacznej mierze na jego zmitologizowanym wizerunku. Zasadnym jest pytanie nie o to, czy jest to faktem czy nie, ale dlaczego nim jest. Początki tego zjawiska sięgają bowiem tak odległej przeszłości jak czasy powstawania określenia „artysta”. Fabularyzowane życiorysy uznanych twórców autorstwa Giorgia Vasariego to nieśmiałe preludium tego, co przyniosły kolejne epoki. Ponownie zatem trzeba się przyjrzeć relacji artysta – społeczeństwo, bo właśnie w dynamicznym związku tych dwóch czynników wytworzył się obraz i sposób funkcjonowania sztuki, który dziś wydaje się naturalnym.

10 Z korespondencji z artystą.

11 Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa 1970, s. 69.

Mity kształtują się powoli i tak jak zawód artysty powstają w obrębie wspólnoty jako czynnik określający jej tożsamość. Mają też istotne funkcje w ideologicznym czy symbolicznym określaniu wartości i hierarchii. Według cytowanego już Mariana Golki mitologia artystyczna stała się orężem artysty nowożytnego, stosowanym po upadku mecenatu, kiedy to dużą rolę odgrywały jeszcze indywidualne potrzeby, zapatrywania i kryteria ocen, którymi kierował się opiekun. „Gdy to się skończyło, artysta zaczął grać swoistą rolę wobec anonimowego, mieszczańskiego odbiorcy (w obiegu rynkowym) albo wobec urzędnika państwowego (reprezentującego państwo w zakupach wynikających z jego polityki)”¹². I nagle militarne porównania stają się zasadne, a relacja artysta – społeczeństwo nabiera cech opozycji. Obok strategii ofensywnych rozwijają się mechanizmy obronne. Wśród nich najbardziej znacząca jest izolacja. Koncepcja artysty-wybrańca uzurpującego sobie prawo do nieśmiertelności własnych dokonań twórczych to kulminacja tego procesu. Romantyczny mit zostawił w kulturze obraz ekspresyjny i teatralny, zbudowany z jednostkowych przykładów i stereotypowych uogólnień. Słowo „artysta” nie odnosi się już współcześnie do zawodu, a kojarzone jest raczej z powołaniem. Co istotne, wybrana jednostka nie działa już w relacji, a bezinteresownie, autonomicznie, niejako na własne zamówienie. Artysta odgrywa więc swoją rolę nie wobec społeczeństwa, a jako solista na jego tle.

To dziwne sprzężenie między pozbawionym indywidualnego kontaktu z odbiorcą artystą a powszechnym oczekiwaniem od niego ponadprzeciętnych zdolności i niezwykłości spowodowało wycofywanie się odbiorców z prawa do ustanawiania własnego kryterium oceny w stosunku do działalności twórcy.

Co ciekawe, właściwie do XIX wieku zagadnienie odmienności osobowości artysty w stosunku do innych ludzi nie było przedmiotem rozważań naukowych. Mitologia artystyczna miała jednak zasadniczy wpływ na pojawiające się analizy, które przybierały często groteskową postać¹³. Najwięcej rozgłosu na polu tych dociekań zyskały koncepcje Cesare’a Lombroso opublikowane w 1864 roku w książce pod znamienym tytułem *Geniusz i obłąkanie*. Włoski badacz wykazywał, że ludzie genialni, do których zaliczał artystów, posiadają swoiste cechy zarówno fizjologiczne (np. drgania nerwowe, wysoką temperaturę głowy i niską kończyn, słabe odczuwanie głodu i zimna, słaby i nierówny puls), jak i psychiczne (skłonność do rozdrażnienia, wyjątkową wrażliwość, popadanie w namiętności, próżność, egoizm, skłonność do smutku i melancholii, bojaźliwość, monotematyczność oraz skłonność do zapominalstwa). Lombroso uważał też, że zapadają oni częściej na choroby psychiczne (hipochondria, melancholia, fobie i omamy, kleptomania,

¹² Marian Golka, dz. cyt., s. 56 i nn.

¹³ Tamże, s. 20.

manie prześladowcze, manie samobójcze, schizofrenia). Oprócz skłonności do zaburzeń psychicznych artyści mieli odznaczać się także: brakiem charakteru, pychą, nadużywaniem narkotyków, anormalnością płciową, egotyzmem i przemennym pojawianiem się skrajnych stanów uczuciowych. Lombroso stworzył publiczny wizerunek artysty, jaki chciał widzieć ówczesny mieszczański odbiorca sztuki. Jak się okazało, z pewnych powodów był to obraz atrakcyjny także dla samych artystów. Wszystko to razem sprawiło, że przetrwał w tym kształcie do dziś¹⁴. Być może jest to jednym z powodów, dla których pomysł zatrudnienia artysty na etacie czy nawet używanie terminologii związanej z systemem pracy w stosunku do artystów wywołuje zdziwienie i dysonans.

Demistyfikowanie mitu artysty i konfrontowanie jego kulturowego wizerunku z rzeczywistością współczesnego świata pojawia się w twórczości Wojciecha Gilewicza wielokrotnie i pod różnymi postaciami. Czasem, jak w realizacji wideo *Painter's Painting* (2015), artysta odwołuje się doń w sposób ironiczny i zdystansowany. Stojąc ze sztalugą w nieprzystającym do tego klasycznego atrybutu malarza otoczeniu, zderza ze sobą kulturowy wizerunek artysty i utrwalony dzięki malarstwu obraz świata z realnością. Zgrzyt powstający pomiędzy tym, co wyobrażone a społeczną rzeczywistością uwypuklony zostaje przez medium filmowe. Statyczny i poważny w swojej pozie malarz przytłoczony zostaje dynamiką rzeczywistości, rytmami miasta, hałasem centrów handlowych. W jednym z ujęć tego filmu zanurzony po pas w oceanie artysta usiłuje malować. Fale morskie i wiatr targają i nim, i płótnem. Przywołany w wideo obraz staje się alegorią mitu o jednostce działającej na przekór wszelkim przeciwnościom losu, wytrwale i z mozołem realizującej swoje dzieło. Postać zatopiona (dosłownie) w krajobrazie, samotna, zmagająca się z żywiołem realizuje swoje zamierzenie w sposób obiektywnie bezsensowny. To właśnie zmitologizowana rola postawiona zostaje na pierwszym planie. Zbuntowana bez powodu, a raczej dla zasady, postać jest tragikomiczna i wzruszająca. Nie zachowuje jednak nic z patosu wybrańca. Niepotrzebnie podjęty trud być może jest piękny, ale absurdalny i nie przystaje do rzeczywistości.

W koncepcji Gilewicza fascynująca jest tęsknota za rzeczywistą funkcją społeczną artysty, uchwytną i wymierną. Można w niej dostrzec potrzebę kontaktu ze wspólnotą korzystającą z odmiennej niż jawnie krytyczna rola „artysty-społecznego nauczyciela”, jednostki podnoszącej w swych pracach ztabuizowane zagadnienia i dokonującej krytyki zastanego ładu. Rola taka potwierdza istniejący między artystą a społeczeństwem antagonizm i zakłada wyższość artysty względem społeczności. Pozycja wyższości antycypuje konieczność użycia przemocy

¹⁴ Tamże. Por. Cesare Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, tłum. J.L. Popławski, Warszawa 1987.

mentalnej wobec odbiorcy i społeczeństwa w procesie „nauczania”. Jest to z perspektywy artysty-nauczyciela usprawiedliwione wyższym celem. W praktyce przemoc ta zwiększa wrogość i nieufność między pouczającymi i pouczanymi, czego mogliśmy doświadczyć w Polsce, obserwując reakcje publiczności na realizacje nurtu „sztuki krytycznej” lat 90. XX wieku. Tymczasem Gilewicz wydaje się tęsknić do symbiotycznej pozycji artysty względem społeczności, do bycia jednym ze wspólnoty. Artysta nie jest dla niego awangardowym burzycielem, działającym na przekór, ponad i wbrew społeczności. Kulturowo narzucona konieczność samotności artysty i wykluczenia społecznego jest jednym z tematów, które Gilewicz wydaje się swoimi realizacjami dekonstruować. Jako twórca przyjmuje pozycję zwykłego człowieka, funkcjonującego w ramach istniejącej społeczności i na obowiązujących ją zasadach. Próbuje odczarować proces twórczy poprzez ujawnianie własnego warsztatu i zdystansowanie się od dzieła sztuki postrzeganego w kategoriach arcydzieła i transcendencji. Demitologizuje rolę artysty poprzez bezpośredni kontakt z odbiorcą i tworzenie osobistych z nim relacji. W ten sposób zrealizowano zarówno wystawę *Wyprzedaż* we wrocławskim BWA Awangarda w 2011 roku, jak i projekt *Pracownia* w Bunkrze Sztuki w 2012 roku, który to stał się jednym z powodów powstania koncepcji stałego zatrudnienia Wojciecha Gilewicza w Galerii.

Postawa Gilewicza jest więc skrajnie niepoetycka i antyirrationalna. Nie ma w niej elementów natchnienia. Przeciwnie, jest raczej uważna obserwacja świata realnego. Twórczość jest tu wynikiem analizy połączonej z umiejętnością przewidywania skutków poszczególnych aktywności i ich wzajemnych relacji. Pod wieloma względami jego działania przypominają pracę psychoterapeuty poszukującego utrwalonych wyobrażeń, demystyfikującego je i usuwającego mechanizmy obronne, w wyniku czego wywołana zostaje pożądana zmiana. Twórca psychoanalizy Zygmunta Freuda uznał, że kondycję artysty można porównać do kondycji neurotyka. Podobnie bowiem jak neurotyk artysta szuka w świecie wyobraźni schronienia przed niesatysfakcjonującą go rzeczywistością. Inaczej jednak niż w przypadku tego pierwszego artysta poprzez swoją aktywność poszukuje „drogi powrotu”, usiłując tym samym odnaleźć prawdziwą rzeczywistość. Dzieła sztuki są imaginacyjnymi sposobami zaspokajania podświadomych pożądań artysty. W przeciwieństwie do innych sposobów (np. snów) mogą liczyć na sympatię obcych twórcy ludzi poprzez budzenie, ale też zaspokajanie podobnych podświadomych pragnień¹⁵.

Poszukując pozycji i funkcji artysty, Gilewicz wciela się w rolę na pozór podrzędne. W ramach projektu *Residency Unlimited* (2012) był na przykład administratorem budynku, imigrantem. Przez dwa

15 S. Freud, *Selbstdortstellung*, Lipsk 1925, cyt. za: Marian Golka, dz. cyt. s. 22.

miesiące nie ujawniał swojej tożsamości przed mieszkańcami – artystami pracującymi i przebywającymi w obiekcie w ramach swoich rezydencji. Sprzątał, odkurzał, czyścił podłogi. Poprzez tego rodzaju działania organizował przestrzeń, wprowadzał ład i porządek estetyczny. Stał się niewidzialnym duchem, którego drobne interwencje wpływały na poziom życia mieszkańców. W swoim tekście komentującym ów projekt Gilewicz zadał pytanie: „Czy sprzątanie może być narzędziem upiększania i zmiany rzeczywistości w sposób, w jaki sztuka jest czasem postrzegana?”¹⁶.

Mimo więc dosłowności sprzątania, które odbywało się w ramach powyższego projektu, potraktowałabym propozycję Gilewicza, zwłaszcza w kontekście omawianego zagadnienia, szerzej. Sprzątanie wydaje się w tym przypadku organizacją otoczenia, kompleksowym działaniem w obrębie przestrzeni fizycznej i psychicznej, którego celem jest, jak wspominał o tym artysta, wpływ na rzeczywistość i osiąganie realnych zmian. Punktem wyjścia do idei pracy w Bunkrze Sztuki były podobne założenia. Być może świadomość konsekwencji realnego procesu wywołałaby zmianę założeń początkowych i ewolucję koncepcji w innym kierunku. Tego nie dowiemy się nigdy. Na poziomie opisu projektu propozycję Gilewicza można więc rozpatrywać jako kolejny przykład działań funkcjonujących na pograniczu sztuki i życia, jakich podejmowano się począwszy od lat 60. XX wieku; jako dematerializację dzieła sztuki i odejście od wizualności w kierunku działania i postawy. Usytuowanie realizacji Gilewicza w takim ciągu rozwojowym sztuki zapewne byłoby słuszne. Szczerze powiedziawszy jednak, nie to mnie w nim najbardziej interesuje.

Pole gry

Tak jak w historycznym zarysie funkcjonowania zawodu artysty istotna była jego relacja z odbiorcą i zależność od dominującej kultury lokalnej i jej pryncypiów, tak współcześnie o pozycji artysty decyduje jego usytuowanie w środowisku pracy. Szczegółowy opis tego zjawiska przynosi raport dotyczący podziału i warunków pracy na polu sztuk wizualnych w Polsce *Fabryka sztuki* wydany przez Wolny Uniwersytet Warszawy w 2015 roku¹⁷. Podstawowe dla takiego współczesnego środowiska pracy według tego raportu są następujące cechy: sterowanie motywacją pracowników, tzw. prekaryzacja warunków pracy rozumiana w skrócie jako wzrost poczucia niepewności związany z niestabilnością zawodową oraz wszechobecność modelu projektowego, czyli realizacji krótkoterminowych zleceń

16 Opis projektu: <http://www.fluxfactory.org/projects/wojciech-gilewicz-residency-unlimited/> [dostęp: 22.08.2015].

17 *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, red. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, http://issuu.com/beczmiarna/docs/fabryka_sztuki_2015 [dostęp: 25.08.2015].

w zmiennych zespołach realizacyjnych. Stan ten skutkuje istotną zmianą w wartościowaniu i istniejących kryteriach ocen działalności artystycznej. To, co determinuje współcześnie sukces zawodowy artysty, to merytoryczność podlegająca ocenie wąskiej grupy ekspertów oraz „widoczność”, czyli ciągła aktywność w zawodowym środowisku, powiązana ściśle z marketingową komunikacją własnej pracy¹⁸.

Idea stworzenia etatowego stanowiska Wojciechowi Gilewiczowi na tle tak opisanych warunków jawi się jako swoiste kuriozum, ale już nie z powodu istniejącego mitu artysty jako osoby niezdolnej do spełniania powszechnie przyjętych norm społecznych. Nieprzystawalność tej propozycji do rzeczywistości wynika z sytuowania się takiego pomysłu pod prąd współczesnym trendom. Ponownie przychodzi na myśl skojarzenie z wideo Gilewicza *Painter's Painting*, ale tym razem przed oczami pojawia się ujęcie, w którym powolny i niezdolny do adekwatnej reakcji na otaczającą go rzeczywistość malarz stoi z rozstawioną archaiczną sztalugą na tle placu zabaw. Niepokojąco ruchliwe dzieci biegają po placu, grupują się ciągle w nowe zespoły realizujące schemat jednej z zabaw, po czym rozbiegają się, rozpoczynając inną aktywność w nowej grupie. Etatowy artysta stałby się niewątpliwie takim właśnie pasywnym i nieprzystającym do realiów odmieńcem. Pozbawiłby się bowiem właśnie owej widoczności wynikającej z różnorodności i dynamiki realizowanych projektów. Jego sposób funkcjonowania w ramach jednego miejsca i długofalowej realizacji w rezultacie wykluczyłaby go ze środowiska. Takie działania nie poddają się współczesnym wymaganiom marketingowym i projektowym. Nie ma w nich jasnego komunikatu i wymiernych efektów.

Czy można więc potraktować koncepcję Gilewicza jako krytyczną w stosunku do realiów obiegu sztuki? Zapewne tak, tym bardziej że wbrew powszechnej postawie artystów w stosunku do norm i praw społecznych dominuje niepisane prawo niepozwalające na kwestionowanie zasad gry panujących wewnątrz środowiska. Ten swoisty konformizm spowodowany jest właśnie koniecznością cyrkulacji między projektami, a przez to unikaniem konfliktów, które mogą wykluczyć zbuntowaną jednostkę z obiegu sztuki¹⁹.

Koncepcja Gilewicza współgra jednak z tendencją do ponownego negocjowania pozycji artysty. Dokonuje się ono na naszych oczach tak w sferze artystycznej, jak i społecznej. Co więcej, od kilku lat wyraźnie słyszy się wołanie środowiska o przyznanie artystom praw, będących podstawowymi przywilejami przeciętnego obywatela, jak prawa do opieki zdrowotnej czy pomocy socjalnej. Proces ten przejawia się również w potrzebie organizowania się środowisk twórczych. Powstają idee tworzenia związków zawodowych, w 2012 roku odbył się pierwszy

18 Tamże, s. 65.

19 Tamże, s. 71.

strajk artystów, związane zostało także Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej walczące między innymi o prawa pracowników sektora sztuki. Zmiana dokonuje się również w terminologii i języku odnoszącym się do funkcji artysty. Okazuje się bowiem, że nie istnieje język opisujący zawodowe funkcjonowanie artystów. Dlatego też koncepcja etatowego artysty, artysty pracownika czy nawet sam termin „stanowisko” w kontekście działań artystycznych, nawet podświadomie, wywołuje dysonans.

Wygląda na to, że odsunięcie się artystów od społeczeństwa w przeszłości doprowadziło do deprecjacji społecznej wartości ich pracy i pozycji. Wynikiem tego jest przyzwolenie na ich pomijanie. Owo wykluczenie z ram społecznych dotyka artystów sztuk wizualnych w znacznie większym stopniu niż na przykład twórców filmowych, teatralnych czy muzyków, ponieważ sztuka wizualna, zwłaszcza w Polsce, jest w znacznie większym stopniu pozbawiona weryfikacji rynku, a tym samym społecznie akceptowanego i zrozumiałego kryterium oceny wartości. Rozwijają się niezależnie od rynku czy frekwencji w instytucjach sztuki. Specyfika działalności artystycznej opiera się bowiem na wartościach dominujących w środowisku pracy, nie zaś w szerszym systemie społeczno-kulturowym. Rynek oczywiście niesie wraz z sobą ryzyko nadużyć, np. ryzyko kierowania się przy dokonywanych wyborach poza samą wartością artystyczną dzieła kategoriami zysku czy opłacalności inwestycji. Jest jednak mimo tego głosem odbiorcy, który poprzez zakupy wskazuje na zapotrzebowanie oraz pozamaterialną wartość artystycznej produkcji.

Próbą wyjścia z impasu wydaje się dążenie do odtworzenia lokalnych społeczności i osobistych relacji między artystą i odbiorcą. W obrębie sztuki współczesnej powstają realizacje zakładające działania partycypacyjne. Realizowana jest w ramach działań instytucji kultury ogromna liczba warsztatów skierowanych do różnych grup wiekowych i społecznych. Amatorzy angażowani są jako współtwórcy dzieł. Z tej perspektywy można dostrzec tendencję do deprofesjonalizacji działań artysty. Wszystko wskazuje na to, że starania te mają przywrócić odbiorcy chęć i prawa do samodzielności myślenia i doprowadzić do powrotu społecznej, a nie jedynie profesjonalnej oceny sztuki. Coraz częściej też w obrębie rynku sztuki współczesnej stawia się na osobisty kontakt kolekcjonera z artystą. Galerie nierzadko organizują takie spotkania, a kolekcjonerzy chętnie z takich okazji korzystają. Potrzeba istnienia indywidualnego odbiorcy jest więc tym, co determinuje szereg aktywności w obrębie sztuk. W koncepcji Gilewicza te dwa aspekty funkcjonowania artysty istnieją równolegle. Pierwszy – dzięki zdecydowanemu działaniu w kontrze do ewoluujących tendencji, jakimi charakteryzuje się współczesne środowiska pracy. Drugi – działa jako retro tęsknota za wspólnotą, za odradzaniem się małych społeczności

i za indywidualnym odbiorcą sztuki. W jaki sposób te realnie istniejące siły mogą wpłynąć na pozycję artysty i sztuki współczesnej? Na ten temat możemy snuć kolejne hipotezy.

Rewitalizacje, fragment kwietnika, 2007, olej na płótnie, 75 cm x 75 cm
Revitalisations, flower stand, fragment, 2007, oil on canvas, 30" x 30"



Rewitalizacje, 2007, DVD, 10 min 51 s, kadry wideo
Revitalisations, 2007, DVD, 10 min 51 s, video stills

Ivano-Frankivsk, 2007, DVD, 6 min 18 s, kadry wideo
Ivano-Frankivsk, 2007, DVD, 6 min 18 s, video stills



Rewitalizacje, 2007, olej na płótnie, wymiary różne,
(*Artyści zewnętrzni. OUT OF STH*, fragment wystawy, Awangarda, 2008)
Revitalisations, 2007, oil on canvas, various sizes,
(*External artists: OUT OF STH*, part of the exhibition, Awangarda, 2008)



2007

Rewitalizacje, narożnik budynku, 2007, olej na płótnie, 130,5 cm x 65 cm oraz 130,5 cm x 85 cm
Revitalisations, corner of a building, 2007, oil on canvas, 51" x 26" and 51" x 33"



Rewitalizacje, fragment fasady ze słońcem, 2007, olej na płótnie, 129,5 cm x 111 cm
Revitalisations, fragment of façade with sun, 2007, oil on canvas, 51" x 44"



2008



E22, 2008–2010, DVD, 6 min 35 s, kadry wideo
E22, 2008–2010, DVD, 6 min 35 s, video stills



114

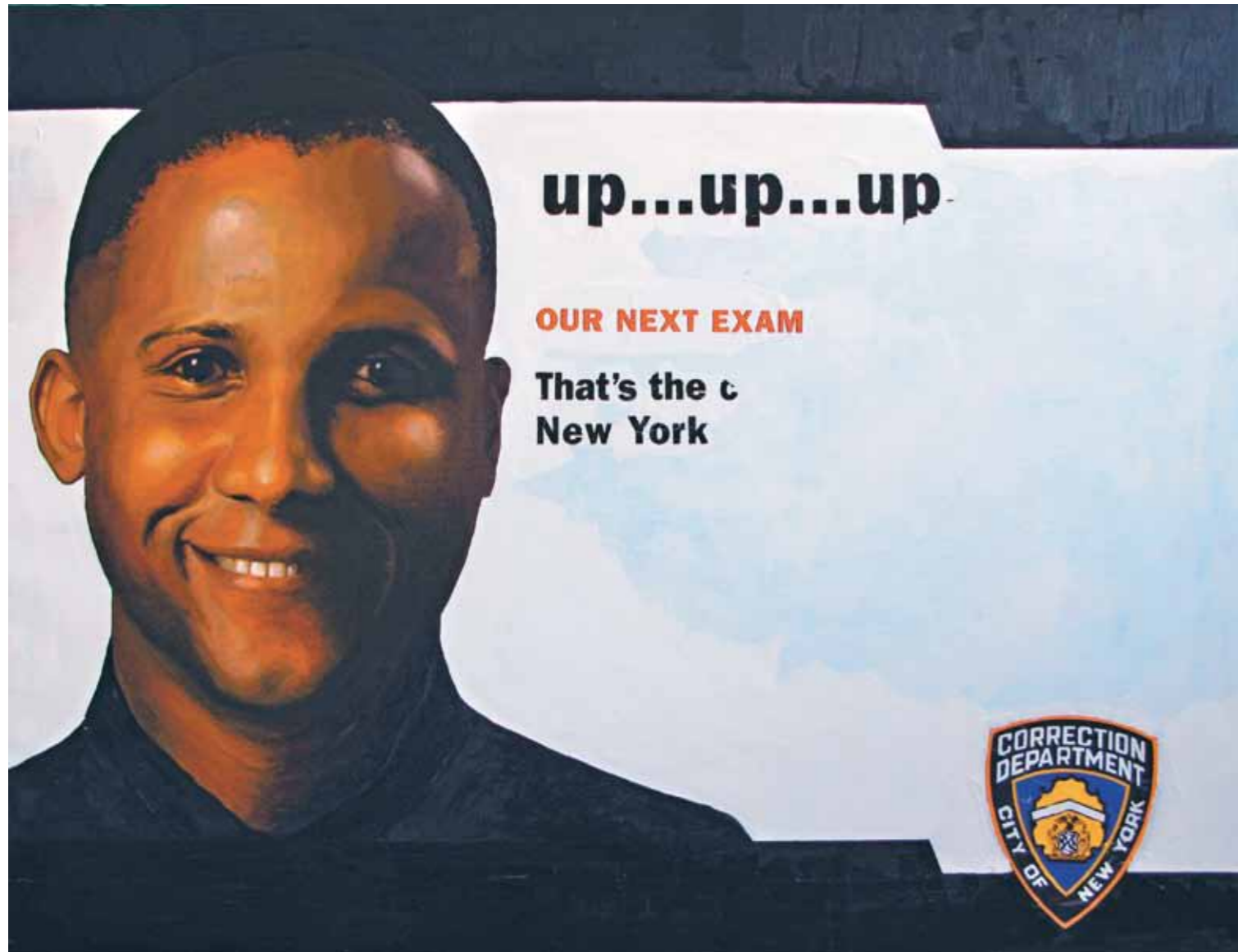


115



Remont generalny, 2008, fragment wystawy, Galeria Biała
General Renovation, 2008, part of the exhibition, Biała Gallery

*Nowe obrazy, #10, w procesie, 2008–2012,
olej na płótnie, 116,9 cm × 152,5 cm*
*New Paintings, #10, in progress, 2008–2012,
oil on canvas, 46" × 60"*



2008



*Nowe obrazy, #12, w procesie, 2008–2012,
olej na płótnie, 116,9 cm × 152,5 cm*
*New Paintings, #12, in progress, 2008–2012,
oil on canvas, 46" × 60"*





In Practice, fragment pomarańczowo-białej barierki,
2008–2009, olej na płótnie, 45 cm × 166,1 cm × 24 cm

In Practice, fragment of an orange-and-white protection barrier,
2008–2009, oil on canvas, 17 $\frac{3}{4}$ " × 65 $\frac{3}{8}$ " × 9 $\frac{1}{2}$ "

Magdalena Kownacka

The Cases of Wojciech Gilewicz

In 2013, following a collaboration with Piotr Cypriański, the director of the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art in Krakow at the time, Wojciech Gilewicz was meant to be recruited to join the gallery team. Owing to lacks of funds, this idea was never carried through. That is all there is to this story – though in fact, it is a lot, for this paradoxically simple situation generates a great number of questions and sets the stage.

But let us start from the beginning, from the concept of hiring the artist on a contract to work at the gallery. This was not about a post as a graphic artist, exhibition or furniture designer, or curator. Nothing of the sort. In this particular case the artist's function was not meant to be clearly defined, owing to the tasks to be carried out by Gilewicz. This would not seem to require commentary. The circumstances were far more literal, even tautological. Wojciech Gilewicz – the artist – was to be hired on contract at the Bunkier Sztuki as an 'artist'. This concept was born during the 'Studio' project in 2012, which involved creating the artist's studio in the exhibition spaces, accessible to the public and operating throughout the course of the exhibition. This meant that the artist was constantly in the gallery for the nearly two-month duration, allowing him to learn the institution inside-out, make personal contact with the members of the team, participate in the everyday rhythm of their work and share a space with them. Gilewicz used the same furniture and tools as the rest of the team, he observed the work and relationships between the staff, public and socio-artistic surroundings. Treating the institution like a system of joined vessels or a multi-cell organism, in which the form of the various parts fundamentally affects the functioning of the whole, the artist suggested what he saw as advantageous changes in the building infrastructure and ways of managing its resources. Gilewicz, whose art work often concerns the relationship between the artist and his surroundings, including

the function and position of painting in contemporary society, saw a fertile environment for executing his concepts in this gallery. In turn, the improvements he suggested struck me as an interesting tool for reorganising the operating principles of the institution. These remarks covered a wide spectrum, including quite material issues – aesthetics and functions, as well as new ways of social organisation – introducing various services and relationships alongside the hierarchical structure of the system.¹

Despite the fact that this professional relationship was never really consummated, we shall allow it to inspire the present text. In his reviews of unwritten books, Stanisław Lem undoubtedly paved the way for pondering unexecuted concepts in the arts. The creation of the idea is in itself an interesting demonstration of the artist's mindset – it reflects the image of the world that operates in his imagination, indicates his needs, and marks off spheres of discontentment. The fact that this project was never brought to life means we cannot know its real consequences and effectively precludes us from treating it as an instrument of institutional critique. However, it does create scope for imagination, hypothesis, and purely theoretical juxtaposition.

The role of the artist in the institutional environment has not been made fully precise. Let us examine, therefore, what precisely Gilewicz would have been meant to be doing in his post as 'artist'. In principle he would have served as an artist in the staff team, but what this function meant and what it would exactly have entailed remains unclear. Seeing this concept as the artist-society relationship on a micro-scale allows us to conclude that its vagueness might be associated with a broader problem in perceiving contemporary art as an inconceivable and hermetic field, and its not entirely defined role (particularly in the eyes of the viewer). For in spite of frequent declarations by artists about the social role of art, to the man on the street its status remains rather unclear. Of course, there are many reasons for this state of things. Let us therefore take a look at the history of the perception of the artist's profession against a backdrop of historical and social changes, in terms of the relationship between the artist and the audience.

The Artist's Profession

The collective creates the artist. Writing on the role of the artist, Florian Znaniecki claims that the artist's production of works of art is a social function. This means that his work is regarded as vital by himself and by members of society from a societal point of view. It is a kind of work that

¹ Unless otherwise indicated, information on the project hails from the author's correspondence with the artist [e-mails: 24.07.2015].

'he should perform'.² In exchange for rendering this function the artist has certain rights and a position that reflects the way his person and work is evaluated. The definition of the artist in terms of the social function he serves derives from the premise that there is a certain group of people who need works of art. The artist therefore creates a need for values inherent in the work of art, which are necessary for the collective, and which the artist offers.³

Without going into the complexities tied to the various functions of artists' work from a historical perspective, we can say in very general terms that they were originally connected to rituals, or with decorating the surroundings. And thus the village artist lived and worked within his local society, and the guild artist in the sphere of the city environment. The role of the artist was essential in the context of the endemic culture, and was closely tied to it. The specifics of the artist's work were established by the values in a local culture, those which prevailed alongside the ways of communicating those values, such as the language. To this day, they mark the basic attributes and ways of creating art, its distribution, presence and reception. In turn, the presence of art and its means of reception are an essential part of the whole socio-cultural system. The mutual relationship of these factors has a direct impact on the diversity and shape of the social functions artists serve.⁴

A quite enduring change in the apprehension of art came with the modern era and the naming system that took shape at the time – a language that described the artist's profession and the basic categories of art. This gave rise to the concept of the 'artist', distinguishing this sort of activity from all others. Terms were also devised to describe the art work itself: the 'fine arts' or 'pictorial arts'.⁵ Other canonical cultural functions of the artist include the beautification and decoration of the environment and the space designated for society. 'This takes such an archetypal form that it hardly behooves us to ask why it happens. In a word, there is a clear need for an artist who decorates. This is a role which is seldom mentioned in theoretical discussions, and even less often in artists' manifestos. It is as though it were carried out with some embarrassment, somewhat covertly and without much showing off about it', notes Marian Golka.⁶ With the case of Gilewicz, it is hard to overlook the aspect of his being a decorator. In the Bunkier project the artist's own reports are surprising in the pragmatism of the activities he proposes.

² Florian Znaniecki, 'Rola społeczna artysty', *Wiedza i Życie* 1937, No. 8/9, quoted from: Marian Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, http://socjologia.amu.edu.pl/isoc/userfiles/33/Marian_Golka_-_Socjologia_artysty_nowozytnego.pdf, p. 10 [accessed: 24.08.2015].

³ Marian Golka, op. cit., p. 10.

⁴ Ibid., p. 90.

⁵ Ibid., p. 4.

⁶ Ibid., p. 10.

Bemoaning the ephemeral nature of the short-term residency projects, he dreams of improving relations with society through creating favourable conditions in the aesthetics of the space where the society functions.⁷ These long-term conditions would be a real factor in generating positive change.⁸ By this approach, the function of the artist oscillates between that of the handyman, a person who builds new and practical solutions, and a set designer for the space of workers' everyday activities. It is from this perspective that historical references seem of interest, wherein the artist played a similar role for small communities.

While searching for historical equivalents of this formulation of the artist's role, it immediately struck me that this was a typical stance of the court artist of the Enlightenment period monarchies. It was surely linked to the cultivated courtly existence, though it did not only appear in this epoch. Although court artists were treated in an ambivalent manner, from the bourgeois perspective their high social status was unquestioned. 'Being the "royal servants" or "painters of his Holy Royal Majesty" meant that they were above the law and the city authorities [...] This *serwitoriat* [...] stood above the competition and was protected from guild interference. Receiving the permanent status of a court artist meant drawing a regular salary. The title of royal courtier had to be a major success from the artist's point of view, yet in the eyes of the aristocracy he remained an "unworthy" bourgeois'.⁹ If, therefore, we were to consider Gilewicz's position in the institution through in terms of the court painter, we should point out a similarity that is significant, though none too apparent at a first glance. An institutional contract, like the status of the court artist, would to some extent sever him from the necessity of operating in the unstable and brutal system of the contemporary art world. It would allow him to focus on a single long-term project instead of knocking off short-term projects and constantly vying for jobs. It would give him a feeling of security, one tied to regular and predictable income, but it would also exclude him from the 'rights' in which other artists function. The situation of the contract artist is ambivalent, in a similar fashion, for it is hard to unambiguously claim that contract work in an institution is degrading for an artist or a privilege – and towards whom? What does the status of the public institution really mean? Who really is the artist's employer at present, and whose needs does he satisfy through his work? And finally: is the artist's profession at present a role or a function?

Although both these terms pertain to the fulfilment of certain tasks, the role can be understood more as a creation, an activity focused on oneself, functioning in the sphere of an enduring image or myth. This

7 From correspondence with the artist.

8 Ibid.

9 Marian Golka, op. cit., p. 90

function, in turn, holds a relationship to something external, existing in the sphere of duties, even if only symbolically. What seems interesting in Gilewicz's concept is the clash of meanings, not only in the linguistic sphere, but also in constructing the concept of the artist and his contemporary identity.

It is a fact that for today's 'average viewer' the function of art is incomprehensible, and this particularly goes for unfathomable works. As such, we might suppose that Gilewicz's project would be unfathomable to the wider public, all the more so in that, to the artist's mind, his activities were mainly meant to concern the institution's workers, and not involve a visual aspect in the sense of an exhibition of works or an impact on the gallery's programme.¹⁰ If, however, we were to treat the institution's staff as a microcosm of society and thus explore the artist's capability for a social relationship with the viewer, this might lead to some interesting observations. And so, it is worth pondering what in fact constructs the contemporary position and value of the artist and what is the source of the clash between his social function and role. 'The moment when "role" began to prevail over "function", the artist lost support in society. He no longer had anything "useful" to offer his contemporaries'.¹¹

The Heritage of a Myth

It seems that the widespread role of the artist in society is, to a considerable degree, based on this mythologised image. The basic question is not if it is a fact or not, but why it exists. The origins of this phenomenon reach as far back as the creation of the term 'artist'. The fictionalised biographies of famous artists by Giorgio Vasari are a tentative prelude to what future epochs would bring. As such, we need to have another look at the artist/society relationship, for within it was created the dynamic interaction between the image of art and how it functions, which today seems so natural.

Myths evolve slowly, and, like the artist's profession, emerge within a community as a factor that defines its identity. They also have essential functions in the ideological or symbolic definition of values and hierarchies. According to the above-quoted Marian Golka, mythology in the arts became a weapon the modern artist wielded after the collapse of the patronage system, when the individual needs, views, and criteria of one's patron still played a major role. 'When that was over, the artist began to play a role for the anonymous bourgeois viewer (on the market) or for the state official (representing the state in purchases resulting from its policies)'.¹² And suddenly, military comparisons seem justified, and the artist/society relationship takes on all the attributes of an opposition.

10 From correspondence with the artist.

11 Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Northwestern University Press 1985.

12 Marian Golka, op. cit., pp. 56–57.

Along with the offensive strategies, defense mechanisms also developed. Among these, isolation was the most significant. The concept of the artist as a 'chosen one', usurping the right to the immortality of his creative accomplishments, is the culmination of this process. The Romantic myth bequeathed an expressive and theatrical image to the culture, one that is constructed of individual examples and stereotyped generalisations. The word 'artist' no longer pertains to a profession, it is more associated with a vocation. Crucially, a chosen individual no longer operates in a relationship, he is disinterested and autonomous, working on his own behalf. The artist thus plays his role less for society than as a soloist before a backdrop.

This odd coupling of the artist with no individual contact with the audience and the general expectations of his above-average talents and extraordinary nature have caused audiences to renounce their right to establish their own evaluation criteria with regard to his work.

Interestingly enough, scholars did not really pursue the topic of the artist's personality as distinct from other people's until the nineteenth century. The mythology of the arts had a major impact on the analyses that did emerge, often adopting a grotesque form.¹³ The most famous contribution to the subject was Cesare Lombroso's concept, published in 1864 in a book significantly titled *Genio i Follia* [Genius and Madness]. The Italian scholar demonstrated that people of genius, among whom he counted artists, possess peculiarities both physical (e.g. nervous tremors, high temperature in the head and low in the limbs, a weak sense of hunger and cold, a shallow and irregular pulse) and mental (a susceptibility to irritation, uncommon sensitivity, fits of passion, vanity, egotism, a proclivity for sadness and melancholy, fearfulness, single-mindedness, and a tendency to forget). Lombroso also believed that they more frequently succumbed to mental illnesses (hypochondria, melancholia, phobias and delusions, kleptomania, persecution mania, suicidal mania, schizophrenia). Apart from these tendencies for mental disturbances artists were also meant to be typified by lack of character, pride, narcotic abuse, sexual abnormality, egotism and a vacillation between extreme emotional states. Lombroso created the public image of the artist that the contemporaneous bourgeois art viewer wanted to see. It also turned out to be attractive to the artists themselves for a variety of reasons. All this has made the image survive to this day.¹⁴ Perhaps this is one reason why the notion of hiring an artist on a contract basis or even using employee terminology with regard to artists evokes surprise and a sense of dissonance.

The demystification of the myth of the artist and the clash of his cultural image with the reality of the contemporary world often appears

¹³ Ibid., s. 20.

¹⁴ Ibid. Cf. Cesare Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, trans. Janusz Ludwik Popławski, Warsaw 1987.

in the work of Wojciech Gilewicz, and in various forms. Sometimes, as in the video *Painter's Painting* (2015), the artist alludes to it in an ironic and detached fashion. Standing with his easel in an environment that ill matches this classical painter's equipment, he collides the cultural image of the artist and the image of the world that survives through painting with the reality. The clash created between what is imagined and the social reality is enhanced through the medium of film. The motionless painter in his serious pose is overwhelmed by the dynamics of reality, the rhythms of the city, the din of shopping malls. In one frame of this film, the artist tries to paint waist-deep in the ocean. The waves and the wind tug at him and the canvas. The image evoked in the video is an allegory for the myth of the individual working against the adversities of fate, resiliently and arduously completing his work. A figure (literally) immersed in the landscape, solitary, battling the elements to carry out his intentions in an objectively senseless manner. This mythologised role is placed in the foreground here. A rebel without a cause, or rather, on principle, this figure is tragicomic and touching. He retains none of the pathos of a chosen one. His unnecessary effort may be beautiful, but it is also absurd, and at odds with reality.

What fascinates me in Gilewicz's concept is the yearning for the artist's real social function, one that is tangible and quantifiable. We can make out a need for contact with the community through a role unlike the openly critical 'artist as social instructor', an individual who raises taboo issues and critiques the existing structures. Such a role confirms the antagonism that exists between the artist and society and presupposes the artist's superiority. A position of superiority presumes the necessity of using mental violence against the viewers and society during the 'teaching' process. From the perspective of the artist-teacher this was justified by a higher aim. In practice this violence increases the hostility and mistrust between the instructor and the instructed, which we could experience in Poland by observing the public response to the 'critical art' movement of the 1990s. Meanwhile, Gilewicz seems to yearn for the symbiotic place of the artist *vis-a-vis* society, for being part of the community. He does not see the artist as an avant-garde rebel working against and above the society. The culturally imposed necessity of the artist's solitude and social exclusion is a subject that Gilewicz appears to deconstruct in his work. As an artist, he adopts the role of the average man, operating within the existing society and its prevailing rules. He tries to disenchant the creative process through revealing his technique and distancing himself from the work of art perceived in terms of the masterpiece and the transcendental. He demythologises the role of the artist through direct contact with the audience and creating personal relationships with them. This was how he created both the *Sale* exhibition at Wrocław's BWA Awangarda in 2011, and the *Studio* project

at the Bunkier Sztuki in 2012, which was one reason for the concept of employing Wojciech Gilewicz on a full-time basis at the gallery.

Gilewicz's stance is therefore extremely unpoetic and anti-rational. His approach is in no way linked to inspiration. On the contrary, it is informed by a careful observation of the real world. Creativity here is the result of analysis joined with the ability to predict the results of various activities and their mutual relations. In many respects his work recalls the psychotherapist's in search of enduring images, demystifying them and removing defence mechanisms, to bring about the desired change. Sigmund Freud, the creator of psychoanalysis, believed that the artist's position could be compared to that of the neurotic. For, like the neurotic, the artist seeks shelter from an unsatisfying reality in his imagination. But unlike the former, the artist seeks a 'path of return' through his work, thus trying to find a true reality. Works of art are imagined ways of satisfying the artist's unconscious desires. As opposed to other methods (e.g. dreams) they can count on the sympathy of other creative people through the evocation and satisfaction of similarly unconscious desires.¹⁵

In seeking the position and function of the artist, Gilewicz adopts a seemingly subordinate role. In the *Residency Unlimited* project (2012) he was, for example, a building administrator, and an immigrant. For two months he did not reveal his identity to the inhabitants – artists working and residing in the building during their residency programmes. He cleaned, vacuumed and washed the floors. Through this sort of work he organised the space, introducing aesthetic structure. He became an invisible spirit whose minor interventions had an impact on the inhabitants' living standard. In his text remarking on the project, Gilewicz asked: 'Can cleaning be a tool for beautifying and changing the reality in which art is sometimes apprehended?'¹⁶

Despite the literal nature of this cleaning which went on in the above-mentioned project, I would see Gilewicz's proposition in a wider sense, particularly in the context of the issue under discussion. Cleaning here would seem to be a way of organising one's surroundings, a complex activity in the sphere of a physical and mental space, whose aim, as I have mentioned concerning this artist, is to affect the reality and achieve real change. The point of departure for the Bunkier Sztuki work involved similar premises. Perhaps the consciousness of the real process would evoke a change in the initial premises and the evolution of the concept in another direction. This we shall never find out. In terms of the project description, Gilewicz's work can be seen as another example of work that straddles the border between art and life, such as those attempted

15 S. Freud, *Selbstdortstellung*, Lipsk 1925, quoted in: Marian Golka, op. cit., p. 22.

16 Project description: <http://www.fluxfactory.org/projects/wojciech-gilewicz-residency-unlimited/>, [accessed: 22.08.2015].

from the 1960s onward; as a dematerialisation of the work of art and a departure from the visual side of things, toward action and approach. Situating Gilewicz's project in this path of artistic development would probably be accurate. But in truth, this is not what interests me most.

The Playing Fields

Much as, historically speaking, the artist's relationship with the viewer and his dependency on the prevailing local culture and its principles were an important part of the profession, so in our day the artist's position hinges on his place in the work environment. A detailed description of this phenomenon is found in a report on labour division and conditions in the visual arts in Poland, *Fabryka sztuki* [The Art Factory], published by the Free/Slow University of Warsaw in 2015.¹⁷ The basic attributes of work for this contemporary community are, according to the report: workers' motivation, the 'precarisation' of labour conditions, basically understood as a growing sense of uncertainty tied to professional instability and an ubiquitous 'project model', i.e. the execution of short-term commissions in changing teams. This state of things results in a real shift in evaluation and the existing criteria of assessing artwork. What determines the contemporary success of the professional artist is an evaluation by a small group of experts and 'visibility', i.e. constant activity in the professional community closely linked with the marketing of one's work.¹⁸

The idea of creating a full-time post for Wojciech Gilewicz, given these conditions, emerges as a curiosity of sorts, but not because of the reigning myth of the artist as a person incapable of fitting in with the general social norms. This proposition clashes with reality because of how it goes against the tide of contemporary trends. Once again we draw associations with Gilewicz's video *Painter's Painting*, but this time we recall the shot in which the slow painter, incapable of adequately responding to his surrounding reality, stands with his archaic easel set up in a playground. The disturbingly restless children scurry about the area, gathering in changing groups, playing a game and then scattering, beginning another activity in a different group. The full-time artist would doubtless become a passive outsider, unable to fit in. He would lose his visibility resulting from the diversity and dynamics of his projects. His way of functioning in the framework of a single place and a long-term project thus would exclude him from the scene. Such work does not succumb to contemporary marketing and project demands. It has no clear message, nor measurable results.

17 *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, eds. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, http://issuu.com/beczmiiana/docs/fabryka_sztuki_2015 [accessed: 25.08.2015].

18 *Ibid.*, p. 65.

As such, can we see Gilewicz's concept as being critical with regard to the realities of art circulation? Probably we can, all the more so in that, contrary to artists' general approach to norms and social rules, there is an unwritten rule that one does not question the rules of a game from within a community. This special brand of conformity is caused by the necessity of circulating between projects, and thus, avoiding conflicts that could exclude a rebellious individual from the art circulation.¹⁹

Yet Gilewicz's concept corresponds with the tendency to renegotiate the artist's position. He does this before our eyes, in both the sphere of the arts and in society. Moreover, for some years we have been hearing the community call out for artists' rights, for the basic privileges of the average citizen, such as the right to health care or social assistance. This process has also been evident in the need to organise creative communities. The idea has arisen to create professional unions, and 2012 saw the first artists' strike; the Civic Contemporary Art Forum was also created to struggle for workers' rights in the arts sector. A change is also occurring in the terminology and language pertaining to the artist's function. For it turns out that there is no language to describe artists' professional function. This is another reason why the full-time artist, the artist employee or even the term 'post' with regards to work in the arts evokes a kind of dissonance, if even unconsciously.

It looks as though the artist's step outside of society led to the deprecation of the social value of his work and position. As a result, we consent to ignoring his presence. This exclusion from the framework of society affects visual artists to a substantially greater degree than film makers, theatre artists, or musicians, because visual art – particularly in Poland – to a large extent has no market verification, to say nothing of social acceptance and comprehensible evaluation criteria. It develops independent of the market or attendance to art institutions. Visual art is ruled by the values that hold sway in the art scene, and not in the wider socio-cultural system. The market, of course, can be abused, e.g. it introduces the risk of choices made for reasons such as profit or viability of investment, which are unrelated to a work's artistic value. Yet there still exists the voice of the viewer, whose purchases indicate the need for and extra-material value of the artwork.

One attempt to conquer this impasse would seem to be in creating local societies and personal relationships between the artist and the viewer. Contemporary artists have been creating works that involve participatory activities. An enormous number of workshops for various age and social groups are initiated in the frameworks of cultural institutions. Amateurs are called upon to have a hand in creating works. As such, we can also perceive a tendency towards the

deprofessionalisation of the artist's work. All signs seem to show that these endeavours are meant to restore audiences' desire and right to think independently, and to bring back an evaluation of art that is social, and not just professional. Increasingly, the art market is focusing on individual contact between the collector and the artist. Galleries often organise such meetings, and collectors are happy to attend. The individual viewer's desire for existence is thus what determines a range of art activities. In Gilewicz's concept these two aspects of the artist's function work parallel to one another. Firstly – through decisive actions against the evolving tendencies in the contemporary work environment. Secondly – they operate as a 'retro' yearning for a community, for the rebirth of small societies and for the individual art appreciator. How can these authentic forces affect the position of the artist and contemporary art? Here we can only develop hypotheses.

¹⁹ Ibid., p. 71.

2009

Wojciech Gilewicz, 2009, fragment wystawy, Galeria Foksal
Wojciech Gilewicz, 2009, part of the exhibition, Foksal Gallery



2009

In Practice, fragment amerykańskiej flagi,
2009, olej na płótnie, 95,3 cm x 95,9 cm
In Practice, fragment of the American flag,
2009, oil on canvas, 37½" x 37¾"



2009

Bez tytułu, barierka, 2009, olej na płótnie, 80 cm x 201,5 cm
Untitled, barrier, 2009, oil on canvas, 31½" x 79¾"



Bat Yam, 2009, DVD, 4 min 54 s, kadry wideo
Bat Yam, 2009, DVD, 4 min 54 s, video stills



2009

LTZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012, DVD, 13 min 43 s, kadry wideo
LTZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012, DVD, 13 min 43 s, video stills



144



145

Naprowadzanie

Z Wojciechem Gilewiczem rozmawiają
Karolina Vyšata i Piotr Stasiowski

Piotr Stasiowski

Między wrocławską wystawą *Wyprzedaż* a jej krakowską odstoną zatytułowaną *Pracownia* minęło ponad pół roku. Obie miały podobne założenia, choć ich realizacje oraz doświadczenia z nich płynące pewnie odbierałeś odmiennie. Moje pierwsze pytanie dotyczy zatem twoich wrażeń z wystawy wrocławskiej rozumianej jako pewien proces, który postanowiliśmy wówczas rozpocząć. Jak wspominasz ten eksperyment?

Wojciech Gilewicz

Myślę, że był udany i ciekawy, zarówno dla mnie, jak i dla widza, który chciał tę wystawę zobaczyć więcej niż raz. Dla mnie było to jedno z najbardziej komfortowych doświadczeń. Prace nad wystawą zwykle opierają się na pewnym schemacie. W zasadzie ciągle go powielamy i nikt tego nawet nie kwestionuje. Przyjeżdżamy z pracami tydzień przed otwarciem, odbywa się montaż, potem spotykamy się na wernisażu. Wystawa trwa miesiąc lub dwa. Ten czas bardzo szybko mija i następuje demontaż. We Wrocławiu odwróciliśmy tę sytuację w taki sposób, by to czas montażu, przygotowywania i budowania wystawy stał się jej właściwą treścią. Przez miesiąc ją tworzyliśmy, komponowaliśmy i układaliśmy. A widz miał szansę być tego świadkiem. Poza tym mógł malować obrazy w przygotowanej specjalnie do tego celu przestrzeni. I ja miałem tam zaaranżowaną własną pracownię, więc codziennie od rana do wieczora byłem w samym centrum tego wszystkiego, starając się to jakoś ogarnąć.

PS

Z jakimi reakcjami spotykałeś się w trakcie rozmów z publicznością? Wspomniałeś przed chwilą, że była to dla ciebie komfortowa sytuacja wystawiennicza. Nie musiałeś spieszyć się z tym, aby wszystkie obrazy zostały powieszona na czas, żeby wszystko było gotowe przed

wernisażem. Na pewno było to dla ciebie dosyć wygodne, bo mogłeś przez miesiąc spokojnie pracować nad tymi obrazami. Mogłeś kreować tę wystawę, lepić ją z różnych elementów, zmieniać w czasie. Czy dla publiczności, która wówczas przychodziła do galerii, zrozumiałe było to, co się wtedy działo?

WG

Oczywiście było to dla mnie z jednej strony bardzo wygodne, ale moja obecność w tej przestrzeni spełniała dodatkowo inną, dość konkretną funkcję. Ta wystawa była taką naszą walką z mitami i kliszami dotyczącymi sztuki w przestrzeni ekspozycyjnej, ale również figury samego artysty oraz jego pracowni. Odkrywaliśmy to wszystko dla widza. Zaaranżowaliśmy moją pracownię w przestrzeni zwanej witryną, znajdującej się tuż przy ulicy, dość ruchliwej zresztą, i to o każdej porze dnia i nocy. Ta przestrzeń była oddzielona od ulicy wielkimi oknami, przez które każdy mógł zajrzeć – niekoniecznie wchodząc do galerii – i zobaczyć, co się w niej dzieje. Ku zdziwieniu odwiedzających wystawę był tam artysta, który – jak się okazywało – nie chodził wcale w jakiejś pelerynie, nie czekał na natchnienie, tylko po prostu pracował, ze wszystkimi rozmawiał, odpowiadał na pytania. Wydaje mi się, że to właśnie było dla ludzi ciekawe. To nie pierwsza wystawa, podczas której miałem tak bezpośredni kontakt z widzem. Za każdym razem obserwuję, że ludzie chętnie ze mną rozmawiają i bardzo tego kontaktu potrzebują. Mając okazję rozmawiać z autorem prac, zadają konkretne pytania. Są ciekawi wielu spraw. Co więcej, zaaranżowaliśmy przestrzeń tylko i wyłącznie dla publiczności. I kiedy widziałem, że ludzie podchodzą do stołu warsztatowego i nie wiedzą, jak się zabrać za farby, wkraczałem i opowiadałem im na przykład o technice oleju. Ośmielałem ich trochę.

Karolina Vyšata

Podobną, choć nie identyczną sytuację zainicjowaliśmy w Bunkrze Sztuki. W Krakowie odbył się wernisaż: część przestrzeni ekspozycyjnej zaaranżowana była jako pracownia Wojciecha, pozostała zaś stała się miejscem prezentacji prac malarskich i wideo. Podobnie jak we Wrocławiu spotykałeś się z publicznością, malowaliście wspólnie. Czym według ciebie te wystawy różniły się między sobą? Nie chodzi mi tutaj o zmiany programowe ekspozycji, lecz o twoje odczucia względem projektów.

WG

Obie od samego początku pomyślane były jako wystawy siostrzane. Poczynając od transportu prac po wystawie w 2011 roku z Wrocławia bezpośrednio do Bunkra, gdzie ekspozycja otworzyła się dopiero w styczniu następnego roku. Oparte były na bardzo podobnym zestawie prac, niemniej jednak rozmieszczonych zupełnie inaczej z uwagi na inną

architekturę obu miejsc. We Wrocławiu pracowałem w witrynie, byłem więc oglądany z zewnątrz przez osoby, które nie wchodziły do galerii. W Krakowie – poza godzinami gdy wystawa była otwarta – pozostawałem niewidoczny. Inna architektonicznie była również przestrzeń, którą zaaranżowaliśmy dla ludzi. We Wrocławiu była ona mniejsza i bardziej kameralna. Ludzie z taką samą chęcią sięgali tam po małe płótna, jak po te wielkie, które były dla nich powieszony na ścianach. W Bunkrze natomiast ta przestrzeń była dwukrotnie większa i zrezygnowałem w ogóle z małych formatów. Co, myślę, było posunięciem bardzo dobrym, bo publiczność w Krakowie przejawiała większą ekspresję i używała więcej farb... To oczywiście żart, bo nie prowadziliśmy takiego zestawienia: kto ile używał farb i ile metrów sześciennych płótna nimi pokrył. A i sama ekspresja była problemem, bo we Wrocławiu odwiedziła nas kilka razy grupka studentów lokalnej ASP, która w podejściu do obrazów odznaczała się ogromną werwą, a wręcz dzikością. Zacząłem pozornie nie na temat od różnic architektonicznych obu galerii, bo tak naprawdę obie wystawy uświadomiły mi, jak ważny jest każdy najmniejszy nawet ich aspekt: począwszy od dobrego pomysłu, poprzez zaangażowanie kuratorów i koordynatorów, po sprawność działu technicznego itp. To trochę banał, ale rozbijając go na czynniki pierwsze, uświadomiłem sobie, że przebieg i recepcja wystawy zależy nie tylko od artysty, ale także masy wielu innych, czasami drobnych, elementów czy tak prozaicznych spraw jak np. kontakt z mediami i promocja, integracja zespołu galerii z pracownikami pilnującymi wystaw, zaplecza galerii takiego jak księgarnia czy, dajmy na to, kawiarnia, relacje instytucji z miastem czy organem też finansującym, sytuacja polityczna, moda, która czasami pewne miejsca wywyższa, o innych kompletnie zaponiając, to czy w galerii myśli się o odbiorcy z dzieckiem, odbiorcy niepełnosprawnym itp. Mamy to wielkie szczęście, że mogliśmy się spotkać po raz pierwszy niespełna cztery lata temu na pierwszą część tej rozmowy, a teraz pokusić się o podsumowanie tego, co stało się od czasu zakończenia obydwu wystaw. Nietrudno zauważyć, że w samej promocji zmieniło się tak wiele, że teraz praktycznie każde działanie ma swoje wydarzenie na Facebooku, a w galeriach na stanowiskach promocyjnych zatrudnia się już nie osoby z przetasowań etatowych w ramach samej instytucji, ale ludzi, którzy posiadają wykształcenie i kompetencje w tym właśnie kierunku.

KV

Wracając do założeń programowych wystaw. Czy w ramach wspomnianych wyżej projektów podtrzymywałaś relację mistrz i uczeń?

WG

Myślę, że tak. Cała przestrzeń obydwu ekspozycji była zorganizowana po to, aby zadać szereg pytań na temat tej relacji. Dotyczyły one również

takich tematów, jak na przykład problem oryginału i kopii oraz kwestia samego autorstwa dzieła sztuki. Z historii sztuki, właściwie już od antyku, znamy praktykę artystyczną, która polega na tym, że artysta kształci swoich pomocników i asystentów po to, by mu pomagali – malowali chmury, tło obrazu, robili podmalówki itp. W czasach nam współczesnych dwa bardzo ciekawe przypadki takich pracowni reprezentują Takashi Murakami i Jeff Koons, często ze sobą porównywani (co ciekawe, właśnie za sprawą ich odmiennego traktowania podwykonawców). A dziś ciągle jeszcze słyszy się zarzut, że skoro artysta czegoś sam nie wykonał, to w zasadzie nie jest to dzieło sztuki i on się pod tym nie może podpisać. Na naszych wystawach reguły były określone od samego początku w regulaminie prac warsztatowych, który stworzyliśmy dla widzów. Było tam napisane na przykład, że każdy, kto przystępuje do malowania w pracowni, powinien liczyć się z tym, że następnego dnia przyjdzie kolejna osoba, która zaingeruje w to, co wcześniej zostało namalowane. Ja z kolei jestem właścicielem tych prac, które powstały, i uczestnicy wystawy nie roszczą sobie do nich żadnych praw. Jestem swego rodzaju naprowadzaczem, kimś, kto wychodzi do widza z jakąś propozycją, jest chwilowo gospodarzem konkretnej przestrzeni, która na określony czas zostaje mu udostępniona przez instytucję – w przypadku wystawy *Wyprzedaż* była to galeria Awangarda, potem Bunkier Sztuki. Staram się jednak oddawać widzowi jak największą część tej przestrzeni i swobodę, szanować go, a w razie potrzeby służyć pomocą.

KV

A czy oprócz tych formalnych zmian, które uczestnicy wnieśli w twoje prace – ludzie przychodzili do galerii i oddawali ci swój ruch, swoją pracę, swoje malowanie – czerpałeś z tej relacji inne korzyści? Publiczność odwiedzająca galerię ma konkretne oczekiwania. Mając na uwadze tradycyjne myślenie o wystawie, widz nastawiony jest na branie. W *Pracowni* odwróciliśmy tę relację. Na ile wykorzystujesz taką sytuację? Można spojrzeć na to jak na wkład publiczności w sam proces powstawania dzieł, z drugiej strony może to być ocena stworzonych wspólnie prac. Mówiąc o relacjach, chodzi mi także o samo doświadczenie wymiany...

WG

Podstawą teoretyczną działalności, którą się zajmujemy, są rozmowy w gronie specjalistów, takie jak ta, panele, projekcje, teksty krytyczne, książki; to wszystko jednak w bardzo niewielkim stopniu obchodzi panią emerytkę, która realizuje się, pielęgnując w swoim ogródku, siedząc na balkanie czy szydełkując. Wydaje mi się, że te dwie wystawy z racji tego, że miałem do czynienia z bardzo różnymi ludźmi, sprowokowały mnie, aby dać głos komuś, kto ze sztuką w życiu zawodowym ma niewiele wspólnego.

Może więc galerie to miejsca, gdzie dokonuje się symboliczne spotkanie teoretyka z panią emerytką, a przy okazji dochodzi między nimi do wymiany. I to nie jest utopia! W swoim projekcie, który zrealizowałem z mamą, zaczętym niedługo po projekcie w Bunkrze, w bardzo wielu momentach oddawałem jej głos. Moja mama, w żaden sposób niezwiązana ze sztuką, ma bardzo ciekawe spostrzeżenia na jej temat, a to, co mówi, jest bardzo odświeżające. Ta wymiana nie polegała już zatem na tym, że ona coś dla mnie maluje, ale mówi, a ja z uwagą jej słucham i zastanawiam się nad kolejnym krokiem. Ten projekt składa się z trzech krótkich wideo: *Rockaway*, *E22* i *Cuboids*.

Wracając jednak do pierwszej części pytania i oceny prac stworzonych wspólnie z publicznością... Nie można nie doceniać tych artefaktów. Właśnie ta kwestia pojawiła się w wypowiedzi Jarosława Lubiaka – napisał, że te obrazy mają wartość dokumentacyjną. Ja się z tym jednak trochę nie zgadzam. Choćby ze względu na to, że już na samym początku pojawia się jakiś przedmiot (blejtram, farba olejna itd.), który tak naprawdę nie jest tani. Nie można powiedzieć, że na końcowym etapie pracy namalowany obraz staje się jedynie dokumentacją samego malowania, że liczą się tylko proces i doświadczenie, które zostaje w ludziach. Dla mnie fizyczność obrazu, z którą zresztą sam mam wielki problem, konstytuuje to malarstwo. Powstały obrazy, które fizycznie posiadam, i jest to dla mnie duża wartość tych warsztatów. Gdyby chodziło mi w tym wszystkim tylko o doświadczenie widza, użyłbym raczej farb wodnych i papieru, które są o wiele tańszymi materiałami.

KV

Gdzie aktualnie są obrazy, które malowałeś wspólnie z publicznością podczas wrocławskiej i krakowskiej wystawy?

WG

Mam je wszystkie u siebie. Nie sprzedałem ich. Nie wyrzuciłem. Zgromadziłem je w moim magazynie. Może czekają na ciąg dalszy, a może ja sam potrzebuję trzeciego wydarzenia, aby dopełnić ten projekt i wskazać na moją tezę, że nie są to jedynie dokumenty pewnej sytuacji. Może ta trzecia odsłona powinna odbyć się gdzieś w małym ośrodku na prowincji.

Podsumowując, praca z publicznością to dla mnie szereg ciekawych obserwacji. To, co powstaje na tych obrazach, jest odbiciem tego, co tak naprawdę mamy w głowach. Zastanawiałem się też na przykład nad tym, dlaczego ludzie są w stanie zamalowywać bez wahania czyjeś wcześniejsze pociągnięcia pędzlem na dużym blejtramie, natomiast nie zdarzyło się, żeby ktoś dwa razy przemalował mały blejtram. Jest to dla mnie ciekawe spostrzeżenie, nie potrafię znaleźć wyjaśnienia dla takiego akurat działania. Z pozoru mały szczegół, ale być może to właśnie jest warte zastanowienia?

PS

Takie obserwacje faktycznie są interesujące. Zwróciła na nie uwagę Dorota Monkiewicz w wywiadzie do filmu, który powstał we współpracy z pleple.tv¹. Dla niej właśnie, wbrew pozorom, najciekawszym elementem tej interakcji była pierwsza myśl odbiorcy. Takiego widza, który nie został sformatowany artystycznie do malowania obrazów. Ciekawe jest to, przez jakie obrazy taka osoba chciała się wyrażać i w jakich rejonach szukała inspiracji. Okazało się, że wiele z tych przedstawień było bardzo ekspresyjnych i dość naiwnych. Nie były to dopracowane, realistyczne obrazy, jakie zazwyczaj są doceniane przez tych, którzy nie interesują się sztuką na co dzień. Wrywkowo zostały przywołane różne hasła, klisze z popkultury, kwiaty, twarze, zwierzęta, wyznania. Czy w ogóle podobały ci się te obrazy?

WG

To jest kolejna rzecz, którą sobie dopiero później uświadomiłem. Tak naprawdę byłem bardzo rozdarty. Z jednej strony, mówiąc o ośmieleniu ludzi, nie chodziło mi o to, aby powstały tam jakieś specjalne arcydzieła, ale o to, by widzowie zetknęli się z farbą olejną, poznali technikę malarską, stanęli przed płótnem i namalowali coś sami z siebie. I żeby nie zastanawiali się nad tym, co mają robić, tylko po prostu działali. Kwestia tego, co miało powstać, była rzeczą drugorzędną. Po prostu ośmielmy się i malujmy! Z drugiej jednak strony, w dzień finisażu chciałem obronić tę przestrzeń nie jako przestrzeń warsztatową, ale jako przestrzeń malarską. Zaaranżowaliśmy więc typowe miejsce z kompozycjami obrazów wiszących na ścianach.

PS

Dla mnie gest oddania pędzla amatorom jest totalnym zdegradowaniem malarza jako twórcy i po wykonaniu takiego ruchu jest już bardzo trudno zrobić kolejny krok.

WG

Dla mnie tym kolejnym krokiem było może właśnie wyrzucenie na śmietnik obrazów, nad którymi pracowałem z mamą, bo tak właśnie kończy się film *Rockaway* (2015). Tyle że chyba zgodzisz się ze mną, że pozbycie się czegoś to też gest oczyszczenia, zrzucenia z siebie jakiegoś balastu, a może przekazania też czegoś dalej. No i na koniec wyrzucanie – mimo że odbyło się to w rzeczywistości, to jednak mamy tu do czynienia z filmem i te obrazy już w momencie powstawania przeznaczone były do odegrania

¹ W trakcie wystawy *Wyprzedaż* w galerii Awangarda powstał film edukacyjny, przybliżający zagadnienia współczesnego malarstwa. Autorkami filmu są Monika Weychert-Waluszko (pleple.tv) oraz Karolina Vyšata (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki); <http://vimeo.com/33166757> [dostęp: 8.09.2016].

pewnej roli, choć nie wiedziałem, jaki dokładnie będzie finał. Natomiast obrazy, które powstawały we Wrocławiu, a potem w Krakowie nigdy nie były tworzone jedynie z myślą o dokumencie jakichś gestów, spotkań czy wydaniu się na próbę amatorszczyzny. One od początku miały być obrazami oglądanymi w bezpośrednim kontakcie, a nie przez pryzmat wideo czy fotografii. Może więc jest to kwestia założeń, które sobie stawiamy. Wychodzi na to, że zawsze musi być ten mistrz, obojętnie, czy naprawia pralkę, kieruje samochodem, mówi nam, co warto przeczytać, czy jakie filmy zobaczyć...

KV

Kim zatem może być wspomniany mistrz w przypadku wystaw *Wyprzedaż* czy *Pracownia*? Aktualnie instytucje wystawiennicze zmierzają w kierunku działań edukacyjnych, które obok swojej dydaktycznej warstwy mają jeszcze tę o charakterze kuratorsko-artystycznym. Gdzie widzisz różnicę? Sam powiedziałeś, że w pewnym momencie poczułeś się jak edukator. Gdzie tak naprawdę leży granica między byciem edukatorem a byciem artystą? Powiedziałeś: „mamy tutaj do czynienia z eksperymentem, który potem próbowałem przekształcić w sytuację artystyczną czy w wystawę artystyczną”.

WG

Wiesz, ja nie jestem edukatorem...

KV

A animatorem? Osobą, która odpowiada na realne potrzeby społeczeństwa? Na ile uważasz, że twoja sztuka jest skuteczna społecznie?

WG

Bardzo chciałbym, aby taka była. Dwie wspomniane wystawy wyrastały z celu, który kiedyś sobie postawiłem: pokazać, że malarstwo nie musi sprowadzać się do dekoracyjnego, płaskiego przedmiotu, martwo wiszącego na ścianie. I chyba udało mi się to osiągnąć. Teraz jednak zajmują mnie trochę inne rzeczy. Słowo „sztuka” chciałbym skutecznie zamienić na słowo „działanie”. Gdy jestem na rezydencji artystycznej w Nowym Meksyku i widzę, że w kuchni, z której korzysta kilkunastu artystów zajmujących się zawodowo kwestiami związanymi z jedzeniem, w tym równego do niej dostępu w ramach społecznie zaangażowanych projektów, marnuje się strasznie dużo jedzenia, to nie zastanawiam się, jakich środków artystycznych użyć, aby zrobić o tym pracę, ale co zrobić w ogóle, aby zastaną sytuację zmienić albo chociaż ten problem wskazać. Ale wyraz „skuteczność” przekłada się trochę na słowa typu „przydatność”, „cel”. Pozwólmy sztuce być alternatywnym środkiem radzenia sobie z rzeczywistością. Pozwólmy też, tak jak mówisz, aby te różne dziedziny łączyły się ze sobą, ale bez konieczności rozgraniczania

i nazywania tego, czy mamy do czynienia ze sztuką, działaniem skutecznym, społecznym czy animacją.

Sama sztuka w jakimś sensie też jest edukacją, ale ja nie mogę powiedzieć, że jako artysta jestem edukatorem. Wspomniane wystawy, we Wrocławiu i w Krakowie, stały się próbą pokazania i zmierzenia się z tak banalnymi i irytującymi kwestiami, jak to, kim jest artysta, kim tak naprawdę jest malarz, jak wygląda pracownia, a także czym jest i do czego służy galeria czy – szerzej – instytucja sztuki w ogóle, a także ze stereotypowymi wyobrażeniami na te tematy. Zahaczamy tu również o problemy dotyczące modeli „konsumowania” sztuki, jej obiegu i poniekąd samego rynku sztuki.

KV

Praca u podstaw.

WG

Tak, praca u podstaw. Trochę taka syzyfowa praca... I tu pytanie do ciebie, ile osób pracuje w dziale edukacji w Bunkrze Sztuki?

KV

W styczniu 2012 roku pracowało pięć osób. Dział Edukacji Bunkra Sztuki został rozwiązany w marcu 2012 roku, a aktualnie osoby zajmujące się projektami edukacyjnymi zatrudnione są na stanowiskach kuratorów. Sama edukacja została wciągnięta do poziomu projektów wystawienniczych, stanowiąc tym samym istotny aspekt działalności instytucji. Równolegle konstruowane są modele wystaw, w ramach których powstają szeroko zakrojone programy kontekstualne, wykraczające swym zasięgiem poza działania o charakterze edukacyjnym, np. *Wymiary utopii* (2013) czy *Minimalne formy realności* (2015). Powstają także wystawy, które już w swoich założeniach przejawiają konieczność współpracy czy – literalnie – wymiany z publicznością, np. *Potlacz* (2015).

WG

Pięć osób. Więc są ludzie, którzy mają świadomość tego, że edukacja, ale też pewnie komunikacja i marketing są sztuce bardzo potrzebne; że sztuka to już nie tylko artysta, nazwisko, wystawa. To cała otoczką, która jest istotna z uwagi na to, by zachęcić odbiorcę do odwiedzenia instytucji, żeby o niego ciągle zabiegać, a wręcz go sobie wychować i pokazać mu, czym jest galeria sztuki i jakie to jest ciekawe miejsce; i że ono tak naprawdę już w przedbiegach wygrywa z np. galerią handlową. Instytucje sztuki powinny bardziej dbać o to, by ich program stał się alternatywą dla innych sposobów spędzania wolnego czasu, którego ludzie mają przecież coraz mniej. Konkurencja jest spora. Dlatego też tak mocno wierzę w misję edukacyjną instytucji sztuki i różnorodność ich programów.

KV

Prezentując wystawę *Pracownia*, zrobiliśmy w tym kierunku mały krok, który w moim mniemaniu miał dość intymny charakter, opierał się bowiem na twoim spotkaniu z odbiorcą. Nie jestem jednak nadal przekonana, czy oczywistością jest, że należy walczyć o widzów. Ja bym już tego nie nazywała misją.

WG

I czy nazywać takie działania jeszcze edukacją?

KV

Wracamy zatem do punktu wyjścia. Istnieją różnego rodzaju działania edukacyjne, takie jak chociażby te prowadzone przez Laboratorium Edukacji Twórczej CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, funkcjonujące od wielu, wielu lat, gdzie w zasadzie wychodzi się z pozycji edukatora, a zbliża się w kierunku pozycji artysty. Natomiast duża liczba działań edukacji rozmaitych instytucji kultury pracuje nadal na tej bardziej tradycyjnej płaszczyźnie, to znaczy na linii: od artysty do edukacji. Czy można to zrównoważyć? Czy możemy wspólnie stworzyć wystawę o zatartych między działaniem edukacyjnym a samą prezentacją sztuki granicach?

PS

Wydaje mi się, że to tak naprawdę główna i najbardziej znacząca różnica pomiędzy działalnością edukacyjną instytucji wystawienniczych typu galeria czy muzeum a programem tworzonym chociażby przez domy kultury. Różnica pomiędzy warsztatami w domach kultury a warsztatami w galeriach czy muzeach polega na tym, że w tych drugich pracuje się bezpośrednio z artystami, których twórczość i działalność ma dosłowne przełożenie na program edukacyjny. Nawet jeśli ci artyści nie noszą peleryny i beretki z piórkami. Gdzie wy widzicie tę różnicę?

KV

Edukacja prowadzona przez artystę czy współpraca edukatora z artystą to aspekty podwójnie ważne chociażby ze względu na to, że ludzie mają kontakt z twórcą, wchodzi – tak jak w przypadku *Pracowni* – w sam proces. Doświadczenie sztuki staje się namacalne. Otrzymują możliwość odbierania sztuki ręką, okiem, uchem, nosem i tak dalej. Jest to ciekawe także ze względów, o których wspominał Wojciech, kiedy mówił o tym, że w dzień finału próbował obronić taką przestrzeń jako wystawę malarstwa. Koło się zamyka. Każdy wychodzi z jakimś przeżyciem, z jakimś doświadczeniem. Chciałabym teraz przeczytać jedno zdanie. Moglibyście się do niego odnieść? To dosyć sztandarowe zdanie Jacques'a Ranciere'a: „Być może chodzi o stworzenie miejsca, które zamiast określać i przedstawiać, będzie

raczej pytać o to, czym właściwie jest sztuka nowoczesna w przestrzeni, w której nowoczesność będzie pełnym przedmiotem”².

WG

Dla mnie sztuka to zadawanie pytań, a nie odpowiadanie na nie.

PS

Jeżeli chodzi o wybór twórcy do takich działań, Wojciech wspaniale się sprawdza. Wiadomo, że z każdym artystą pracuje się w inny sposób. Jedni artyści mają świetne podejście do edukacyjnych kwestii, inni nie. Jedni są skupieni tylko i wyłącznie na swojej twórczości, dla innych znaczenie ma przede wszystkim odbiorca. Wojciech świetnie łączy cechy artysty malarza – maluje od lat, jego projekty są znane, a to, co tworzy, jest przez niego przemyślane i prowadzone bardzo konsekwentnie – z umiejętnością bycia edukatorem, pewnego rodzaju wychowawcą w twórczości. To niesamowicie istotne w jego pracy.

KV

Podsumowując, a zarazem nawiązując do wystawy wrocławskiej – w jaki sposób galeria sztuki współczesnej, która prezentuje wystawę w procesie, może przyciągnąć tę aktywnie działającą publiczność?

WG

Od dawna się nad tym zastanawiałem. Wydaje mi się, że odpowiedź jest prosta – galeria sztuki jest jednak bezkonkurencyjna. Dlaczego? Dlatego, że jej działalność jest kierowana do bardzo szerokiego – wbrew pozorom – kręgu odbiorców. Są artyści, którzy pracują z bezdomnymi, są artyści, którzy pracują z osobami z niepełnosprawnościami, są artyści, którzy pracują z gejami, a jeszcze inni np. z samochodami, z roślinami czy ze zwierzętami. I dlatego galeria sztuki potencjalnie przyciąga bardzo zróżnicowaną publiczność.

KV

Czy oczekujesz jakiegokolwiek przygotowania od osób, które tutaj przychodzą?

WG

Nie, absolutnie nie liczę na żadne przygotowanie. Liczę wręcz na element zaskoczenia...

KV

Taka randka w ciemno.

² Jacques Ranciere, *Przestrzenie myślenia. Jacques Ranciere w rozmowie z Martą Dziewańską*, brak nazwiska tłumacza, „Muzeum” 2007, nr 1/07, s. 8.

WG

Tak, randka w ciemno. Nie wydaje mi się, że każdy widz, który przychodzi do Bunkra Sztuki, wie, na czym ta wystawa polega. I to jest fajne. Widz przychodzi i staje przed sytuacją, do której musi się odnieść, ośmielić się i zmierzyć z nią albo ją zignorować. Ale robi to świadomie i tylko on decyduje o tym, co się zdarzy. Zawsze w jakiś sposób odpowiada na naszą propozycję. To on decyduje o tym, czy będzie aktywny, czy pozostanie bierny. Tylko on.

KV, PS

Dziękujemy za rozmowę.

WG

Dziękuję.

Kraków–Warszawa: styczeń 2012 / wrzesień 2015 / wrzesień 2016³

³ Zapis niniejszej rozmowy to tekst w procesie. Pierwotna wersja wywiadu powstała w 2012 roku, w roku 2015 została kolektywnie przeredagowana (modyfikacje były dość istotne z uwagi na zmiany, które zaszły zarówno w twórczości Wojciecha Gilewicza, jak i w stosunku pozostałych rozmówców do poruszanych w rozmowie problemów), natomiast finalnego kształtu nabrała w 2016 roku.

Wyprzedaż, 2011, fragment wystawy, Awangarda
Sale, 2011, part of the exhibition, Awangarda



Wyprzedaż, 2011, warsztaty, Awangarda
Sale, 2011, workshops, Awangarda



Hints

Wojciech Gilewicz in Conversation with Karolina Vyšata and Piotr Stasiowski

Piotr Stasiowski

Almost half a year has passed between the Wrocław *Sale* exhibition and its Krakow edition, *Studio*. Both had similar premises, though you undoubtedly saw their execution and the experiences that emerged from them differently. My first question concerns your impressions from the Wrocław exhibition, conceived as a certain process that we decided to begin at that time. How do you recall that experiment?

Wojciech Gilewicz

I think that it was successful and interesting, both for me and for the viewers, who wanted to see the exhibition multiple times. It was one of my more comfortable experiences. Work on exhibitions is generally based on a formula of sorts. We basically keep repeating the pattern and no one even stops to question it. We come with the works a week beforehand, we set them up, and then we meet at the opening. The exhibition runs for a month or two. This time passes very quickly and then the exhibition is dismantled. In Wrocław we upended this situation so that the time of setting up, preparing, and building the exhibition was its real content. For that month we created, composed, and arranged it. And the viewer had a chance to bear witness to it all. He could also paint pictures in a space set aside for that purpose. And I had a studio set up there, so every day, from morning till evening, I was in the centre of it all, trying to keep it all under control.

PS

What kind of responses did you get when you spoke with the public? You mentioned a minute ago that it was a comfortable exhibition situation for you. You didn't have to hurry to get all the pictures hung on time, to make everything ready before the opening. That was surely quite convenient

for you, because you had a month to work on the pictures in peace. You could create the exhibition, piece together its parts and change it over time. Was everything comprehensible for the viewers who were coming during that time?

WG

Of course, on the one hand, it was quite convenient for me, but my presence there served another, fairly concrete function. That exhibition was our struggle against the myths and the clichés about art in the exhibition space, and also against the figure of the artist himself, and his studio. We presented all that to the viewer. We arranged my studio in a space called the display window, right off the street, which is a fairly busy one at all times of the day and night. That space was cut off from the street by great panes of glass, so that anyone could watch what was happening without even entering the gallery. To the visitors' astonishment, there was an artist there who, it turned out, was not walking around in a cape or waiting for the muse to descend, he was just working, he spoke with everyone and responded to questions. I think that people found that part interesting. That was not the first exhibition where I had such direct contact with the viewer. On every occasion I observe that people are eager to talk with me, and very much need this contact. Having a chance to speak with the artist, they ask very specific questions. They are interested in many things. Moreover, we arranged a space strictly for the public. And when I saw that people come to the studio table and didn't know how to begin painting, I went in and began explaining something, for example, about oil-painting technique. I urged them on a bit.

Karolina Vyšata

We initiated a similar, though not identical situation at the Bunkier Sztuki. An opening was held in Krakow: some of the exhibition space was arranged like Wojciech's studio, while the remainder was a place for presenting paintings and videos. Much as in Wrocław, you met with the public and painted together. How did these exhibitions differ, in your view? I'm less interested in the programme changes in the exhibitions than in your feelings towards the projects.

WG

From the very beginning, both were conceived as sister exhibitions. Beginning with the shipping of the works after the Wrocław exhibition in 2011 directly to the Bunkier, where the exhibition was not opened until January the following year. They were based on a very similar set of works, nonetheless arranged entirely differently, as a result of the different structures of the two places. In Wrocław I worked in the window, and so I was seen from the outside by people who were walking past the gallery.

In Krakow – apart from the gallery's opening hours – I remained invisible. The space we arranged for the people was also architecturally different. In Wrocław it was smaller and more intimate. People were just as eager to reach for the small canvases as they were the big ones that were hung on the walls for them. At the Bunkier the space was two times bigger and I abandoned the smaller sizes. This, I think, was a wise move, because the visitors in Krakow showed more expression and used more paint... That's a joke of course, because we didn't note down how much paint people were using and how many square metres of canvas they covered. But that same expressiveness was a problem, because in Wrocław we were visited several times by a group of students from the local fine arts academy, who showed enormous enthusiasm, even a savagery in attacking the pictures. I began seemingly off topic with the architectural differences between the two galleries, because in fact both exhibitions made me realise how important even the smallest aspects are: beginning with a good idea, through hiring the curators and coordinators, to the skill of the technical department etc. It's a bit of a truism, but in breaking things down to their basic components I realised that the course and reception of the exhibition depended less on the artist than on a mass of other, sometimes minor details, or on prosaic matters, such as media contact and promotion, the integration of the gallery team with the workers tending to the exhibitions, the gallery's resources, such as a bookshop or a café, the relationship between the institution and the city or the financial backer, the political climate, fashion, which sometimes elevates certain places and makes others completely neglected, or if the gallery bears in mind visitors with children, handicapped viewers etc. We were very fortunate that we could meet for the first time about four years ago for the first part of this conversation, and now we can try to sum up what has happened since the end of both exhibitions. We can see that so much has changed in promotion that practically every activity has a Facebook event, and the promotional staff in galleries no longer have people from shuffled contracts in the same institutions, but people who are educated and competent in this department.

KV

Let's return to the premises of programme exhibitions. Did you maintain a master/student relationship in all the above-named projects?

WG

I think so. The whole space of both exhibitions was organised to explore a range of questions concerning this relationship. They also covered such topics as the original and the copy, and the authorship of a work of art. Art history tells us that artists have trained assistants to help them since Antiquity – they painted the clouds, the backgrounds, the foundations, etc.

In our day two very interesting examples of such studios are kept by Takashi Murakami and Jeff Koons, who are often juxtaposed (interestingly, this is often because of how they treat their assistants). But I still keep hearing the accusation that if an artist has not done something himself, then this is not a work of art and he can't sign it as his own. At our exhibitions the rules were outlined from the very beginning in the studio regulations that we created for the visitors. There it says, for instance, that anyone who comes to paint in the studio must accept the fact that the next day someone might come and alter what was previously painted. I, in turn, am the owner of the works that are made, and the exhibition participants claim no right to them. I'm like a viewfinder, someone who comes to the visitor with a proposal, who is a temporary host in a certain space, made available to him by an institution for a certain time – for the *Sale* exhibition this was the Awangarda gallery, later the Bunkier Sztuki. I try to give the visitor the greater part of this space and freedom, to respect him, and to provide help when necessary.

KV

And apart from those formal changes that the participants brought to your work – people came to the gallery and gave you their movement, their work, their painting – did you get anything else from this relationship? The gallery-visiting public has very set expectations. Considering traditional ways of perceiving exhibitions, the viewer is focused on talking. In *Studio* we upended that relationship. How much use do you make of this situation? You can look at it as the public's input to the creation process; on the other hand it can be an examination of communal work. When I speak of relationships, I have in mind the very experience of exchange...

WG

The basis of the theoretical work we do is conversations among specialists like this one, panel discussions, screenings, critical texts, and books; all that is, however, of very little interest to the retired lady who enjoys weeding her garden, sitting on her balcony, or knitting. I think that because I was dealing with very diverse kinds of people, these two exhibitions prompted me to give voice to people who have little in common with art in their professional lives. Maybe a gallery is a place where a symbolic encounter happens between the theorist and the retired lady, somewhere they can switch places. And this is no utopia! In the project I made with my mother not long after the Bunkier project, I gave her the floor at many points. My mama, who is in no way connected to art, has some very interesting observations, and what she says is very refreshing. This exchange is not about her painting something for me; she speaks, I listen carefully to her, and I think about

the next step. This project includes three short videos: *Rockaway*, *E22* and *Cuboids*.

But returning to the first part of the question and the evaluation of work created with the public... All I can do is admire those artifacts. This issue cropped up in a statement by Jarosław Lubiak – he wrote that the pictures have documentary value. I would disagree a bit. If only because an object appears at the very beginning (a canvas, oil paint etc.), which really is not inexpensive. You cannot say that at the final stage the painted picture is only a documentation of the painting itself, that only the process and experience people have remain. For me the physicality of the picture, with which I myself have a great problem, constitutes the painting. Pictures were created which I physically possess, and that is a great value in those workshops for me. If I was only interested in the viewer's experience, I would prefer watercolours and paper, which are far less expensive.

KV

Where at present are those pictures you painted with the public during the Wrocław and Krakow exhibitions?

WG

They're all at my house. I didn't sell them. I didn't throw them out. I collected them in my storage room. Perhaps they are waiting for the next stage, or maybe I myself need a third event to complete the project and prove my thesis that they are more than documents of a certain situation. Maybe the third edition should take place in some small provincial town.

In sum, working with the public means a wealth of interesting observations for me. What comes about in those pictures is a reflection of what we really have in our heads. For example, I also wondered why people won't hesitate to paint over brush strokes on a large canvas, but it never happened that anyone painted over a small canvas. That strikes me as an interesting observation. I can't find any reasonable explanation for it. It seems a minor detail, but perhaps it is worth pondering?

PS

Those really are interesting observations. Dorota Monkiewicz pointed them out in the interview for the film made in cooperation with pleple.tv.¹ For her, despite all appearances, the most interesting part of that interaction was the viewer's first thought. The kind of viewer who had not been artistically trained to paint pictures. It is interesting the pictures such a person wanted to use to express himself, and where he sought

¹ During the *Sale* exhibition at the Awangarda gallery, an educational film on contemporary painting was created. The film was made by Monika Weychert-Waluszko (pleple.tv) and Karolina Vyšata (Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art); <http://vimeo.com/33166757> [accessed: 8.09.2016].

inspiration. As it turns out, many depictions were quite expressive and naive. They were not realistic pictures that are usually so appreciated by people with only a passing interest in art. Various catchphrases were cited, pop-culture clichés, flowers, faces, animals, confessions. Did you generally like those pictures?

WG

That's another thing that I realised only later on. I was actually quite torn. On the one hand, in speaking of encouraging people I was not after masterpieces, but for viewers to come in contact with oil paint, to encounter painting techniques, to stand before the canvas and paint something for themselves. I didn't want them to ponder what to do, only to act. The issue of what came out of it was secondary. Let's just dare to paint! But on the other hand, on the exhibition closing day I wanted to defend the space not as a studio space, but as a space for painting. And so we arranged a standard-looking place with pictures hanging on the walls.

PS

I see the gesture of handing the brush to amateurs as a total degradation of the painter as a creator; after making this move it is very hard to take the next step.

WG

For me the next step was maybe throwing away all the pictures I made with my mother, because that's how the film *Rockaway* (2015) ends. Perhaps you'll agree, however, that disposing of something is a cleansing act as well, it means getting rid of a ballast, and maybe passing something on. So at the end, things get thrown away – although this really happened, we are talking about a film here, and when those pictures were made they were designed to play a certain role, though I didn't know what the finale would be. The pictures made in Wrocław, and then in Krakow, were never created with the intent of documenting certain gestures, encounters, or putting amateurs to the test. From the very beginning they were meant to be pictures seen in real life, and not mediated through video or photography. It might be a question of the premises we set up. The upshot is there always has to be the mentor figure, regardless of whether you're repairing a washing machine, driving a car, or learning what books are worth reading or what films are worth seeing...

KV

So who is this mentor in the *Sale* and *Studio* exhibitions? At present exhibition institutions are trying to provide educational activities that teach as well as having a curatorial/artistic aspect. Where do you see the

difference? You yourself said that, at one point, you felt like an educator. What is the borderline between being an educator and being an artist? You said: 'This is an experiment that I later tried to transform into an artistic situation or exhibition'.

WG

You know, I'm not an educator...

KV

And an animator? A person who responds to society's real needs? How far do you consider your art to be socially effective?

WG

I really would like it to be. The two exhibitions we've mentioned emerged from an aim I once set for myself: to show that painting need not come down to a flat, decorative object, hanging there dead on the wall. And this I believe I managed to achieve. Now I am interested in other things. I would like to effectively exchange the word 'art' for 'activity'. When I am at an arts residency in New Mexico and I see the kitchen used by over a dozen artists professionally dealing with food-related issues, including making access to food through social projects, and horrible amounts of food are being wasted, I don't stop and wonder what form of art to use in making a piece on the subject, but what I can do to change the existing situation or at least to show this problem. But the term 'effectiveness' somewhat translates into terms like 'usefulness' and 'aim'. Let's allow art to be an alternative method of dealing with reality. As you say, let's also let the various fields combine, but without the need to limit and classify what we are doing, whether it is art, a practical social project, or cultural management.

Art itself is education to some degree, but I cannot say that as an artist I'm an educator. The exhibitions in Wrocław and in Krakow were attempts to portray and deal with banal and irritating issues like 'who is an artist?', 'who is a painter really?', 'what does a studio look like?', and 'what is a gallery or art institution for?', and also with stereotyped ideas on these subjects. We also come across issues of art 'consumption' and its circulation, and thus the art market itself.

KV

You're working on the basics.

WG

Yes, the basics. It's a bit Sisyphusian... And here I have a question for you: how many people work in the Bunkier Sztuki's education department?

KV

In January 2012 there were five people. The Bunkier Sztuki's Education Department was dissolved in March 2012, and at present the people doing educational projects are employed as curators. Education has been absorbed by exhibition projects, becoming an essential facet of the institution's activities. Exhibition models are built in tandem, in which wide-ranging contextual programmes are created; these go beyond educational activities, as in *Dimensions of Utopia* (2013) or *Minimal Forms of Reality* (2015). There are also exhibitions whose premises include co-operation or literal exchange with the public, such as *Potlatch* (2015).

WG

Five people, so there are staff who are aware that education, as well as communication and marketing, are essential for art; that art is no longer just the artist, the name, and the exhibition. That whole environment which is crucial in encouraging viewers to visit the institution, in constantly pursuing them, even raising them and showing them what an art gallery is, and how interesting it can be; and that it really can win in the running with a shopping mall, for example. Art institutions should make certain that, for example, their programme is an alternative to other ways of spending spare time, of which people have increasingly little. The competition is fierce. That's also why I believe so strongly in the educational mission of the art institution and the diversity of its programmes.

KV

Presenting the *Studio* exhibition, we took a small step in this direction – to my mind it was a fairly intimate show, based on your meeting with the viewers. Yet I am still not convinced we should fight for viewers. I wouldn't call it a mission.

WG

Would you still call those activities educational?

KV

So let's go back to where we started. There are various kinds of educational activities, such as those run by the Centre for Contemporary Arts Ujazdowski Castle Laboratory of Creative Education in Warsaw, which has been operating for many, many years, where they essentially abandon the role of the educator and come closer to the position of the artist. On the other hand, a large number of culture institutions' educational departments still operate along more traditional lines, i.e. 'from the artist to education'. Can this distinction be levelled? Can we come together to create an exhibition that blurs the line between educational activity and the presentation of art?

PS

I think that in fact this is the biggest and most significant difference between the educational activities of an exhibition institution like a gallery or museum and a programme created by a culture centre, for example. The difference between workshops run in culture centres and workshops in galleries or museums is that the latter work directly with artists, whose work and activities literally translate into the educational programme. Even if these artists don't wear capes or berets with a feather. Where do you see the difference?

KV

Artist-run education or co-operation between the educator and the artist are doubly important aspects if only because the people have contact with the artist, they enter the process itself – as was the case in *Studio*. The art experience becomes tangible. They have the opportunity to take in the art with their hands, eyes, ears, nose and so on. This is also interesting in terms of what Wojciech said, when he mentioned that he tried to defend the space as a painting exhibition on the closing day. We come full circle. Everyone leaves with some sort of experience. I would like to read one sentence to you. Could you respond to it? It's a fairly key phrase by Jacques Ranciere: 'Perhaps the point is to create a place which, instead of defining and presenting, will inquire into what modern art really is in the space where modernity will be a full object'.²

WG

I think art is about posing questions, not answering them.

PS

In terms of choosing an artist for such activities, Wojciech checks out brilliantly. Of course, one works differently with every artist. Some artists have a great approach to educational matters, others don't. Some are focused strictly on their work, for others the viewer has the most significance. Wojciech splendidly combines the painter – he has been painting for years, his projects are well known, and he thinks through and is very consistent in what he makes – with an educator's skill, a certain kind of educational approach. That is extremely vital to his work.

KV

To sum up, and to tie this in to the Wrocław exhibition – how can a contemporary art gallery presenting an exhibition in progress attract an active audience?

² Jacques Ranciere, 'Przestrzenie myślenia. Jacques Ranciere w rozmowie z Martą Dziwiewą', *Muzeum* 2007, No. 1/07, p. 8.

WG

I've wondered that myself for ages. I think the answer is simple – the art gallery has no competition. Why is that? Because its work is aimed at a very wide target audience, despite all appearances. There are artists who work with the homeless, there are artists who work with handicapped people, there are artists who work with homosexuals, and others besides, such as those who work with cars, with plants, or with animals. And so the art gallery could potentially draw a very diverse audience.

KV

Do you expect any kind of preparation from the people coming here?

WG

No, I absolutely do not count on any preparation. On the contrary, I want the element of surprise...

KV

A kind of blind date.

WG

Yes, a blind date. I don't imagine that every visitor to the Bunkier Sztuki knows what this exhibition will be about, and that's great. The visitor comes and encounters a situation he has to deal with – either plucking up some courage and coping with it or just ignoring it. But he does this consciously and only he decides what will happen. He always somehow responds to what we offer. He decides whether to be active or to be passive. Only him.

KV, PS

Thank you for this conversation.

WG

Thank you.

Krakow–Warsaw: January 2012 / September 2015 / September 2016³

³ The transcript of this conversation is a text in progress. The original version of the interview came about in 2012, in 2015 it was collectively re-edited (the changes were fairly crucial in terms of both the changes that occurred in Wojciech Gilewicz's work, and with regard to the remaining interlocutors' stances on the issues raised in the conversation), taking on its final shape in 2016.

Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Nieskończoność kusi

Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Kinga Olesiejuk

Kinga Olesiejuk

W trakcie naszej rozmowy chciałabym poruszyć te zagadnienia związane z twoją twórczością, które mogą okazać się istotne z punktu widzenia ochrony i ewentualnej konserwacji twoich prac. W swoich projektach posługujesz się przede wszystkim tradycyjną techniką malarską, a także fotografią i wideo. Elementy te występują w różnych rolach i konfiguracjach. Projekt realizowany w Bunkrze Sztuki, do współtworzenia którego zaprosiłeś widzów, wciąż jeszcze się rozwija. Czy mógłbyś opowiedzieć, jak wygląda twoja praca nad nim?

Wojciech Gilewicz

Wystawa w Bunkrze jest kontynuacją projektu, który rozpoczął się w galerii Awangarda we Wrocławiu w kwietniu 2011 roku. Była to pewnego rodzaju rewolucja. Kiedy przychodzimy do galerii czy muzeum, mamy zwykle do czynienia z konkretną zaaranżowaną sytuacją. Widz jest w zasadzie odcięty od procesu przygotowywania wystawy, nie wie na przykład, jak wygląda rozpakowywanie i wieszanie prac. Podczas wrocławskiej wystawy cały ten proces został pokazany. Wystawa nie miała oficjalnego otwarcia, a widzowie przez cały miesiąc mogli przyglądać się temu, jak powstaje. Obserwowali wszystkie zmiany zachodzące w przestrzeni ekspozycyjnej. To była wystawa, którą zaprezentowaliśmy widzom nie jako efekt finalny, ale jako proces, od podstaw, od początku. Wystawa w Bunkrze stanowi rozwinięcie tego projektu, przede wszystkim podjętego w nim wątku edukacyjnego oraz idei pracy z widzem. Chodzi tu o edukację w formie warsztatów i spotkań z ludźmi. Część ekspozycji została zaaranżowana specjalnie dla widzów, tak by mogli malować obrazy. Wystawa nie sprowadza się jednak wyłącznie do przestrzeni warsztatowej. Tuż za pierwszą pracownią znajduje się druga, w której maluję ja. W ramach wystawy pokazuję również zrealizowane wcześniej projekty. Można na

niej oglądać pięć prac wideo wyświetlanych na projektorach i monitorach plazmowych. W pewien sposób poszerzają one spojrzenie na malarstwo. To wystawa o tej dziedzinie sztuki, o tym, jak w różnych kontekstach może funkcjonować obraz. To również konfrontacja rozmaitych wyobrażeń widza o osobie artysty i jego pracowni. Widz nie spotka tu zadumanego artysty stojącego z pędzlem przed sztalugą, ponieważ ja w swojej pracowni praktycznie nigdy z niej nie korzystam. Bardzo często maluję, siedząc albo stojąc, a obraz ustawiony mam na podłodze. Nie czekam też na natchnienie, po prostu pracuję. Jest wiele stereotypów i mitów na temat życia artysty. W trakcie tego projektu nie walczyliśmy z nimi, próbujemy jednak pokazać, jak może ono wyglądać w rzeczywistości.

KO

Większość twoich projektów, zwłaszcza tych, które odbywają się w otwartej przestrzeni – w mieście albo w bezpośrednim otoczeniu galerii – jest ściśle związana z miejscem ich realizacji. Czy konkretna przestrzeń dyktuje temat i sposób pracy?

WG

Tak. Obecnie w Bunkrze pokazuję na przykład projekt „Rewitalizacje” z 2007 roku. Realizowałem go, kiedy przez kilka tygodni pracowałem w Sanoku. Można powiedzieć, że wszedłem wtedy w rolę artysty plenerowego, chociaż był to plener dość przewrotny. W przestrzeni miasta szukałem ubytków i braków. Następnie robiłem blejtramy na ich wymiar i malowałem na nich obrazy przedstawiające na przykład kafelki czy kratkę wentylacyjną. Potem w te ubytki wstawiałem obrazy i zostawiałem je tak na dwa miesiące, czyli na czas trwania wystawy. Ekspozycja była zorganizowana w taki sposób, by widz, przychodząc do galerii, widział tylko rejestrację wideo pokazującą mnie pracującego w mieście i montującego te obrazy. Dostawał też w galerii mapę Sanoka i był zachęcany do spaceru po przestrzeni miasta, gdzie mógł tych obrazów szukać. Mieliśmy więc do czynienia z tradycyjnym malarstwem (olej na płótnie), ale tak naprawdę wystawa była spacerem po mieście i obserwacją rzeczywistości, wyszukiwaniem w niej momentów niespodziewanych i zaskakujących, takim trochę odkrywaniem miasta na nowo. To jeden z moich projektów, jak powiedziałaś, dedykowanych pewnemu miejscu. Kiedy wykonuję prace do konkretnej przestrzeni, często myślę również o sobie; o tym, co dla mnie jako mieszkańca, widza mogłoby być interesujące. Przykładowo, jeśli mieszkam w jakimś miejscu, a ktoś pewnym działaniem prowokuje mnie do tego, żebym zwrócił uwagę na rzeczy, których do tej pory nie dostrzegałem, to myślę, że mnie to w pewien sposób wzbogaca. Realizując swoje projekty, staram się zatem pokazywać, że ta rzeczywistość jest wielopłaszczyznowa, że jest wiele rzeczy, których na co dzień nie dostrzegamy, ale które warte są zwrócenia na nie uwagi.

KO

Czy twoje wystawy, dedykowane konkretnym wnętrzom, na przykład galerii albo muzeum, można zatem rozpatrywać pod kątem relacji z miejscem? Czy mają one podobny charakter do realizacji plenerowych?

WG

Tak, ja w ogóle lubię takie sytuacje. Kiedy pracuję z jakąś instytucją, istotne dla mnie jest nie tylko powieszenie prac i zrobienie wystawy. Bardzo interesuje mnie również struktura, pewne zależności tam panujące. Lubię nie tyle myszkować, ile poznawać tę instytucję, bo galeria czy muzeum to przecież nie same sale wystawiennicze, to także całe zaplecze oraz pracujący tam ludzie. Wszystko to tworzy różne, dość ciekawe zależności, które mają bardzo silne przełożenie na program; na to, jak ostatecznie wygląda wystawa, i jak funkcjonuje instytucja.

KO

W projekcie, który realizujesz w Bunkrze Sztuki, na pierwszy plan wysuwa się proces powstawania, zmiana, nawarstwianie się obrazów. Twoje działania malarskie często zdają się opierać na podobnej formule. Sam wielokrotnie przemalowujesz obrazy. Ciekawą tego rodzaju koncepcją była realizacja w Galerii Białej w Lublinie z 2000 roku, gdzie następujące po sobie wersje obrazów miały na celu wpisanie ich w zmieniające się pod wpływem warunków pogodowych otoczenie. Jaka jest relacja między procesem a materialnym obiektem, który jest rezultatem tego pierwszego? Jakie znaczenie przywiązujesz do obu tych elementów?

WG

Bardzo ciekawe jest dla mnie sformułowanie procesu, zdanie sobie z niego sprawy. Przywołałaś pracę z 2000 roku. To była moja pierwsza indywidualna wystawa po dyplomie. W jej trakcie zdarzyła się ciekawa historia. Przez dwa tygodnie w parku przed galerią malowałem obraz, starając się ukryć go w pejzażu. W tak zwanym międzyczasie spadł śnieg i otoczenie diametralnie się zmieniło. Wczesna wiosna przeobraziła się nagle w prawdziwą zimę. Miasto przez jeden dzień było kompletnie sparaliżowane. Przez kolejne dni śnieg topniał, a pod koniec tych dwóch tygodni znowu przyszła wiosna, trawa już zieleniała. Miałem do czynienia z dwoma, trzema porami roku i musiałem za nimi nadążyć. Rejestracją tej wystawy jest sześć fotografii, które pokazują zmiany obrazu.

Do zagadnienia procesu podchodzę teraz bardzo świadomie. Na jednym z paneli dyskusyjnych w Bunkrze ktoś przywołał prace z Sanoka, które wystawiłem na działanie ludzi, miasta i warunków pogodowych. Można powiedzieć, że włączyłem te prace w pewien proces, odbywający się tam na wielu płaszczyznach, trochę poza mną. Nie pilnowałem tych prac i nie miałem żadnego wpływu na to, co się z nimi działo. Proces

jest w nich bardzo widoczny. Pokazując później te prace, zależało mi na ukazaniu ich na takim etapie, na którym znajdowały się po dwóch miesiącach. Jeśli ktoś w Sanoku miał potrzebę rozcięcia jednego z płócien, to ja go nie sklejałem, pokazywałem rozcięte. To też przecież o czymś świadczy...

KO

Chciałabym wobec tego zapytać o znaczenie przemian twoich prac, które w pewnym stopniu zachodzą niezależnie od ciebie. O to, kiedy pozostawiasz obrazy w wybranej przestrzeni, pozwalasz na ich swobodne „narastanie”, ale również na niszczenie wywołane warunkami zewnętrznymi i działaniem ludzi. Obok „Rewitalizacji” jako przykład oddziaływania takich zjawisk można tu wymienić trwający dziewięć miesięcy projekt z Wrocławia, zakończony wystawą *Aporia malarstwa*. Czy tego rodzaju procesy opowiadają o ciągłym tworzeniu czy raczej o efemeryczności dzieła?

WG

Bardziej o powstawaniu, bo staram się obraz wprowadzić w konkretną sytuację, czy nawet sprowokować pewne działania z nim związane. Zaczynając pracę w Sanoku, nie byłem pewny odbioru tego projektu przez mieszkańców. Dopiero po pewnym czasie zacząłem sobie to dokładnie uświadamiać. Sanok to małe miasto, które przechodzi proces rewitalizacji, ale ciągle jest tam dużo zaniedbanych domów. Mieszka w nim wielu bezrobotnych ludzi (przynajmniej tak było w 2007 roku, kiedy realizowałem projekt), którzy przesiadują w oknach, opanowują podwórka. To, że jeden z obrazów został rozcięty nożem, albo że ktoś namalował swastykę w oku słoneczka, ukazuje w pewnym sensie kondycję tego miasta. Obrazy zafunkcjonowały w przestrzeni, stały się jej częścią. To, co się na nich znalazło, po dwóch miesiącach było już integralną częścią dzieł. Dlatego tak rozczarowałem się działaniem kuratorki, która w pierwszym odruchu, kiedy obraz został rozcięty, dokleiła to płótno. Ślady kleju irytują mnie dziś bardziej niż to, że płótno zostało rozcięte.

KO

W tych pracach, w których dopuszczasz wpływ czynników zewnętrznych lub działanie człowieka, dużą rolę musi odgrywać przypadek. Rozumiem, że nie starasz się go kontrolować. Czy w pewnym momencie nie odczuwasz jednak potrzeby zaingerowania w tę przypadkowość?

WG

Nie i nigdy w nią nie ingeruję. Po kilkutygodniowej pracy nad projektem, dajmy na to w Sanoku, nie jestem w stanie zostać tam przez kolejne dwa miesiące. Poza tym założenie jest takie, żeby wpleść te prace w konkretną

sytuację w mieście, a nie żeby ich pilnować. Czas trwania wystawy jest przeważnie z góry określony i ja sam nie mogę zdecydować o jej przerwaniu. To, co pozostało po wystawie w Sanoku, to artefakty i film, który jest rejestracją mojego działania. Zamknięciem projektu był koniec wystawy, a to, co pojawiło się na obrazach od momentu ich zamontowania w mieście, jak na przykład rozcięcia, domalowania czy zabrudzenia, ostatecznie na nich pozostaje.

KO

Co się dzieje z obrazami, które pozostają po tych działaniach? Wiem, że niektóre z nich włączasz w kolejne realizacje. Tak było na przykład w Łodzi, w projekcie „Miasto binarne”, który zacząłeś w 2003 roku. Wykorzystałeś w nim obrazy zainstalowane kilka lat wcześniej w Warszawie. Również teraz do Bunkra Sztuki trafiły obrazy z Sanoka i Wrocławia, które przeznaczyłeś do dalszych przekształceń. Czy w pewnym momencie uznajesz swoje obrazy za skończone?

WG

W większości przypadków muszę tak stwierdzić, bo jednak nie można pracy nad obrazami kontynuować w nieskończoność, choć właśnie przy okazji wystawy w Bunkrze powstał taki pomysł. Nieskończoność kusi... Chcę uciec przed sytuacją, w której obrazy są już skończone, zamrożone, skatalogowane i leżą zamknięte w magazynie. Bardzo chciałbym tego uniknąć.

Interesuje mnie również to, jak zmienia się obraz w zależności od kontekstu. Moje prace funkcjonują w mieście jako hiperrealistyczne przedmioty – płytki, fragmenty kwietników... Te same obrazy wstawione do galerii stają się obrazami abstrakcyjnymi, bo nie jesteś już w stanie powiedzieć, że był to kiedyś fragment czegoś znajdującego się w jakimś konkretnym miejscu. Patrząc na obraz jak na płaszczyznę zamalowaną farbami. Bardzo często pokazuję te obrazy w ten sposób. Zyskują swoje drugie życie, z którym mamy do czynienia w *white cube*, w galerii.

KO

Twoim pracom malarskim często towarzyszy fotografia lub wideo dokumentujące działania, którym są one poddawane. Czy dokumentacja jest dla ciebie integralną częścią dzieła, czy oba te elementy mogą funkcjonować niezależnie? Mógłbyś opowiedzieć o tym, jak wygląda ta relacja i czy jest ona przez ciebie ściśle określana w poszczególnych realizacjach?

WG

Można mówić o pracach wideo, które są dokumentacją pewnej akcji czy działania. Czasami pokazuję więc filmy razem z obrazami. Istnieją również samodzielne prace wideo, które z założenia były nagrywane

w ten sposób, na przykład projekt z Macedonii z 2005 roku. Nie mam obrazów, które wykorzystałem w tym filmie. One tam zostały i nie wiem nawet, co się z nimi stało. Ostateczną pracą jest nagranie wideo. Powiedzmy też może dwa słowa o pracy z Lublina, którą zacząłem trzy lata temu, kontynuowałem w BWA we Wrocławiu, a kończę w Bunkrze. To w zasadzie jeden obraz wielkości 1,2 m na 5 m, który jest ciągle przemalowywany – ma już na sobie kilkanaście warstw farby, ale patrząc na niego, nie możesz do tych warstw dotrzeć. O tym właśnie opowiada film – o ciągłym przemalowywaniu. Dla mnie film i obraz stanowią tu jedną pracę.

Zawsze jednak, kiedy pada pytanie o to, jak ma wyglądać prezentacja pracy, na którą składa się i wideo, i obraz, odpowiadam, że to wszystko zależy od koncepcji kuratora, od tego, o czym ma być dana wystawa, którą on przygotowuje. Jeśli chce się posłużyć tylko filmem i jest to w stanie klarownie uargumentować, ma prawo pokazać tylko film. Nie określam tego bardzo precyzyjnie. Zawsze mam na uwadze potrzeby konkretnej wystawy i zamysł kuratora.

KO

Pomimo decydującej roli aspektu konceptualnego twoich projektów, konsekwentnie pracujesz w tradycyjnej technice malarskiej. Czy na przywiązanie do malarstwa olejnego wpłynęła twoja edukacja artystyczna?

WG

Miała na mnie ogromny wpływ. Wszystko zaczęło się trochę przekornie. Dwa lata studiowałem w Poznaniu. To był taki czas, kiedy wszyscy odrzucali malarstwo. Twierdzili, w duchu myślenia lat 70. XX wieku, że malarstwo się skończyło i teraz należy tworzyć instalacje. Panowała tam atmosfera totalnej swobody, ale ja sobie pomyślałem, że w takiej sytuacji bardzo ciekawe jest pokazanie, że to właśnie malarstwo ma ogromny potencjał nadążania za naszymi czasami i ich opisywania. To był też trochę taki manifest z mojej strony, ponieważ w naszym kręgu kulturowym i po takiej edukacji, jaką otrzymałem, jeśli ktoś mówi „malarstwo”, mam w głowie technikę oleju na płótnie. To było dla mnie podstawowe skojarzenie z medium malarstwa. I dlatego do tej pory stosuję tylko i wyłącznie technikę olejną.

KO

Czy stosowanie określonej techniki wpływa według ciebie na znaczenie dzieła? Moje pytanie dotyczy zarówno malarstwa, jak i pozostałych mediów, którymi się posługujesz, na przykład fotografii. W przypadku cyklu *Oni* korzystasz z tradycyjnej fotografii analogowej i filtru połówkowego, a wybór techniki determinuje rozwiązania kompozycyjne.

Powiedz, jak wpływa to na wymowę tych fotografii? Czy ten efekt był przez ciebie od początku zamierzony?

WG

Tak. Równie podstawowym co technika oleju na płótnie medium była kiedyś w moim rozumieniu fotografia analogowa. Zaznaczam – kiedyś, bo teraz bardzo się to zmieniło. Cykl *Oni* to, prawdę mówiąc, jedyny mój cykl fotograficzny, który prowadzę od 2002 roku, chociaż fotografią posługuję się już bardzo długo. Kontynuuję go zresztą do tej pory, korzystając z tego samego aparatu analogowego. Jak zauważyłaś, ta technika miała ogromny wpływ na kompozycję. Na fotografiach zawsze są dwie osoby i zawsze istnieje jakaś zależność występująca między nimi. Jest to jednak zależność tylko emocjonalna, a nie fizyczna, gdyż technika filtru połówkowego nie pozwala na to, żeby osoby się uściśniły czy podały sobie na przykład kubek z herbatą. Ta martwa, nieruchoma przestrzeń, ta granica między nimi, podyktowana jest doborem techniki. I właśnie o takie jej wykorzystanie mi chodziło. To technika określa napięcie i atmosferę na zdjęciu.

KO

Czy podobną zależność między znaczeniem a techniką mógłbyś wskazać w przypadku malarstwa? Powiedziałeś, że malarstwo olejne stanowi dla ciebie pewną podstawę. Czy oprócz kulturowego i historycznego znaczenia techniki olejnej przywiązujesz również wagę do specyficznych jakości, które możesz uzyskać za jej pomocą? Czy twój wybór nie jest również w pewnym stopniu podporządkowany efektowi, który zamierzasz stworzyć?

WG

Nie chciałbym, żeby to zabrzmiało zbyt górnolotnie, ale ja jednak widzę siebie w tradycji malarstwa. Jeśli nawet wychodzę na ulicę i zostawiam tam obrazy na kilka miesięcy, to zawsze jest to obraz olejny. To nie jest obiekt, to nie jest instalacja, to jest obraz olejny, a obraz olejny niesie wraz z sobą tradycję i całą masę znaczeń. Posługuję się tym z pełną świadomością, staram się jednak przesuwać pewne ciężary. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że na wystawie malarstwa mamy do czynienia z obiektami nietykalnymi. Ja stwarzam takie sytuacje, w których ten sam obraz, namalowany tą samą techniką, staje się dostępny: możesz z nim zrobić wszystko, możesz go kopnąć, możesz coś domalować, możesz go ze sobą zabrać. Cały przebieg tych realizacji jest dla mnie niezmiernie ciekawy. Wcześniej w realizacjach miejskich wykorzystywałem właśnie działanie miasta – pogody, przypadkowych przechodniów. W najnowszych projektach wykorzystuję potencjał ludzi, którzy przychodzą na wystawę, którym oferuję farbę, podobrazia i możliwość malowania. To jest pewna siła tworząca obrazy, ale ja też wplątam w to w pewnym stopniu swój

dyskurs. Te obrazy tworzą się w sposób bardzo chaotyczny i przypadkowy, na zasadach totalnej dowolności. To, co powstanie, jest uzależnione tylko i wyłącznie od widzów. Ja tego nie kontroluję. Oczywiście mam taką możliwość, bo też jestem uczestnikiem tej wystawy. Mogę coś domalować, zamalować lub skorygować, ale nie stoję nad ludźmi i nie mówię im, co mają robić. Przychodząc na wystawę, odbiorca, którego ja wykorzystuję, staje się odbiorcą czynnym, uczestniczy w jakimś procesie. Wydaje mi się, że dla ludzi to jest bardzo atrakcyjne. Zauważyłem to przy okazji wystawy we Wrocławiu. Ta w Krakowie ciągle trwa i nie mam jeszcze odpowiedniego dystansu, żeby opowiedzieć, co się tutaj dzieje. Muszę jednak przyznać, że spotkania z ludźmi, którzy przychodzili na wystawę we Wrocławiu, były dla mnie bardzo cennym doświadczeniem. Większość z nich nigdy nie malowała. Potrzebowali podstawowych wskazówek dotyczących na przykład tego, jak rozrabiać farbę, czym się myje pobrudzone farbą ręce i tak dalej.

KO

Czy chodzi ci więc o podzielenie się artystycznym działaniem, pewne rozszerzenie znaczenia malarstwa?

WG

Rozszerzenie – tak, ale też w pewien sposób nawiązanie do edukacji. Podsumowując, ja tych ludzi wykorzystuję do stworzenia obrazów, traktuję ich jak pewną siłę, żywioł, tak jak wykorzystywałem wiatr czy deszcz w tkance miejskiej, ale też oferuję im coś w zamian. Nawiązujemy ze sobą pewną relację.

KO

Rozumiem, że proces powstawania dzieł jest dla ciebie bardzo ważny. Czy są jednak jeszcze jakieś właściwości stosowanych przez ciebie materiałów, jakie uważasz za istotne, takie jak na przykład jakości wizualne, możliwość obróbki, pochodzenie, trwałość albo znaczenie symboliczne?

WG

Kiedy kilkanaście lat temu byłem studentem, za alternatywę dla „szlachetnego” oleju uznawano tańszy i technologicznie bardziej wątpliwy akryl. Kolory w jego paletce sprawiały wrażenie plastikowych i płaskich. Po wyschnięciu było jeszcze gorzej, bo traciły nasycenie. Postęp w technologii sprawił, że dziś trudno mi na pierwszy rzut oka określić, czy obraz malowany był olejem czy akrylem. Przyzwyczyłem się jednak do zapachu farb olejnych i naprawdę go lubię. Mam taką wprawę w malowaniu olejami, że bez problemu mogę nimi naśladować akryle czy, dajmy na

to, akwarele. Poza uniwersalnością tej techniki, istotny jest również fakt, że wiele z moich prac wykonywanych było z myślą o zainstalowaniu ich na zewnątrz [gdzie będą poddane działaniu zmiennych warunków atmosferycznych – dop. red.], a olej, w porównaniu do innych farb, jest znacznie bardziej odporny na deszcz czy śnieg. Może jednak najistotniejszą kwestią jest tradycja, którą olej na płótnie symbolizuje, i która była dla mnie istotna przy wyborze tej techniki.

KO

Czy możesz określić, jaką wartość stanowią dla ciebie oryginalne materiały i ich naturalne procesy starzenia się? Pytam o to, ponieważ byłaby to ważna kwestia w przypadku planowania ewentualnej konserwacji twoich prac. Zacznijmy może od tego, czy w ogóle bierzesz pod uwagę możliwość konserwacji? Twoje malarstwo jest wynikiem stopniowego nakładania się na siebie wielu warstw malarskich, wobec czego może być szczególnie podatne na rozwarstwianie. Czy tego rodzaju zmiany traktujesz jako zniszczenie?

WG

Nie. W moim mniemaniu rozspojenie malatury jest częścią pewnego procesu, któremu te obrazy podlegają. Jest ono na przykład bardzo istotnym elementem *Nowych obrazów* – projektu, nad którym pracuję również tutaj, w Bunkrze Sztuki. Od 2006 roku powstało w tym cyklu około trzydzieści obrazów. Rozwarstwienie malatury odgrywa w nich bardzo ważną rolę. Stosuję tu pewien zabieg technologiczny, technikę własną. Liczę na to, że te obrazy w pewnym momencie ulegną rozspojeniu, a malatura zacznie pękać. Prace, o których mówię, przedstawiają plakaty w metrze w Nowym Jorku, które są tam przyklejane jeden na drugim, tworząc kilkunastomilimetrowe warstwy papieru. Posługując się techniką oleju, maluję na płótnach kolejne wizerunki tych plakatów. Technika olejna daje mi taką możliwość, że kończąc jeden obraz, mogę położyć następną warstwę – jedną na drugiej – i w pewnym sensie zacząć pracę od początku. Tych warstw może być nieskończenie wiele. Pomyślałem sobie, że ta technika może oddać niesamowity proces nawarstwiania się obrazów, który tam w rzeczywistości zachodzi, bo te plakaty w metrze ciągle się zmieniają i jeden na drugim nawarstwiają. Dlaczego więc nie użyć takiego zabiegu w malarstwie i w pewien sposób pomóc tym obrazom odpajać się? Stosuję więc zabieg, o którym wspominałem, i część obrazów już w tym momencie jest w wielu miejscach rozwarstwiona. To integralny aspekt tego malarstwa. Dokładnie to, o co mi w tym projekcie chodziło. Mogę nad nim pracować w zasadzie w nieskończoność. Są takie obrazy, które maluję pięć, sześć lat. Ale, powiedzmy, taka praca w pewnym momencie trafia do jakiejś kolekcji... Oznacza to, że zatrzymuje się na jakimś etapie. Wtedy rolę konserwatora

byłoby stworzenie takich warunków, żeby obraz mógł dalej swobodnie się rozspajać, żeby w pewien sposób mógł dalej żyć.

KO

Rozumiem, że jest to jeden specyficzny projekt o takim charakterze. Jak jednak postępować w przypadku innych obrazów, w których nie zamierzałeś celowo osiągnąć podobnego efektu?

WG

Mam nadzieję, że nie popełniam wielkich błędów technologicznych. Liczę na to, że obrazy, w przypadku których nie zależy mi na tym, żeby się rozwarstwiały, będą w miarę trwałe. Obrazy, które namalowałem jakieś dziesięć lat temu, są w dobrym stanie. Ich kolory w dalszym ciągu pozostają nasycone. One nie wymagają specjalnych konserwatorskich zabiegów.

KO

Czy rozważałeś konserwację prac celowo wystawionych na zniszczenie, tych eksponowanych przez kilka miesięcy na zewnątrz albo zdewastowanych? Czy zamierzasz w przyszłości pokazywać te prace? W jakim stanie miałyby być ewentualnie eksponowane?

WG

Przywołam przykład pracy z Wrocławia. Po dziewięciomiesięcznym projekcie z dwunastu obrazów zachowało się chyba siedem. Zostały zakupione przez Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Na potrzeby kolekcji musiałem określić, w jaki sposób mają być konserwowane. W jakim stanie w ogóle one tam trafiły?! Jeden obraz był wyjątkowo zabłocony, drugi, do którego ktoś przykleił gumę i jakiś papier, był bardzo zakurzony. Powiedziałem, że chciałbym, aby konserwacja ograniczyła się do utrzymania takiego stanu, w jakim trafiły do kolekcji, w jakim zostały zabrane z przestrzeni miasta.

KO

Przejdźmy zatem do prac, które zamierzasz przekazać Bunkrowi Sztuki. Będzie to sześć obrazów wybranych z obecnej wystawy, które – zgodnie z twoim założeniem – dwa razy w roku mają zostać przemalowane. Opowiedz, jakiego rodzaju są to obrazy i jakie są twoje wytyczne dotyczące sposobu wykonania przemalowań.

WG

W 2002 roku zacząłem projekt, który polegał na wielokrotnym przemalowywaniu małych podobraz. Prowadziłem swój notatnik artystyczny, w którym zapisywałem uwagi odnośnie do tego projektu. Każda kolejno nakładana warstwa była bardzo dokładnie opisana:

jakiego użyłem medium, jaki to kolor, w jakich proporcjach był łączony i tak dalej. Początki tego projektu były prowadzone bardzo rzetelnie. Wydawało mi się wtedy, że prowadząc takie notatki, będę w stanie opracować schemat zmian, jakiemu z czasem podlega olej. Mogę ci powiedzieć, że robiłem pewne eksperymenty, na przykład wstrzykiwałem wodę pod warstwę farby albo używałem preparatu, który ściąga farbę olejną z różnych powierzchni. Po pewnym czasie zarzuciłem jednak projekt i schowałem te prace do magazynu. Przez długi czas stały tak i czekały. Aż w końcu, cztery lata temu, dostałem zaproszenie na wystawę *Remont generalny* organizowaną przez Galerię Białą w Lublinie. Pomyślałem wtedy, że to dobry moment, by powrócić do tego projektu. Towarzyszył temu ciekawy kontekst, bo dawny klasztor, w którym mieściła się Galeria Biała, przygotowywano wtedy do remontu, a w związku z tym artystom pozwolono na więcej niż zazwyczaj. Zostało nam udostępnione piętro budynku, które nie było chyba używane od bardzo dawna. Zastaliśmy je w złym stanie: łuszcząca się farba, odchodząca całymi płatami ze ścian i sufitów, przestrzenie ze stertami śmieci, starych desek, dziwnych konstrukcji... I tam właśnie pokazałem te prace. Wydaje mi się, że ostatnio ewoluują one w jakimś określonym kierunku. Coraz bardziej wycofuje się z nich figura malarza, którą zredukowałem do minimum, podobnie zresztą jak malarstwo. Rozkładam je trochę na czynniki pierwsze. Malarstwo można ograniczyć do koloru, płaszczyzny oraz ruchu, który trzeba wykonać przy nakładaniu farby. Przestałem już te obrazy skrupulatnie opisywać. Natomiast każda praca ma swój numer i każda praca od kolejnej różni się jednym z wymiarów (szerokością lub wysokością) co najmniej o centymetr. Zaczynam od formatu 4 cm x 4 cm. Projekt polega na wielokrotnym przemalowaniu płaszczyzny obrazów. W Bunkrze pracuję ze stażystami i wolontariuszami, którzy pokrywają te blejtramy kolejnymi warstwami farby. Muszą się trzymać pewnych zasad, na przykład takiej, że nie można malować po krawędziach.

KO

Są też inne zasady przemalowywania tych obrazów. Generalnie są one pokrywane jednolitą warstwą farby...

WG

Tak, jednolicie i równomiernie. Chodzi mi o to, żeby wyeliminować tutaj ślady wszelkiego indywidualizmu, faktury, formy; żeby nie można było znaczeniowo się po nich poruszać. Chciałbym, żeby to było malarstwo pozbawione gestu, żeby kolor był zupełnie przypadkowy. Chciałbym, żeby samą istotą tej pracy było jej ciągłe przemalowywanie. W moim wyobrażeniu jest to taki projekt nieskończony. Do czego on prowadzi? Te obrazy będą rosły, będą się nawarstwiały. Można sobie wyobrazić, jak taki obraz będzie wyglądał za dwadzieścia lat. Chociaż właściwie to nie wiem, czy można to sobie do końca wyobrazić...

Ten pomysł wyraża pewną niechęć do kończenia obrazu, do nadawania mu ostatecznej formy. Jest to też niechęć do zamrażania malarstwa, do tworzenia sytuacji, w której widz ma do czynienia z obiektem martwym, zachowującym na zawsze jakąś niezmienną formę. Chodzi tu o coś zupełnie innego. Do kolekcji Bunkra Sztuki, do magazynu, w którym starasz się zachować te wszystkie prace w niezmiennym stanie, dostajesz sześć płócien. Jesteś za nie odpowiedzialna w inny sposób – będziesz nadzorowała malowanie tych obrazów. Na podstawie umowy depozytowej Bunkier jest zobligowany do tego, żeby przynajmniej dwa razy do roku te obrazy przemaalować według dokładnej instrukcji. Do kolekcji włączony zostaje w zasadzie taki żywy organizm, który ciągle się zmienia, który ciągle się nawarstwia. Obraz żyje energią innych. Nawet wtedy, gdy nas już nie będzie...

KO

Wspomniałaś też, że myślisz nad ewentualną wymianą tych obrazów na inne w trakcie projektu.

WG

Taka możliwość wpisuje się w otwartość i procesualność tego projektu. Sam jestem ciekaw, jak on się potoczy. To jest też swego rodzaju eksperyment dla mnie, bo nie wiem, co będzie z tymi obrazami za dziesięć czy dwadzieścia lat. Czy stwierdzę, że chcę ten projekt dalej kontynuować, czy na jakimś etapie go zarzucę? A może wręcz przeciwnie – obrazy trafią do różnych kolekcji i projekt będzie rozwijał się dalej sam, poza mną. To są sytuacje, które w tym momencie trudno jest mi przewidzieć.

KO

Czy chcesz, żeby te działania były w określony sposób dokumentowane?

WG

Nie, to nie jest praca, której częścią jest dokumentacja. Istnieją na przykład takie obrazy tej serii, które zacząłem w 2008 roku (jest ich cztery czy pięć) i które zostały już przemaalowane kilkadziesiąt razy. Dokumentacja w takich przypadkach nie jest potrzebna. Doskonale widać, że tych warstw zostało na nie nałożonych bardzo wiele. Możesz dostrzec na krawędziach fragmenty różnych kolorów.

Na pewno chciałbym, żeby wraz z obrazami była prezentowana umowa depozytowa – by było jasne, na jakich zasadach te prace mają być przemaalowywane.

KO

Rozumiem, że zmiany wynikające z techniki wykonania obrazów, takie jak rozwarstwienia czy odspojenia kolejnych warstw malarskich, nie mogą

być traktowane jako zniszczenie. Jak jednak postępować w sytuacji, gdy obrazy ulegną przypadkowemu uszkodzeniu? Czy w takiej sytuacji dopuszczalibyś możliwość konserwacji?

WG

Myślę, że to jest bardzo indywidualna sprawa. Jeżeli obraz spadnie, a z blejtrmem nic się nie stanie, płótno się nie rozerwie, a odpryśnie jedynie kawałek farby, nie chciałbym, żebyśmy się nad tym specjalnie rozwodzili, powoływali komisję, i żeby później konserwator ten odprysk wypełniał. Można go przecież równie dobrze zamalować podczas kolejnego malowania. Ale jeżeli ten obraz zamoknie, płótno zostanie uszkodzone czy rozerwane, będzie to dla mnie już zniszczenie istotne zarówno dla stanu, jak i odbioru obrazu. Było wielu malarzy, którzy przekłucie czy rozcięcie płótna traktowali jako istotę obrazu. To był najważniejszy gest. Tutaj zostawienie rozdarcia płótna wprowadzałoby bardzo znaczące, dodatkowe treści, które odnoszą się do historii malarstwa, a których w tym projekcie chcę uniknąć. Zastanawiałbym się więc, co z takim obrazem dalej robić. Nie mogę na to pytanie odpowiedzieć teraz jednoznacznie, bo wydaje mi się, że każda sytuacja i każdy obraz jest przypadkiem szczególnym. Myślę, że taka interwencja musiałaby być ze mną skonsultowana.

KO

Czy mógłbyś podsumować, jakie są twoje oczekiwania związane z tym projektem? W jakiej sytuacji mógłbyś stwierdzić, że twój pomysł działa?

WG

Sam jestem ciekawy! Rok temu podpisałem umowę z CSW w Toruniu, na podstawie której wystawiana była druga praca z cyklu „Miasto binarne”. CSW w trakcie wystawy *Wypełniając puste pola* było zobowiązane do przemaalowania obrazu oraz udokumentowania tego procesu. „Miasto binarne” świetnie pasowało do wystawy w toruńskim CSW, ale zaczynając ten projekt w 2003 roku, nigdy bym nie podejrzewał, że praca rozwinie się w tym właśnie kierunku. Jestem równie ciekawy projektu „Obrazy 2002–” tu w Bunkrze Sztuki i tego działania z waszą kolekcją. Może za parę lat zrobimy aneks do naszej rozmowy? Moglibyśmy zastanowić się nad tym, jak ta praca funkcjonuje w kolekcji i czy wnosi coś nowego do działania instytucji; czy zmienia coś w myśleniu o kolekcji, w myśleniu o wystawach, w myśleniu o dziedzictwie. Czy jest przykrym obowiązkiem, czy może wręcz przeciwnie – rozsadza pewne ramy, które z reguły wiążą się z budowaniem kolekcji i myśleniem o wystawie. Może wprowadzi ona taką trochę zadrę w waszej stabilnej i poukładanej kolekcji?

KO

Przyznaję, że sama zaczynam się zastanawiać, czy twój projekt podziela

na koncepcję kolekcji jak prowokacja. Z punktu widzenia opieki nad kolekcją dzieł sztuki byłoby to nie lada wyzwanie.

Dziękuję serdecznie za rozmowę.

WG

To ja bardzo ci dziękuję.

Wywiad został przeprowadzony 14 lutego 2012 roku. Opinie i oceny projektów zostały wyrażone przez rozmówcę konserwatorce w momencie, w którym część z tych działań znajdowała się na szczególnym etapie rozwoju, aktywnie angażując artystę. Dlatego też recepcja wywiadu wymaga uwzględnienia perspektywy czasowej, zwłaszcza że rewizje poglądów twórcy w kwestii własnych prac nie są wykluczone. Komentarz na ten temat stanowi kolejny tekst niniejszej publikacji, czyli omówienie „Obrazów 2002–” – projektu Wojciecha Gilewicza realizowanego w Bunkrze Sztuki w konsultacji z artystą od 2012 roku.

LTZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012, DVD,
13 min 43 s, kadry wideo
LTZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012, DVD,
13 min 43 s, video stills



LZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012,
DVD, 13 min 43 s, kadry wideo
LZSP/BWA/BUNKIER, 2009–2012,
DVD, 13 min 43 s, video stills



Infinity Tempts

Wojciech Gilewicz in conversation with Kinga Olesiejuk

Kinga Olesiejuk

In this conversation I would like to raise issues in your work that could turn out to be essential in terms of its protection and possible conservation. Your projects primarily use traditional painting techniques, as well as photography and video. These aspects appear in various roles and configurations. A project you did for the Bunkier Sztuki, which you invited viewers to help create, is still underway. Could you describe your work on it?

Wojciech Gilewicz

The Bunkier exhibition continues a project that began at the Awangarda gallery in Wrocław in April 2011. That was a revolution of sorts. When we enter a gallery or a museum, we are generally dealing with a particular arrangement. The viewer is cut off from the preparation process; for example, he has no idea what it looks like when they unpack and hang the works. This whole process was on display at the Wrocław exhibition. The exhibition had no official opening, and for the entire month viewers could observe how it was being created. They observed all the changes taking place in the exhibition space. That was an exhibition presented to audiences not as a final effect, but as a process, from the basics, from the beginning. The Bunkier exhibition develops this project, above all the educational theme and the idea of working with the viewer. By this I mean education in the form of workshops and meetings with people. Part of the exhibition was specially arranged for the viewers, so that they could paint pictures. Yet the exhibition is more than just a studio space. Right behind the first studio is a second one, where I paint. In the exhibition I also show previously unexecuted projects. It has five video works screened using projectors and plasma monitors. In a way, they broaden this look at painting. This is an exhibition

about this field of art, about how a picture can function in various contexts. It is also a clash between various apprehensions the viewer has of the persona of the artist and his studio. The viewer will not find a pensive artist standing before his easel with a brush in hand, because I practically never use one in my studio. I often paint sitting or standing, with the picture mounted on the floor. I don't wait for inspiration to strike; I just paint. There are many stereotypes and myths about the life of the artist. We do not debunk them in this project, but we do try to show how things really look.

KO

Most of your projects, and particularly the open-air ones – in the city or the gallery space – are closely linked to the places they were made. Does the space dictate the theme and the mode of the work?

WG

Yes. Bunkier is presently showing, for example, my 'Revitalisation' project of 2007. I made it when I was working in Sanok for a few weeks. You might say that I entirely entered the role of the plein-air artist, though in a rather subversive way. I looked for defects and shortcomings in the city space. Then I made stretcher frames for their dimensions and painted pictures of tiles, for instance, or a ventilation shaft. Then I put pictures over those defects and left them for two months, the whole time of the exhibition. The exhibition was organised so that, as he entered the gallery, the viewer saw only the video recording, which showed me working in the city and setting up the pictures. Gallery visitors also received a map of Sanok and were encouraged to walk around the city space, hunting for the pictures. And so we had traditional painting (oil on canvas), but actually the exhibition was a walk around the city and an observation of reality, a search for unexpected and surprising moments, a chance to rediscover the city, in a way. That was one of my projects, as you said, that was focused on a particular place. When I make work for a particular space, I often reflect upon myself; about what could be interesting for me as a viewer and inhabitant. For example, if I live somewhere, and someone's action prompts me to notice things I never saw before, then this somehow enriches me. And so, in doing my work I try to show that reality is multifaceted, that there are many things we do not perceive on a daily basis, but are worth noticing.

KO

Can your exhibitions tied to a particular interior, like a gallery or a museum, be therefore seen as a relationship with a place? Are they similar to the plein-air projects?

WG

Yes, I enjoy those situations. When I work with an institution, it is not only hanging the works and making an exhibition that matters to me. I am also quite interested in the structure, in certain relationships that govern the place. It's not that I do research; I get to know the institution, because a gallery or museum is not only the exhibition halls, it is the back rooms and the people who work there. All this creates various interesting relations that have a strong impact on the program, on how the exhibition ultimately looks and how the institution functions.

KO

In the project you are doing for the Bunkier Sztuki, the creation process, change and the layering of images shifts into the foreground. Your painting is often based on such themes. You yourself paint over your pictures multiple times. An interesting concept of this sort was your project at the Biała Gallery in Lublin in 2000, where the successive versions of the pictures were meant to adapt them to how the surroundings changed through the weather conditions. What is the relationship between the process and the material object which results from it? What significance do you ascribe to these two things?

WG

Formulating and realizing the process is quite interesting to me. You mentioned a work I did in 2000. That was my first solo exhibition after graduating. Something fascinating happened while it was under way. I painted a picture in the park in front of the gallery for two weeks, trying to conceal it in the landscape. Meanwhile, as they say, snow fell, and the surroundings changed dramatically. An early spring suddenly turned into total winter. For one day, the city was completely paralysed. For several days the snow melted, and at the end of those two weeks spring returned and the grass turned green. I was dealing with two or three seasons of the year, and I had to keep up with them. I have six photographs to record the exhibition, showing the changes in the picture.

I also approach the issue of the process very consciously. At one of the Bunkier panel discussions, someone mentioned the works in Sanok that I exposed to the effects of people, the city, and weather conditions. You could say that I joined those pieces to a process which occurred on many levels, somewhat beyond my control. I did not monitor the works and had no impact on what happened to them. The process is very visible in the works. In later displaying the works, I wanted to show them at the stage they were at after two months. If someone in Sanok felt the need to cut a canvas, I didn't patch it up, I left it cut. It testifies to something...

KO

I'd like to ask about the significance of how your work transforms – on its own, to some degree. About how you leave pictures in a chosen space, let them freely 'grow into' the area, but also let them be destroyed by external conditions and other people. Apart from 'Revitalisation' as an example of such phenomena, we might mention the nine-month project in Wrocław, concluding with the 'Aporia of Painting' project. Do processes of this sort speak of constant creation or rather the ephemeral nature of the work?

WG

More about the creation, because I try to bring the picture into a concrete situation, or even spur actions tied to it. In beginning the work in Sanok, I felt uncertain how the locals would take the project. Only after some time did I start to see things clearly. Sanok is a small town undergoing a revitalisation process, but there are still plenty of dilapidated houses. Many unemployed people live there (or at least they did in 2007, when I was doing the project), they sit in the windows and occupy the courtyards. The fact that one of my pictures was slashed with a knife, and someone painted a swastika in the eye of a sun in a way demonstrates the state of the town. The pictures functioned in the space, becoming part of it. What became of them after two months was now an integral part of the work. That's why I was disappointed by the curator, whose impulse was to glue the canvas when the picture was cut. The traces of glue irritate me more now than the cut in the canvas.

KO

In the works where you admit external factors or human interference, chance has to play a major role. My understanding is that you do not try to control this. But is there not a point when you feel compelled to interfere with chance?

WG

No, I never interfere. After several weeks at work on a project, in Sanok for instance, I cannot stay there for another two months. Moreover, the whole premise is to incorporate these works into a particular situation in the town, and not to supervise them. The run of the exhibition is generally set in advance, and I cannot decide to interrupt it on my own. What remained after the exhibition in Sanok is the artefacts and a film recording my activities. The closing of the project was the end of the exhibition, and what appeared in the pictures after they were hung around town, all the cutting, added painting, or soiling, will always remain on them.

KO

What happens to the pictures that remain after these actions? I know that some you use for later projects. In Łódź, for example, in the 'Binary City' project you began in 2003. You used pictures installed several years earlier, in Warsaw. Pictures from Sanok and Wrocław that you marked for further transformation will be presented at the Bunkier Sztuki exhibition. Is there a moment when you declare your pictures finished?

WG

In most cases I have to eventually, because you can't keep working on pictures infinitely, though there was one such idea that came up while working at Bunkier. Infinity is so tempting... I want to avoid a situation where my pictures are finished, frozen, catalogued, and lie there shut up in a storeroom. I truly want to avoid that.

I am also interested in how a picture changes according to its context. My works are like hyper-realistic objects in the city – paving stones, fragments of flower beds... Those same pictures become abstract in galleries, because you can no longer tell that they were once a fragment of something in a concrete place. You look at a picture like a painted surface. I often show those pictures this way. They take on another life in the *white cube*, in the gallery.

KO

Your paintings are often accompanied by photography or video documenting the processes they are subjected to. Is the documentation an integral part of the work, or can these two parts function independently? Could you talk about this relationship, and do you work to define it in your various projects?

WG

We might speak of the videos that document certain actions or activities. So sometimes I show the films together with the pictures. There are also independent videos which were made with such a thing in mind, such as the project in Macedonia in 2005. I have none of the pictures I used in that film. They stayed there, I don't even know where they are now. The video is the final work. I might also mention a work I did in Lublin, which I started three years ago, continued at the BWA Gallery in Wrocław, and which I'll finish at the Bunkier [Sztuki]. This is essentially one picture 1.2 by 5 metres (47" x 197"), which I keep painting over – it must have more than a dozen layers of paint, but you can't make out those layers when you look at it. This is what the film covers – the constant repainting. I see the film and the picture as a single work here.

But whenever I am asked how a work made up of videos and pictures is to be presented, I say that it all depends on the curator's

concept, on what the exhibition I'm preparing is supposed to be about. If he or she only wants to use the film, and is able to explain clearly why, the film can stand alone. I don't set things too precisely. I always have in mind a particular exhibition and the curator's intentions.

KO

Despite the major role of the conceptual in your work, you consistently use traditional painting techniques. Does your attachment to oil painting come from your arts education?

WG

That had a huge impact on me. It all began a bit subversively. I studied in Poznań for two years. That was a time when everyone was abandoning painting. They said, in the spirit [the way of thinking] of the 1970s, that painting was finished, and now was a time for making installations. There was an atmosphere of total freedom, but I thought that in such a period it was very interesting to show that painting has enormous potential to keep up with and portray our times. That was kind of my manifesto, because in our cultural circles and after the education I received, if someone says 'painting' I think of oil on canvas. That was my basic association with the medium of painting. And that is why I only use oil paints, to this day.

KO

Does the use of a given technique affect the meaning of the work? My question concerns both painting and other media you use, such as photography. In the 'Them' series, where you use traditional analogue photography and half filter, the choice of technique determines the compositional solutions. How does the expression of this photography affect you? Was this effect your intention from the beginning?

WG

Yes. Analogue photography was once a medium as fundamental to me as oil on canvas. I say *once*, because now that has changed a great deal. The 'Them' series is, to tell the truth, my only series of photographs; it has been going since 2002, though I have been taking photographs for a very long time. I am still continuing the series, using the same analogue camera. As you noticed, this technique had an enormous impact on the composition. There are always two people in the photographs and there is always a relationship created between them. But this relationship is only emotional, not physical, as the band-pass filter technique does not allow the people to hug, for example, or to pass one another a cup of tea. This inanimate, motionless space, this boundary between them, is dictated by the

choice of technique. And it was using this boundary that I was after. This technique defines the tension and the atmosphere in the photograph.

KO

Could you point out a similar relationship between meaning and technique in painting? You said that oil painting is a fundamental issue for you. Apart from the cultural and historical significance of oil technique, do you also attach importance to the particular quality you achieve through it? Isn't your choice also, to some degree, subject to the effect you intend to create?

WG

I wouldn't like for this to sound too grandiloquent, but I do see myself as part of the painting tradition. Even if I go out into the street and leave pictures there for a few months, it's always an oil painting. It is not an object, it is not an installation, it is an oil painting, and an oil painting carries tradition, and a whole mass of significance. I use this in full consciousness, though I try to shift certain points of gravity. We are accustomed to seeing objects we cannot touch at a painting exhibition. I create situations where the same picture, painted with the same technique, becomes accessible: you can do anything, you can kick it, you can paint over it, you can take something home with you. The whole process is extremely interesting to me. Earlier, I used the effects of the city in my urban projects – the weather, and chance pedestrians. In my latest projects I use the potential of the people who visit the exhibition; I offer them paint, a canvas, and the chance to make a picture. There is a certain power that creates the pictures, but I also weave my own discourse into this to some extent. These pictures are created in a very chaotic and accidental fashion, there's total freedom. What is created is entirely dependent on the viewers. I don't control it. Of course, I do have that possibility, because I am also a participant in this exhibition. I can paint over, paint, or fix up something, but I don't hover over people and tell them what to do. In coming to the exhibition, the viewer I use becomes an active participant in the process. I think people find this quite appealing. I noticed this during the exhibition in Wrocław. The one in Krakow is still running, and I don't have enough distance from it to say what is happening. I have to admit that the meetings with the people who came to the Wrocław exhibition were a very valuable experience for me. Most of them had never painted before. They needed some basic pointers on how to dilute the paints, for example, or how to wash their hands.

KO

Are you trying to divvy up the work on your art, or to expand the meaning of painting?

WG

Expansion – yes, but there is also an educational aspect. All in all, I use these people to make pictures, I treat them like a force, an element, like I might use the wind or the rain in the urban fabric, but I also offer them something in exchange. We enter a certain relationship.

KO

I see that the creation process is very important to you. Are there other properties of the materials you use which you consider essential, such as visual qualities, alterability, derivation, durability or symbolic meaning?

WG

When I was a student, over a decade ago, the cheaper and more technologically dubious acrylics were considered an alternative to the 'noble' oils. The colours in the acrylic palette struck me as plastic and flat. It was even worse after they dried, because the colours lose their intensity. Technological progress has made it hard for me to say at a glance if a picture was painted with oil or acrylics. But I have grown used to the smell of oil paints, and I really do like it. I have such experience in oil paintings that I can use them to imitate acrylics or watercolours, if need be. Apart from the universality of this technique, it is also essential that many of my works were made with outdoor installation in mind [where they are subject to changing weather conditions], and oil is much more rain- and snow-resistant than other paints. Perhaps the tradition that oil on canvas symbolises is the most important point – that was essential to me in choosing this technique.

KO

Can you say what value original materials and their natural ageing processes have for you? I ask because this would be an important question in terms of planning the future conservation of your work. Let's start with this: Do you take the possibility of conservation into account? Your painting is the result of gradual layering with paint, which could make it particularly susceptible to falling apart. Do you see changes of this sort as a destruction process?

WG

No. I believe the disengaging of layers of paint is part of a certain process that will happen in these pictures. It is a very important component of 'New Pictures' – a project I am also working on here, at the Bunkier

Sztuki. Since 2006 around thirty pictures have been created in this series. The peeling of the layers plays an important role. I use a technological strategy of my own invention. I'm counting on the fact that pictures start to fall apart and the paint starts to crack. The works I am talking about depict posters in the New York metro that are pasted one on top of another, creating layers of paper over a dozen millimetres thick. Using oil technique, I am painting pictures of those posters on canvases. Oil paint lets me put on another layer when I finish a picture – one on top of another – and, in a sense, begin a work over. There can be infinite numbers of those layers. I thought that this technique could render the incredible process of the layering of pictures that really takes place in the metro stations, because those posters are constantly being changed, one covering the next. So why not use this strategy in painting, and help these paintings come unstuck, in a way? So I use the tactic I mentioned, and some of the paintings are now peeling apart in many places. This is an integral aspect of this painting. It is precisely what this project was about. I can work on it infinitely. There are pictures I have been painting for five or six years. But let's say that one of these pictures ends up in somebody's collection... That means that it stops at a certain stage. Then the role of the conservator is to create the conditions for the picture to keep peeling apart, so that, in a way, it can live on.

KO

I understand that this is one particular project of this nature. But how to proceed with the other projects, where you did not purposefully intend to create such an effect?

WG

I hope I'm not committing any great technological mistakes. My aim is that those pictures which I have not intended to peel apart will stand the test of time. Pictures I painted some ten years ago are in fine shape. Their colours remain vibrant. They require no special conservation strategies.

KO

Have you considered conservation work that purposefully aims to destroy those works that were exhibited for several months outside, or which were otherwise ravaged? Do you intend to exhibit those works in the future? If so, in what state would they be exhibited?

WG

I mentioned the works in Wrocław. After the nine-month project, perhaps seven out of twelve works survived. They were purchased by the Lower Silesian Zachęta Fine Arts Society. For the purposes of the collection I had to define how they would be conserved. What state were they in

when they got there? One picture was covered in mud, another was dirty, and someone had stuck gum and paper to it. I told them that I expected conservation to be limited to maintaining the state in which they arrived in the collection, in which they were collected from the city space.

KO

Let's move on to the works you intend to show at the Bunkier Sztuki. This will be six pictures chosen from the present exhibition, which – according to your stipulations – are to be painted over twice a year. Tell me what kind of pictures these are, and about your outlines for how they are to be repainted.

WG

In 2002 I began a project which involved painting over small canvases. I kept an artist's notebook, in which I jotted down notes about the project. Every new layer that was painted on was precisely described: what medium I used, what colour, in what proportions it was combined, and so on. The beginning of this project was very thorough. I thought I would take notes, I would be able to develop an outline of the changes the oils underwent with time. I can tell you that I did some experiments; for instance, I squirted water under a layer of paint or I used a substance that removes oil paint from various surfaces. After some time I abandoned the project, however, and tucked those works into storage. They stood there waiting for a long time. Then finally, four years ago, I was invited to the *General Renovations* exhibition organized by Biała Gallery in Lublin. I thought that this was a good moment to return to the project. That had an interesting context, because the old monastery that held the Biała Gallery was getting ready for renovations, and so the artists were allowed to go further than usual. We were given a floor of a building which perhaps had not been used for a very long time. We found it in a bad state: peeling paint, coming off in big strips from the walls and ceilings, a space with piles of rubbish, old boards, strange constructions... And that's where I displayed my works. I think that recently they have been evolving in a certain direction. I am increasingly retreating from the figure of the painter, which I have reduced to a minimum, much as I have painting itself. I'm kind of dismantling it into its primary components. Painting can be boiled down to colour, surface and the movement which is made in laying the paint. I've stopped scrupulously describing the paintings. Yet every work has a number and every work differs in terms of its dimensions (in its width or height) by at least a centimetre. I began with a 4 x 4 centimetre (1⁵/₈" x 1⁵/₈") format. The project involves painting over the surface of the pictures multiple times. In the Bunkier [Sztuki] I am working with extras and volunteers who cover the canvases with more layers of paint. They have to adhere to certain rules – they can't paint on the edges, for instance.

KO

There are other rules as well. The pictures are generally covered with a uniform layer of paint...

WG

Yes, uniform and even. The point is to eliminate all traces of individualism, texture, form; so that they cannot be read for significance. I want this to be painting without gesture, I want colour that is totally accidental. I want the very essence of this work to be the constant repainting. To my way of thinking, it is an unfinished project. What is the aim? These pictures will grow, they will become layered. You can imagine how such a picture will look in twenty years. Although I'm not really sure if you can imagine such a thing entirely...

This idea expresses a reluctance to finish a picture, to give it a final form. It is a reluctance to freeze a painting, to create a situation where the viewer is dealing with a dead object, forever maintained in an unchanging form. I'm after something totally different. You get six canvases for the Bunkier Sztuki collections, for the storage rooms, where you try to keep all your works in a preserved state. You are responsible for them in a different way – you will supervise the painting of the pictures. Based on the deposit agreement, the Bunkier is obliged to repaint the pictures at least twice a year, according to precise instructions. Basically, a living organism will be brought into the collection, one that constantly changes and gathers new layers. The picture will live through the energy of others. Even when we're dead and gone...

KO

You also mentioned you were considering exchanging those pictures for others during the project.

WG

That possibility is part of what makes the project open-ended and processual. I myself am interested how it will turn out. This is a kind of experiment for me, because I don't know what will happen with these pictures in ten or twenty years. Will I say that I want to continue the project, or will I abandon it at some stage? Or maybe on the contrary – the pictures will end up in various collections and will develop by themselves, independent of me. These are situations which are hard for me to predict at present.

KO

Would you like these activities to be documented in any certain way?

WG

No, this is not a work that includes documentation. There are, for example,

pictures in this series that I began in 2008 (there are four or five of them) which have already been painted over several dozen times. No documentation is necessary in such cases. You can see clearly that there are a great many layers. You can see fragments of various colours on the edges.

I definitely wanted the deposit contract to be presented alongside the pictures – so that the repainting principles are clear.

KO

I understand that the changes arising from the technique in making the pictures, such as the stratification or peeling of various layers of paint, ought not to be treated as damage. But how ought one to proceed if the pictures are accidentally harmed? Would you then admit the possibility of conservation?

WG

I think that's a very individual affair. If a picture falls and the stretcher is fine, the canvas doesn't tear, and it's just a matter of a bit of paint coming off, I wouldn't want us to dwell on this particularly, summon a commission, and for a conservator to fill this bit of paint. It could just as well be painted over in the next session. But if the picture gets wet, or the canvas is damaged or torn, I would see this kind of damage as essential for both the state and the reception of the picture. There have been many painters who saw holes and cuts in the canvas as the essence of the picture. That was the most important gesture. Here tearing the canvas would introduce some very significant added content alluding to the history of painting which I would like to avoid in this project. And so I would give some thought to how to proceed with such a picture. I can't give you an unequivocal answer to your question at the moment, because I think that every situation and every picture is a special case. I think that any intervention would have to be consulted with me.

KO

Can you sum up your expectations with regard to this project? When would you say that your idea works?

WG

I myself am wondering about that! A year ago I signed a contract with the Centre for Contemporary Art in Toruń, on the basis of which I exhibited a second piece from the 'Binary City' series. During the course of the *Filling in the Blanks* exhibition the centre was obliged to paint over the picture and to document this process. 'Binary City' was a great fit for the exhibition at the Centre for Contemporary Art in Toruń, but when I started the project in 2003 I would never have suspected that the work would have developed in this way. I'm equally curious about

the 'Paintings 2002-' project at the Bunkier Sztuki and how it will function in your collection. Maybe we'll do an appendix to our conversation in a few years? We could discuss how the work functions in the collection and if it brings anything new to the institution's operations; does it change something in how the collection is perceived, in how exhibitions are perceived, in how heritage is perceived. Is it a reluctant duty, or the reverse – does it tear down certain structures which are generally associated with the building of a collection and how we think about an exhibition? Maybe it throws a wrench in your stable and organized collection?

KO

I myself am beginning to wonder if your project subverts the very concept of the collection. From the point of view of art preservation, this would be no minor challenge. Thank you very much for the conversation.

WG

Many thanks as well.

This interview was held on 14 February 2012. The opinions and evaluations of the projects were expressed by the interviewee at a point when some of the works were at a particular stage of development, actively engaging the artist's attention. This is why this interview should be put in its chronological context, especially since the artist could well revise his views on his works. A commentary on this subject is to be found in the following text in this publication, the description of 'Paintings 2002-', a project by Wojciech Gilewicz carried out in the Bunkier Sztuki in consultation with the artist in 2012.

Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art

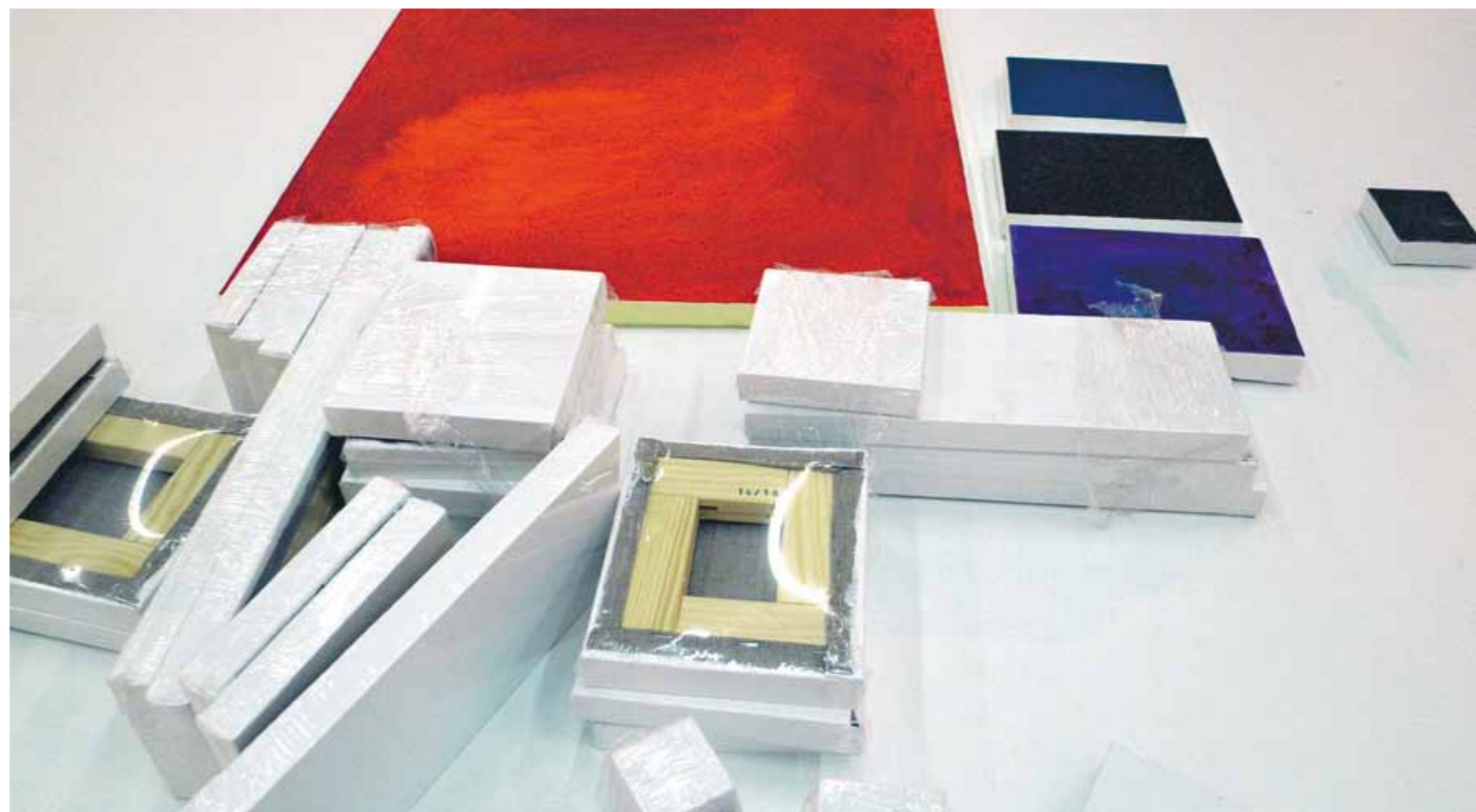


212



213

Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



2012

Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Przemaalowywanie. Komentarz konserwatora na temat „Obrazów 2002–” Wojciecha Gilewicza

Są takie dzieła, które sprawiają więcej satysfakcji lub zaspokajają więcej potrzeb w momencie ich wykonywania niż oglądania. Wyrażam to spostrzeżenie nie z zamiarem wartościowania. Jego podłożem nie jest też konserwatorskie rozczarowanie kontaktem z dziełami sztuki współczesnej. Nie chodzi i o porównanie do amatorskich wysiłków artystycznych, cennych raczej z powodu przyjemności procesu tworzenia niż ostatecznego rezultatu. Uwaga ta jest wynikiem próby zrozumienia sposobu funkcjonowania współczesnych dzieł sztuki i zapewnienia ich trwania. Jednakże ani pojęcie trwania, ani termin „konserwator”, nie charakteryzują trafnie działań prowadzonych w ramach opieki nad kolekcją rozwijaną w kierunku rozmaicie rozumianej dematerializacji sztuki. Jest więc to na wskroś subiektywna perspektywa osoby, która jest przede wszystkim jednym z odbiorców sztuki. Jej specyfika polega na tym, że zapewniając dystans, którego nie mają twórcy wobec własnych dzieł, pozwala na internalizację artystycznych przedsięwzięć dzięki analitycznemu, a także praktycznemu zrozumieniu procesu tworzenia z całym wachlarzem autorskich założeń oraz technicznych ograniczeń i wymagań. Co więcej, w kontekście kolekcji, która gromadząc dzieła, niekoniecznie gromadzi materialne obiekty, owa postawa daje wgląd w przebieg takiego procesu dwukierunkowo. Stawia przed konserwatorem już to zadanie rekonstrukcji przebiegu produkcji dzieła w celu jego udokumentowania i „przechowywania” tego procesu, to znów rekreacji na potrzeby wystawy. Projekt Wojciecha Gilewicza „Obrazy 2002–”, który jako jeden z pierwszych wpisał się w tego rodzaju myślenie o kolekcji Bunkra Sztuki, oferuje jeszcze inny punkt widzenia na konserwatorską artystyczną pracę oraz odpowiedzialność, która jest w nią wpisana. Jak najbardziej do „Obrazów 2002–” stosuje się uwaga wyrażona w pierwszym zdaniu tego tekstu. Poczynając bowiem od 2012 roku,

kiedy po wystawie artysty obrazy pozostały w Galerii – oprócz kilku okazji pracy nad nimi – nie były jeszcze publicznie prezentowane.

„Obrazy 2002–” formalnie nie należą do kolekcji Bunkra Sztuki, lecz znajdują się w depozycie. Warunkiem tego ostatniego z jednej strony i sednem trwania obrazów jako integralnego dzieła sztuki w jego pierwotnym, artystycznym założeniu z drugiej jest kontynuacja ich przemalowywania. Do połowy 2015 roku zdarzyło się to sześciokrotnie w formie edukacyjnych warsztatów skierowanych do różnych grup uczestników – poczynając od studentów, dzieci i młodzieży, w tym uczniów Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących w Krakowie, po seniorów zainteresowanych lokalnym programem „Sztuki osvajania” prowadzonym przez Stowarzyszenie Fragile. Dodatkowo przemalowywanie obrazów Gilewicza stworzyło okazję do mobilizacji i towarzyskiego spotkania pracowników Galerii.

Pozornie zorganizowanie takiego wydarzenia dwa razy do roku nie wydaje się wymagające. Technika olejna, którą stosuje Gilewicz, umożliwia w zasadzie nieprzerwany proces naprzemiennego malowania i schnięcia obrazów. Kiedy ich powierzchnia przestaje być lepka, stwarzając tym samym sprzyjające warunki do bezpiecznej ekspozycji, okazuje się, że jest to pora na kolejne przemalowywanie. Przygotowanie obrazów do pracy polega na precyzyjnym oklejeniu ich krawędzi taśmą, co zapobiega pobrudzeniu farbą. Świeżo przemalowane płótna muszą być z kolei traktowane ze szczególną ostrożnością, potrzebują odpowiedniej ilości miejsca na czas wstępnego wiązania farby, co trwa od dwóch tygodni do około miesiąca, oraz kontrolowania tego procesu, aby znaleźć właściwy moment na usunięcie taśmy i umieszczenie obrazów na ścianie bez narażenia na uszkodzenie niedawno położonej warstwy farby. Powolny proces polimeryzacji spoiwa olejnego powoduje na przykład, że w odstępach półrocznych nie ma okazji na spakowanie obrazów. Choć dzieła Gilewicza nie generują potrzeby skomplikowanych konserwatorskich zabiegów (wszelkie przetarcia i odpryski powierzchni farby – a te prawdopodobnie ostatecznie zaczynają powstawać, zważywszy na zauważalne różnice w proporcjach farb i spoiwa używanych przez kolejnych uczestników warsztatów – mogą być zgodnie z opinią autora po prostu zasłonięte następną warstwą farby), zmuszają do systematyczności w realizacji podstawowej opieki. Mimo że konserwatorsko-kuratorska współpraca w ramach cyklicznego rozwoju projektu, a także jego wspólne prezentowanie i koordynacja stanowią w Bunkrze Sztuki precedens, to jednak zasadniczo opieka konserwatorska nad „Obrazami 2002–”, oprócz zapewnienia właściwych warunków ich przechowywania i kontynuacji pracy, polega po prostu na ochronie oryginalnego pomysłu – ochronie zarówno przed zde gustowanymi prostotą zadania lub koniecznością trzymania się ścisłej instrukcji wykonawcami kolejnych przemalowań, jak i przed samym autorem. Ten,

choć zrezygnował z praktycznego udziału w projekcie, pozostaje w stałym kontakcie z Galerią, wykazując ciągłe zainteresowanie jego rozwojem.

Na przestrzeni kilku lat „Obrazy 2002–” faktycznie ewoluowały i nie chodzi tylko o stopniowy przyrost grubości farby na ich powierzchni oraz komplikację technologicznej struktury. Znacząco zmieniła się materialna forma obecności projektu w Galerii, a sposób jego wykonywania poddany został subtelnym modyfikacjom. W obu przypadkach decydującą rolę odegrała lojalność wobec założeń projektu, jak również względy pragmatyczne jego realizacji.

Obrazy Gilewicza są pomyślane jako malarska forma zapisu prowadzonych wobec nich działań. Ich rodzaj i częstotliwość określa towarzyszący płótnom certyfikat dzieła. Zobowiązanie do kontynuacji tych działań stymuluje Galerię do regularnej animacji publiczności, a same obrazy stanowią znakomity materiał do uprzystępniania sztuki współczesnej i jej dialogicznego, aktywnego przyswajania. W praktyce jednak pojawiła się trudność, polegająca na tym, że sześć obrazów, którymi początkowo dysponowała Galeria, okazało się zbiorem dzieł liczebnie niewystarczającym, by zorganizować atrakcyjne zajęcie dla standardowej grupy uczestników warsztatów. Fakt, że po zakończeniu zadania zaczęli oni pokrywać farbą podkładki służące za palety do rozrabiania kolorów, nasuwał nawet niewypowiedziane głośno pomysły, czy aby na potrzeby zajęć nie wykorzystać podstawionych celowo atrap. W wyniku konsultacji z artystą znalazło się jednak prostsze, bardziej aprobante etycznie rozwiązanie. Ponieważ obrazy zdeponowane w Bunkrze Sztuki stanowią tylko niewielką część rozbudowanego projektu Gilewicza, zdecydował on o jego dalszym rozszerzeniu. W konsekwencji, kierując się ścisłymi wskazaniem autora, Galeria nabyła pięć dodatkowych płócien od producenta, z którym Gilewicz współpracuje stale. Wymiary i numery, którymi opatrzone zostały dodatkowe obrazy, determinował ciągły i konsekwentny rozwój projektu. Obecnie zatem nie sześć, lecz jedenaście płócien poddaje się w Bunkrze Sztuki przemalowywaniu.

Nie mniejszy problem realizacji „Obrazów 2002–” stanowi podporządkowanie wykonawców rygorystycznej autorskiej instrukcji. Już próby malarskie na paletach dowiodły jednoznacznych figuratywnych inklinacji większości osób zaangażowanych w przemalowywanie. Przemóżność takich suplementarnych efektów pozostających po warsztatach, której Gilewicz sam doświadczył, zrodziła w nim skrupuły co do zasadności narzuconego reżimu utrzymania jednolitej płaszczyzny obrazu. Wątpliwości tego rodzaju towarzyszyły zresztą działaniom artysty podczas *Pracowni* w 2012 roku i wzmagają je tylko bieżąco zdawane z przebiegu kolejnych przemalowań sprawozdania. Choć troska autora o atrakcyjność projektu wydaje się zrozumiała i godna poszanowania, to opinia konserwatora, o jaką artysta poprosił, musiała być jednoznaczna. Konsekwentnie stanęłam po stronie oryginalnie zaprojektowanej wersji

działań. Kwestią wymagającą rozwiązania pozostawało natomiast to, w jaki sposób wyeliminować czy też zredukować niechciane zachowania. Jak się okazało, wystarczyło wymienić palety na kubeczki służące rozrabianiu farby, żeby skutecznie skomplikować uczestnikom malowanie przedstawić.

Jeszcze innym ciekawym aspektem procesu, być może najmniej przez publiczność zauważanym, jest dość tajemnicze oklejanie krawędzi obrazów. Cel tego zabiegu wiąże się z zakorzenieniem artysty w bardzo tradycyjnym myśleniu o malarstwie, czemu wyraz daje, pozostając wiernym technice olejnej. Decyzja o utrzymaniu czystości krawędzi „Obrazów 2002–” – koncepcyjnie istotna, bo przeciwstawiająca się XX-wiecznym pomalarskim eksperymentom z obrazem-obiektom – okazuje się prawie niemożliwa do pełnej realizacji. Kłopotu nie stanowi wyłącznie pracochłonność zadania polegającego na odpowiednim przymocowaniu taśmy ochronnej, lecz również konieczność dokonania wyboru pomiędzy dostępnymi materiałami: taśmą niespełniającą zadania zabezpieczenia boków obrazów przed zamalowaniem a taśmą niecałkowicie usuwalną po czasie potrzebnym na jej zastosowanie. Po kilku przeprowadzonych przemalowaniach oraz dyskusji z autorem, gotowym w pewnym momencie porzucić całkowicie ten wymóg, obie strony przystały na kompromis. Oznacza to, że krawędzie obrazów są nadal zabezpieczane przed zabrudzeniem farbą, chociaż ostateczny efekt daleki jest od nieskazitelności. Wystarczy jednak, aby zachować czytelność przesłania artysty.

W projekcie Gilewicza nie chodzi głównie o obrazy, ale o malowanie. Jeśli więc rzeczywiście jego praca stanowi przyczynek do kolekcji sztuki zdematerializowanej, po co tłumaczyć zawitości związane z materiałem? Przedmiotem konserwatorskiej opieki, jak podkreśliłam, jest przede wszystkim proces malowania. Dowodzi tego zarówno odsyłające do pewnej obojętności wycofanie autora z rozwoju projektu, jak i jego zdecydowane – przynajmniej na początku – obstawanie przy bezosobowym, abstrakcyjnym charakterze zadania. Podobnie wymowny jest fakt, że dokumentacja kolejnych nawarstwień na obrazach nie jest przez artystę zalecana ani limitowana. Te argumenty nie wystarczają jednak, aby sprowadzić pracę Gilewicza do autonomicznej wartości artystycznej koncepcji. Rola obrazów jest tu bowiem kluczowa. Nie chodzi jednak o ich wygląd ani o perfekcyjną zgodność wizualnych efektów z instrukcją artysty. Powodem, dla którego obrazy stanowią integralną część dzieła, jest to, że swoją materialną strukturą dokumentują kontynuację projektu artysty, a ten zakłada konkretny sposób rozwoju i jego dokumentacji. Ażeby sprawować nad nim opiekę, trzeba rozpoznać tę autoreferencję (co bez dyskusowanych z autorem decyzji o materiale byłoby trudne do osiągnięcia), następnie zaś polubić natarczywość niesionych przez nią konsekwencji.

Lipiec 2015 roku

Kinga Olesiejuk

Repainting: A Conservator's Comments on Wojciech Gilewicz's 'Pictures 2002–'

There are works that provide far more contentment or satisfy more needs at the moment of their creation than in their viewing. I do not say this remark as a kind of assessment. Nor is it a conservator's disappointment in contact with works of contemporary art. Nor do I seek to compare amateur artistic efforts, which are more valuable for the creation process than for the final result. My remark comes from an attempt to understand the way contemporary art functions and to ensure its longevity. Yet neither the concept of longevity nor the term 'conservator' fully characterises the work carried out in safeguarding a collection that strives for the dematerialisation of art, conceived in various ways. As such, this is a subjective viewpoint of a person who is primarily an art viewer. This viewpoint is valuable in that, in taking this distance that artists do not have towards their own work, it allows me to bracket away a whole array of premises, technical restrictions and requirements that I know through my analytical and practical understanding of the creative process. Furthermore, in the context of a collection which does not necessarily gather material objects as it accumulates works, this approach gives us insight into the two-way development of this kind of process. The conservator is faced with the task of, on the one hand, reconstructing the course of the work's production in order to document and 'preserve' the process, and on the other, of recreating it for the purpose of an exhibition. Wojciech Gilewicz's 'Paintings 2002–' project, which was one of the first to adopt its approach to the Bunkier Sztuki collection, offers yet another point of view on the conservation of artwork and the responsibility it involves. I apply the first sentence of this text to 'Paintings 2002–'. In 2012, when the artist's pictures remained in the gallery after the exhibition, they had never been shown to the public, apart from the few occasions when work was done on them.

'Paintings 2002–' does not formally belong to the Bunkier Sztuki collection, the works lie in a deposit. The pictures must be continually

repainted, as a condition, the essence of their life as an integral work of art, and as part of their basic artistic premise. By mid 2015 this was done six times in educational workshops for various groups of participants – from students, children, and young people, including the School and Care Centre for Blind and Visually Impaired Children in Krakow, to seniors interested in the local 'Art of Familiarisation' programme run by the Fragile Association. Moreover, repainting Gilewicz's pictures has provided an opportunity for gallery workers to meet socially.

One might think that organising such events twice a year is not so demanding. The oil technique Gilewicz uses is essentially a continual process of alternately painting the pictures and allowing them to dry. When their surface is no longer sticky, creating favourable conditions for exhibition, it turns out to be time for another coat of paint. Preparing the pictures for work means taping their edges to keep them from being soiled with paint. The freshly repainted canvases must be treated with special care; they need to be provided with enough room while the paint is drying, which takes from two weeks to around a month, and the process has to be monitored, so that the tape is removed and the pictures placed on the wall at the correct moment, without causing damage to the new coats of paint. The slow polymerisation process of the oil paint vehicle can mean, for example, that there is no opportunity to pack away the pictures during the six-month intervals. Though Gilewicz's works do not necessitate complex conservation strategies (according to the artist, all wear and flaking of the paint's surface – and this will probably begin to occur, considering the notable differences in the proportions of paint and paint vehicle used by the workshop participants – can simply be covered by the next layer of paint), they do force us to be systematic in basic care. Despite the conservation/curatorial work in the project's cyclical development, and its precedence-setting joint presentation and co-ordination at the Bunkier Sztuki, conservation work on 'Paintings 2002–', apart from ensuring and perpetuating the proper storage conditions, boils down to protecting the original idea, both from those repulsed by the simplicity of the task or the necessity of abiding by the strict repainting instructions, or from the artist himself. Though he has denied any further practical participation in the project, the artist remains in constant contact with the gallery, and shows interest in the works' development.

Over these several years 'Paintings 2002–' has indeed evolved, and not only in terms of the gradual thickening of paint on the pictures' surfaces and the technological complications of their structures. The material form of the project's presence in the gallery has significantly changed, and its manner of execution has been subtly modified. In both situations, the decisive role was played by remaining true to the project's premises and the pragmatic concerns of its execution.

Gilewicz's pictures are conceived as a painterly way of recording the act of their creation. Their type and frequency are stated in the certificate that accompanies the canvas. The obligation to continue these activities stimulates the gallery to regularly involve the public, and the pictures themselves are brilliant material for making contemporary art and its dialogical and active ways more accessible. In practice, however, a difficulty appears: the six pictures the gallery originally had were insufficient for organizing a class for a standard group of workshop participants. When the task was finished, they began painting canvases that served to dilute the colours; this led to the unspoken idea of setting up 'fakes' for the purposes of the workshops. After consulting with the artist, however, a simpler and more ethically sound solution was found. Because the pictures deposited in the Bunkier are only a small part of Gilewicz's extensive project, he decided to expand it. Consequently, following the artist's precise instructions, the gallery purchased five additional canvases from his regular producer. The dimensions and numbers with which the extra pictures were supplied determined the continuous and consistent development of the project. As such, not six, but eleven pictures are repainted at the Bunkier Sztuki.

Another problem in 'Paintings 2002–' is getting the painters to follow the artist's instructions to the letter. The trial paintings on the palettes unequivocally proved that the majority of people involved in repainting have figurative inclinations. The overwhelming majority of such depictions left after the workshops, as Gilewicz himself observed, gave rise to scruples concerning the correctness of imposing a uniform surface of the picture. Doubts of this sort also plagued the artist during *Studio* in 2012, and were only reinforced by the reports submitted over the course of subsequent repaintings. Though the artist's concern for the project's appeal would seem understandable and respectable, the opinion of the conservator requested by the artist had to be inconclusive. I consistently defended the original version of the project. It remained to be resolved, however, how we might eliminate or reduce undesired actions. It has turned out that even exchanging the palettes for cups to dilute the paint effectively hindered the participants in painting the pictures.

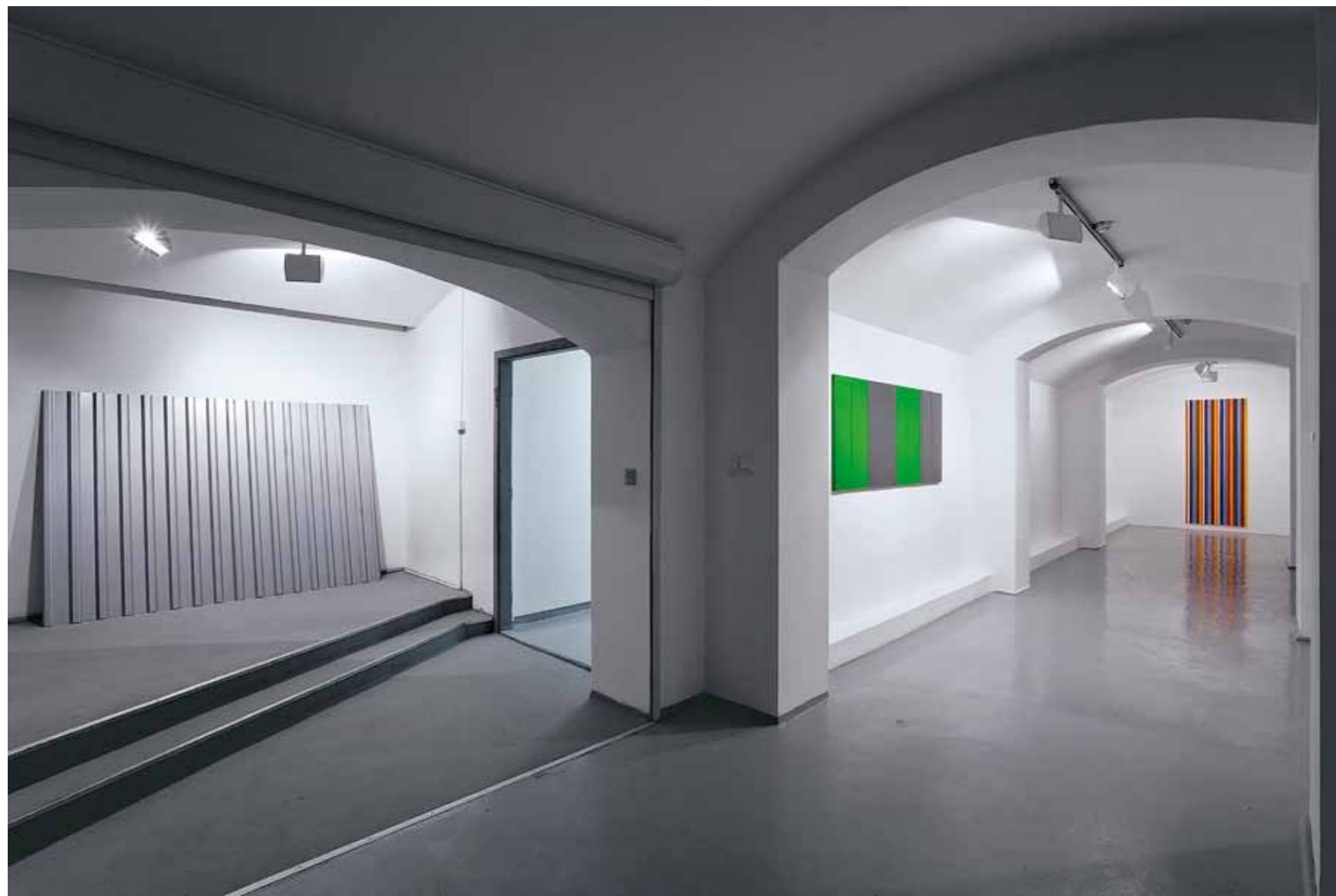
Yet another interesting aspect of the process, perhaps least observable by the public, is the fairly mysterious taping of the edges of the pictures. The aim of this strategy comes from the artist's grounding in a very traditional approach to painting, also expressed in his fidelity to oils. The decision to maintain the integrity of the edges of 'Paintings 2002–' (conceptually crucial, as it stands opposed to the twentieth-century post-painting experiments with the picture-object) is almost impossible to execute in full. The problem is not only in the laborious task of taping the pictures correctly, but also in the necessity of making a choice between the available materials: between tape that does not safeguard the sides

of the pictures from being painted over, and tape that is not entirely removable when its task is complete. After several repaintings and discussions with the artist, who was, at one point, prepared to abandon this requirement entirely, both sides reached a compromise. This means that the edges of the pictures are still protected from the paint, though the final effect is far from impeccable. It suffices, however, to preserve the legibility of the artist's intention.

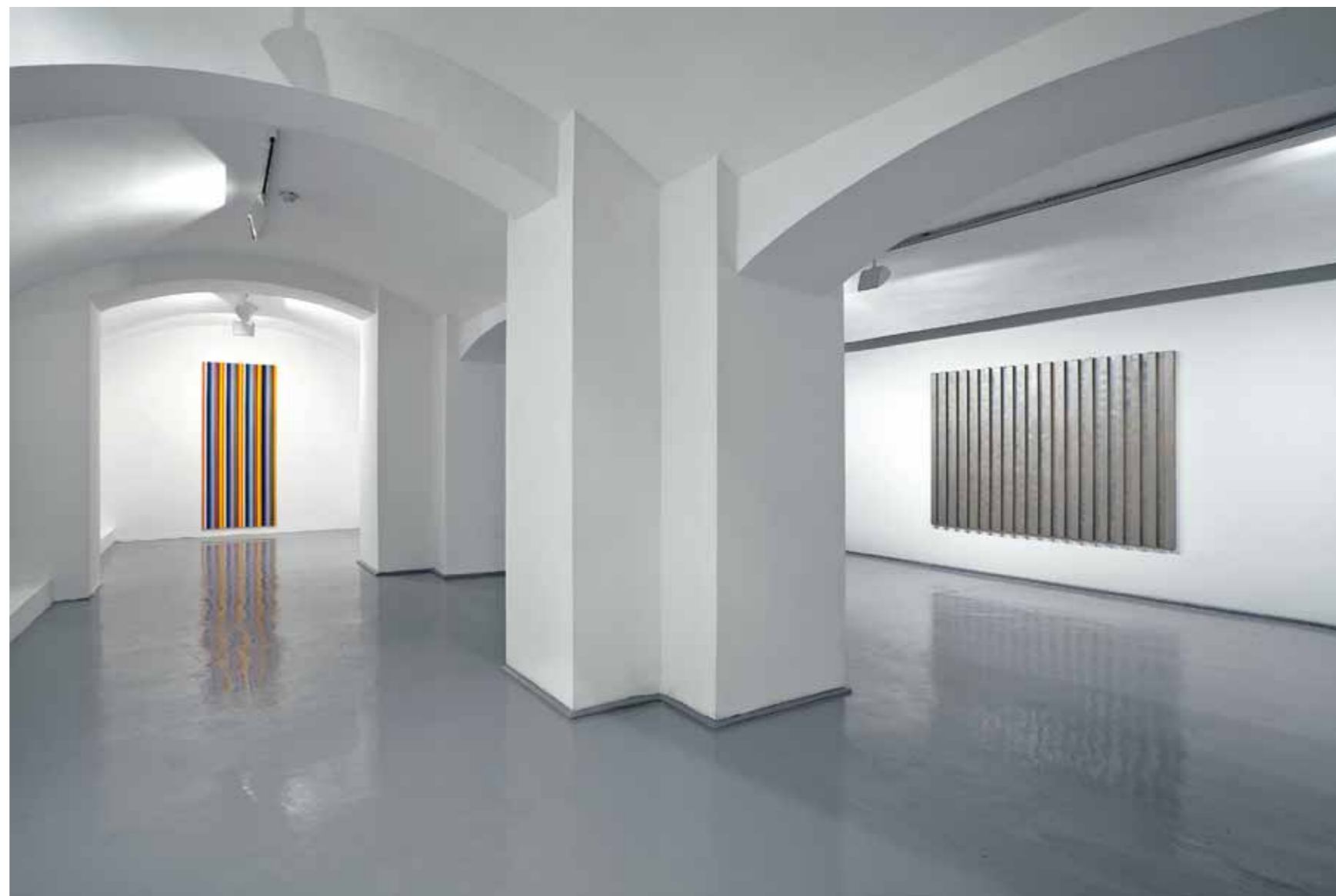
Gilewicz's project, primarily, is about the painting, not about the pictures. As such, if his work leads to a collection of dematerialised art, why explain the complexities tied to the material? The focus of the conservator's attention, as I have stressed, is the painting process. This is proven by the indifference shown in the artist's withdrawal from the development of the process, and his (initial) persistence in terms of the impersonal and abstract nature of the task. It is equally significant that the documentation of the successive layers is neither commissioned nor limited by the artist. These arguments do not suffice, however, to reduce Gilewicz's work to the autonomous value of an artistic concept. The role of the pictures is key here. It is not about their appearance or the perfect congruency of the visual effects with the artist's instructions. The reason why the pictures are an integral part of the work is that their material structure documents the continuation of the artist's project, and this presupposes a concrete manner of development and its documentation. In caring for it, we need to become acquainted with this self-evaluation (which would be difficult to do without discussing the decisions on the materials with the artist), and then come to appreciate the importunate nature of the consequences it brings.

July 2015

Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



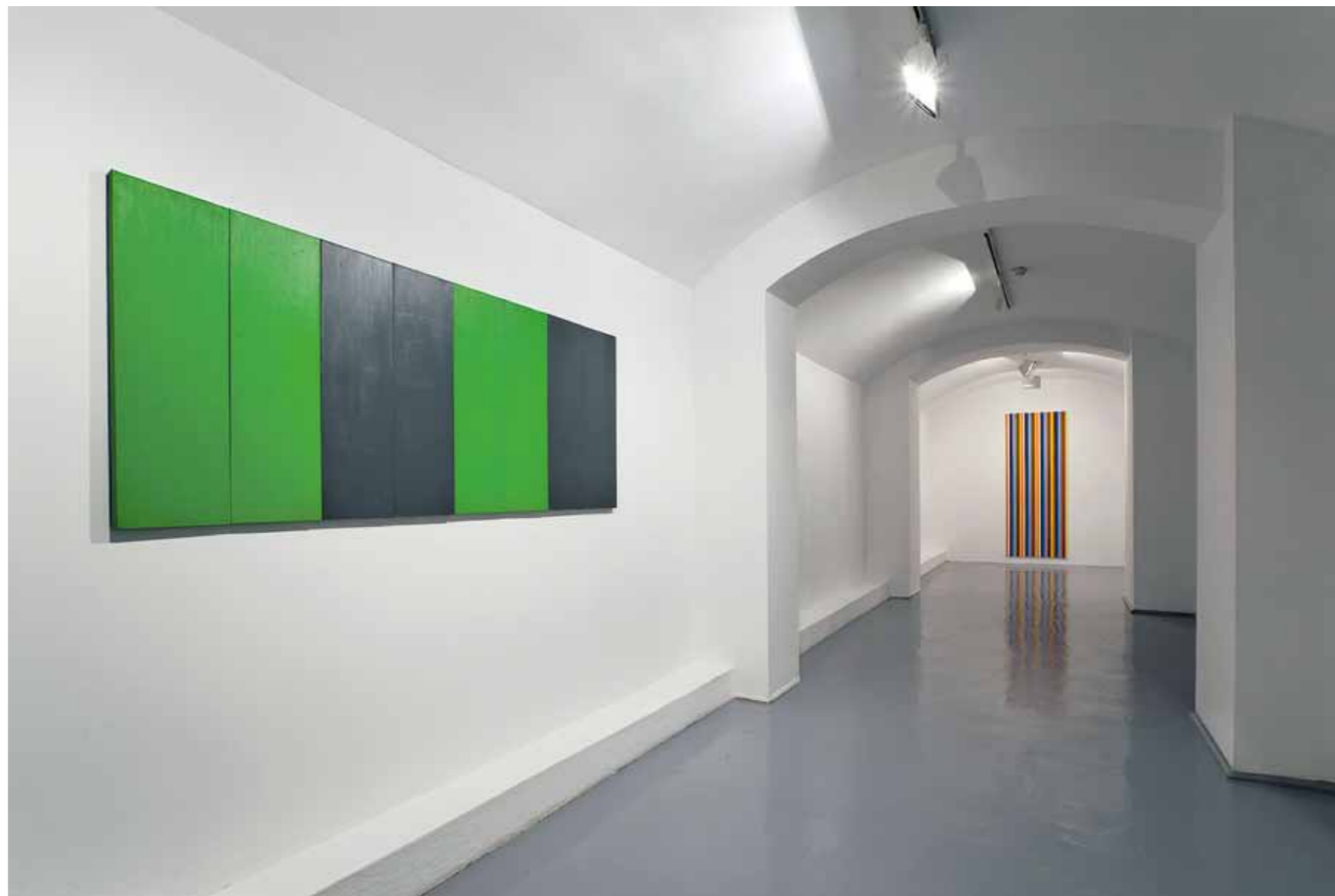
Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia, 2012, fragment wystawy,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, part of the exhibition,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Wojciech Gilewicz

(1974, Biłgoraj) – malarz, fotograf, autor instalacji, akcji performatywnych i filmów wideo.

Bazując na doświadczeniu obrazu malarskiego, tworzy zróżnicowane pod kątem formalnym prace, badające granice przestrzeni i sztuki. Gilewicz, rejestrując rzeczywistość, pozostaje wierny tradycji malarstwa. Trzymana w rękach artysty kamera zapisuje malarskie kadry, płynnie przeistaczając się w narzędzie dokumentujące relacje społeczne, które budowane są „poza” jego działaniami.

Twórczość Gilewicza prowokuje do refleksji nad mechanizmami rządzącymi percepcją i nad kulturowymi uwarunkowaniami widzenia. W swoich realizacjach artysta aktywnie pracuje z widzem, włączając go w swoje projekty. Polemizuje z nim na temat mitów i stereotypów dotyczących sztuki najnowszej, jej odbioru i interpretacji. Podejmuje kwestie dotyczące roli malarstwa we współczesnym świecie, statusu artysty oraz pracy artystycznej w kontekście zarówno instytucji, jak i obiegu sztuki oraz społeczeństwa.

W 2009 roku Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie wydało książkę artystyczną Wojciecha Gilewicza zatytułowaną *Oni*. Przedstawia cykl fotograficzny podwójnych autoportretów, który powstaje od 2002 roku do dziś. Galeria Labirynt w Lublinie planuje wydanie monograficznej publikacji dotyczącej azjatyckich filmów artysty z lat 2008–2015.

Wybrane wystawy indywidualne: *Miasto – osiedle – pracownia – mieszkanie* (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski / Galeria Laboratorium, Warszawa, 2001); *Tableaux* (Fondation Deutsch de la Meurthe, Paryż, 2004); *Wojciech Gilewicz* (Galeria Foksal, Warszawa, 2005); *Ivano-Frankivsk* (Muzeum Sztuk Pięknych, Iwano-Frankiwsk, 2007); *Aporia malarstwa* (Galeria Entropia, Wrocław, 2006); *Wojciech Gilewicz* (Muzeum Sztuki Współczesnej St. Louis, 2008); *Wojciech Gilewicz* (Galeria Foksal, Warszawa, 2009); *Wyprzedaż* (Awangarda, Wrocław, 2011); *Pracownia* (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2012); *Residency Unlimited* (Flux Factory, Nowy Jork, 2012); *Intrude* (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2012); *Painter's Painting* (Kuandu Museum of Fine Arts, Tajpej, 2013); *Rockaway* (Galeria Foksal, Warszawa, 2015); *Cuboids* (Cuchifritos Gallery / Artists Alliance Inc, Nowy Jork, 2015).

Wybrane wystawy zbiorowe: *Obraz roku* (Muzeum Narodowe / Królikarnia, Warszawa, 2003); *Na własną rękę* (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2006); *Ulica Wielokierunkowa* – aneks do wystawy *Beautiful Losers* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2007); *Distortion of an Unendurable Reality* (Pianissimo, Mediolan, 2008); *In Practice*

Wojciech Gilewicz

(SculptureCenter, Nowy Jork, 2009); *A Starting Point: Intrude Art & Life 366* (Zendai Museum of Modern Art, Szanghaj, 2009); *Factory* (Museums of Bat Yam, 2009); *Monitaur* (Aspen Art Museum, 2009); *BELGRADE: NONPLACES. Art in public space* (Museum of Contemporary Art, Belgrad, 2009); *Hello Goodbye Thank You Again, And Again, And again* (castillo/corrales, Paryż, 2009); *There Has Been No Future, There Will Be No Past. Challenging Cultural Profiling in Central and Eastern European Art* (galeria The International Studio & Curatorial Program, Nowy Jork, 2010); *A Day in the Market* (National Museum of Contemporary Art / Changdong Art Studio, Seul, 2010); *Electro Geo* (FRAC-Artothèque du Limousin, Limoges, 2010); *Pełnia sztuczna* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2012); *Plain* (Beit Ha'air Museum for Urban Culture, Tel Awiw, 2013); *Queens International 2013* (Queens Museum of Art, Nowy Jork, 2013); *Seven* (The Boiler / Momenta Art, Nowy Jork, 2014); *Infecting the City* (The Africa Centre, Kapsztad, 2014); *The Invisible City* (IDEAS CITY / The New Museum, Nowy Jork, 2015); *New Media New Mexico* (Roswell Museum and Art Center, Santa Fe, 2015), *Between Democracies 1989–2014: Commemoration and Memory* (Constitution Hill, Johannesburg, 2015), *Podróżnicy* (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2016).

Prace wideo artysty prezentowane były na wielu pokazach w kraju i za granicą m.in. w ramach Biennale Sztuki Mediów WRO, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Hors Pistes Japon i Currents New Media Festival.

Mieszka i pracuje w Warszawie oraz Nowym Jorku.
Więcej informacji można znaleźć na stronie gilewicz.net.

(1974, Biłgoraj) is a painter, photographer, author of installations and performative actions.

Basing his work on his painting experience, he creates formally diverse work, exploring the boundaries between art and space. In recording reality, Gilewicz remains faithful to painting tradition. In the artist's hands, the camera films painterly images, fluidly transforming into a tool for documenting social relationships built 'outside' of its scope.

Gilewicz's work provokes thought on the mechanisms that govern perception and on how the act of viewing is culturally conditioned. The artist invites viewers into the work, drawing them into the projects. He draws them into debates on the myths and stereotypes surrounding contemporary art, its reception, and interpretation. He raises questions concerning the role of painting in today's world, the status of the artist, and the work of art in the context of the institutions and the art world, and in society.

In 2009 the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw published an art book by Wojciech Gilewicz titled *Oni* [Them]. It contains a series of double photographic self-portraits, taken from 2002 to the present. A monographic publication covering the artist's Asian films from 2008–2015 is currently in the works, and will be published by the Labirynt Gallery in Lublin.

His solo exhibitions have included: *City – Housing Estate – Studio – Apartment* (Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle / Laboratorium Gallery, Warsaw, 2001); *Tableaux* (Fondation Deutsch de la Meurthe, Paris, 2004); *Wojciech Gilewicz* (Foksal Gallery, Warsaw, 2005); *Ivano-Frankivsk* (Museum of Fine Arts, Ivano-Frankivsk, 2007); *Aporia in Painting* (Entropia Gallery, Wrocław, 2006); *Wojciech Gilewicz* (Contemporary Art Museum St. Louis, 2008); *Wojciech Gilewicz* (Foksal Gallery, Warsaw, 2009); *Sale* (Awangarda, Wrocław, 2011); *Studio* (Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Krakow, 2012); *Residency Unlimited* (Flux Factory, New York, 2012); *Intrude* (Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Krakow, 2012); *Painter's Painting* (Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, 2013); *Rockaway* (Foksal Gallery, Warsaw, 2015); *Cuboids* (Cuchifritos Gallery / Artists Alliance Inc, New York, 2015).

His collective exhibitions have included: *Picture of the Year* (National Museum / Królikarnia, Warsaw, 2003); *On Their Own* (Zachęta Fine Arts Society, Warsaw, 2006); *Multi-way Street annex to the exhibition Beautiful Losers* (Art Museum in Łódź, 2007); *Distortion of an Unbearable Reality* (Pianissimo, Milan, 2008); *In Practice* (SculptureCenter, New York, 2009); *A Starting Point: Intrude Art & Life 366* (Zendai Museum of Modern Art, Shanghai,

2009); *Factory* (Museums of Bat Yam, 2009); *Monitaur* (Aspen Art Museum, 2009); *BELGRADE: NONPLACES. Art in Public Space* (Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2009); *Hello Goodbye Thank You Again, And Again, And Again* (castillo/corrales, Paris, 2009); *There Has Been No Future, There Will Be No Past. Challenging Cultural Profiling in Central and Eastern European Art* (The International Studio & Curatorial Program Gallery, New York, 2010); *A Day in the Market* (National Museum of Contemporary Art / Changdong Art Studio, Seoul, 2010); *Electro Geo* (FRAC-Artothèque du Limousin, Limoges, 2010); *The Artificial Fullmoon* (Contemporary Museum in Wrocław, 2012); *Plain* (Beit Ha'air Museum for Urban Culture, Tel Aviv, 2013); *Queens International 2013* (Queens Museum of Art, New York, 2013); *Seven* (The Boiler / Momenta Art, New York, 2014); *Infecting the City* (The Africa Centre, Cape Town, 2014); *The Invisible City* (IDEAS CITY / The New Museum, New York, 2015); *New Media New Mexico* (Roswell Museum and Art Center, Santa Fe, 2015), *Between Democracies 1989—2014: Commemoration and Memory* (Constitution Hill, Johannesburg, 2015), *Travellers* (Zachęta Fine Arts Society, Warsaw, 2016).

The artist's video works have been presented at many shows in Poland and abroad, including the WRO Media Art Biennale, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Hors Pistes Japon, and Currents New Media Festival.

Gilewicz lives and works in Warsaw and in New York.
More information can be found at gilewicz.net.

Noty o autorach

Magdalena Kownacka

(1981) – kuratorka, animatorka kultury, autorka tekstów o sztuce (dwutygodnik.com, „SZUM”, „Artpunkt”), absolwentka historii sztuki (2006) oraz Muzealnych Studiów Kuratorskich (2010) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Współzałożycielka Fundacji i Galerii F.A.I.T. w Krakowie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministra Edukacji i Sportu. Kuratorka wystaw i projektów artystycznych, m.in. Marta Sala, *Ciągłe miasta* (BWA Sokół, Nowy Sącz, 2016), *Z mojego okna widać wszystkie kopce* (współkuratorka, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2016), „Widok Publiczny” (współkuratorka, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki oraz Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków, 2016); *Królów jest bez liku* (Galeria F.A.I.T., Kraków, 2015), *Archiwum otwarte / Sympozjum Wrocław 70* (współkuratorka, Galeria Profile, Warszawa, 2010); Akcja Rewaloryzacji Abstrakcji (Galeria F.A.I.T., Kraków, 2009). Ponadto kuratorka i producentka projektów teatralnych, filmowych i radiowych: „Radio Głosy” – radiostacja poświęcona sztuce i prowadzona przez osoby cierpiące psychicznie (współkuratorka, 2016), *Paradiso* (reż. Michał Borczuch, 2014), *Spełnia się* (reż. Gawel Kownacki, 2013). Mieszka i pracuje w Krakowie.

Jarosław Lubiak

(1970) – dr, historyk sztuki, kurator wystaw oraz badacz sztuki, autor licznych artykułów naukowych oraz tekstów krytycznych. Ukończył studia na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Instytut Historii Sztuki) oraz Szkołę Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Do 2014 roku pracował jako kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi, adiunkt Akademii Sztuki w Szczecinie. Aktualnie zastępca Dyrektora ds. Programowych Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Anna Markowska

dr hab., prof. UW, historyczka sztuki, kuratorka, autorka publikacji książkowych oraz innych tekstów o sztuce, m.in.: *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Cieszyn–Kraków 2000; *Czytanie Derridy, oglądanie obrazów a pożytki z historii*, [w:] *Historia Sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006; *Mokre oczy w Muzeum. Częściowo zagrzebana szopa Roberta Smithsona a muzealne dylematy*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006. Od 2006 roku wykłada historię sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

Kinga Olesiejuk

(1983) – konserwatorka dzieł sztuki. Jej zainteresowania zawodowe i badawcze koncentrują się wokół sposobów strukturyzowania dzieł sztuki współczesnej pod względem materiałowym. Szczególnie zajmuje ją zagadnienie materialnych przemian prac artystycznych zachodzących w konsekwencji ich autorskiej konstrukcji oraz niekonwencjonalnych działań podejmowanych w zakresie ich utrzymania i udostępniania. Jest absolwentką i doktorantką Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Doświadczenie w zakresie konserwacji sztuki współczesnej zdobywała, realizując praktyki w Chinati Foundation w Marfie w Stanach Zjednoczonych oraz w Institut Valencià d'Art Modern w Hiszpanii. Od 2010 roku pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Współpracowała z Muzeum Narodowym w Krakowie, Lubelskim Towarzystwem Zachęty i Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Piotr Stasiowski

(1980) – historyk i krytyk sztuki, kurator. W latach 2006–2011 kierownik Studio BWA działającego w ramach BWA Wrocław-Galerie Sztuki Współczesnej. Od 2012 do 2014 roku główny kurator Muzeum Współczesnego Wrocław. Członek Rady Artystycznej Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Autor i współautor tekstów o sztuce, m.in.: *Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.*, [w:] *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. K. Sienkiewicz, Warszawa 2012; A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy LUXUS*, Wrocław 2014.

Karolina Vyšata

(1981) – historyczka sztuki, kuratorka wystaw sztuki współczesnej i programów edukacyjnych, m.in.: Galeria Kuluary (Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 2002–2005), Klub Miłośników Sztuki (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2005–2008), „Wymiary Utopii” – program działań kontekstualnych (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2013), *Aurelién Froment / Krzysztof Pijarski. Moiré* (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2016). Od 2008 roku związana z Bunkrem Sztuki. W ramach jego działalności realizuje projekt sztuka24h.

Magdalena Ziółkowska

(1981) – dr, historyczka sztuki, kuratorka, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Szkoły Nauk Społecznych w Warszawie i Curatorial Training Programme w de Appel arts centre w Amsterdamie (2006/2007). W latach 2006–2010 gościnnie kuratorka w Van Abbemuseum w Eindhoven. Z Muzeum Sztuki w Łodzi związana w latach 2008–2014, autorka projektów, m.in. „Art Always Has Its Consequences” (2008–2010), *Tytuł roboczy: archiwum* (2008–2009), *Oczy szukają głowy do zamieszkania* (współkuratorka, 2011). Redaktorka antologii *Teoria Sztuki Zbigniewa Dłubaka* (Warszawa 2013). Od 2012 roku współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, a także współkuratorka wystawy *Andrzej Wróblewski. Patrzeć wciąż naprzód* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012–2013). Autorka dwujęzycznej monografii tego artysty pt. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Stypendystka m.in. „Młodej Polski”. Od stycznia 2015 roku dyrektorka Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie.

Notes on the Authors

Magdalena Kownacka

(1981) is a curator, cultural manager, author of articles on art (dwutygodnik.com, *SZUM, Artpunkt*) and a graduate in Art History (2006) and Museum Curatorial Studies (2010) at the Jagiellonian University in Krakow. She co-created the F.A.I.T. Foundation and Gallery in Krakow. She has received scholarships from the Ministry of Culture and National Heritage and the Ministry of Sports and Education. The exhibitions and art projects she has curated include: Marta Sala, *Connected Cities* (BWA Sokół, Nowy Sącz, 2016), *You Can See All the Mounds from My Windows* (co-curator, Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Krakow, 2016), *Public View* (co-curator, Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art and Krakow Festival Office, Krakow, 2016); *The Kings Are Countless* (F.A.I.T. Gallery, Krakow, 2015), *Open Archive / Wrocław Symposium 70* (co-curator, Profile Gallery, Warsaw, 2010); and *Operation: Revitalization of the Abstract* (F.A.I.T. Gallery, Krakow, 2009). Furthermore, she is a curator and producer of theatre, film, and radio projects: 'Radio Voices' – a radio station focused on art and run by mental illness sufferers (co-curator, 2016), *Paradiso* (dir. Michał Borczuch, 2014) and *It Comes True* (dir. Gawel Kownacki, 2013). She lives and works in Krakow.

Jarosław Lubiak

(1970) is a PhD, art historian, exhibition curator, and an art scholar, the author of numerous academic articles and critical texts. He graduated from the Adam Mickiewicz University in Poznań (Art History Institute) and the Social Sciences School of the Philosophy and Sociology Institute at the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Until 2014 he worked as a curator at the Art Museum in Łódź, and an assistant professor at the Art Academy in Szczecin. At present he is Vice Programme Director at the Centre for Contemporary Arts Ujazdowski Castle in Warsaw.

Anna Markowska

is a habilitated PhD, a professor at the University of Warsaw, an art historian, a curator and an author of books and articles on art, including: *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem* [Art at the Krzysztofor: Between Style and Experiment], Cieszyn–Krakow 2000; 'Czytanie Derridy, oglądanie obrazów a pożytki z historii' [Reading Derrida: Studying Pictures and Borrowing from History], in: *Historia Sztuki po Derridzie* [Art History after Derrida], ed. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006; 'Mokre oczy w Muzeum. Częściowo zagrzebana szopa Roberta Smithsona a muzealne dylematy' [Damp Eyes in the Museum: The Partly Buried Shed of Robert Smithson and the Dilemmas of the Museum] in: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao* [The Art Museum: From the Louvre to Bilbao], ed. M. Popczyk, Katowice 2006. Since 2006 she has lectured on art history at the Art History Institute of the University of Wrocław.

Kinga Olesiejuk

(1983) is an art conservator. Her professional and research interests focus on the structure of works of contemporary art in material terms. She is particularly interested in the material transformation of artwork owing to its construction and the unconventional methods adopted to maintain them and make them accessible. She is a graduate and PhD from the Art Conservation and Restoration Department of the Academy of Fine Arts in Krakow. She has received scholarships from the Ministry of Culture and National Heritage. She gained experience in conserving contemporary art doing an internship at the Chinati Foundation in Marfa (USA) and at the Institut Valencià d'Art Modern (Spain). Since 2010 she has worked at the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art. She has worked with the National Museum in Krakow, the Lublin Zachęta Fine Arts Society, and the Cricoteka Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. She lives and works in Krakow.

Piotr Stasiowski

(1980) is an art historian and critic and a curator. In 2006–2011 he headed Studio BWA, operating as part of BWA Wrocław – Contemporary Art Galleries. From 2012 to 2014 he was the head curator of the Wrocław Contemporary Museum. He is a member of the Arts Council of the Lower Silesian Zachęta Fine Arts Society. He has written and co-authored articles on art, including: 'Doświadczenia niezależności wrocławskiego środowiska w latach 80.' [Experiments with Independence in the Wrocław Community in the 1980s], in: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* [A Rejected Heritage: On Polish Art of the 1980s], ed. K. Sienkiewicz, Warsaw 2012; A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy LUXUS* [An Aggressive Innocence: The History of the LUXUS Group], Wrocław 2014.

Karolina Vyšata

(1981) is an art historian and a curator of contemporary art exhibitions and educational programs, including: Kuluary Gallery (Palace of Culture and Science, Warsaw, 2002–2005), Art Lovers' Club (Zachęta – National Gallery of Art, 2005–2008), *The Size of Utopia* – a programme of contextual projects (Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Krakow, 2013) and *Aurelién Froment / Krzysztof Pijarski. Moiré* (Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Krakow, 2016). Since 2008 she has been affiliated with the Bunkier Sztuki, where she develops the sztuka24h [art24h] project.

Magdalena Ziółkowska

(1981) is a PhD, art historian, curator and a graduate of the Art History Institute of the University of Warsaw, the School of Social Sciences in Warsaw, and the Curatorial Training Programme at de Appel Arts Centre in Amsterdam (2006/2007). In 2006–2010 she was guest curator at Van Abbemuseum in Eindhoven. She was tied to the Art Museum in Łódź in 2008–2014, where she created such projects as *Art Always Has Its Consequences* (2008–2010), *Working Title: Archive* (2008–2009) and *Eyes Looking for a Head to Inhabit* (co-curator, 2011). She edited the *Teoria Sztuki Zbigniewa Dłubaka* [Zbigniew Dłubak's ArtTheory] anthology (Warsaw 2013). Since 2012 she has been the co-founder and vice-chairperson of the Andrzej Wróblewski Foundation, and co-curator of the *Andrzej Wróblewski: Constantly Looking Ahead* exhibition (National Museum in Krakow, 2012–2013). She wrote the text for the same artist's bilingual monograph, *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* [Avoiding the Intermediate States: Andrzej Wróblewski (1927–1957)]. Her scholarships have included the "Młoda Polska" [Young Poland]. Since January 2015 she has been director of the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art.



*Pracownia, 2012, warsztaty,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, workshops,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art*





Pracownia, 2012, warsztaty,
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki
Studio, 2012, workshops,
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art



Pracownia Wypzedaż, #15, 2012,
olej na płótnie, 115 cm x 141,5 cm
Studio Sale, #15, 2012,
oil on canvas, 45¼" x 55¾"



Pracownia Wyrzedaż, #4, 2008–2012,
olej na płótnie, 115 cm x 250 cm
Studio Sale, #4, 2008–2012,
oil on canvas, 45 $\frac{1}{4}$ " x 98 $\frac{3}{8}$ "



Pracownia Wyrzedaż, #3, 2008–2012,
olej na płótnie, 115 cm x 250 cm

Studio Sale, #3, 2008–2012,
oil on canvas, 45¼" x 98¾"



Pracownia Wypzedaż, #13, 2012,
olej na płótnie, 115 x 250 cm
Studio Sale, #13, 2012,
oil on canvas, 45¼" x 98¾"



Pracownia Wyrzedaż, #14, 2012,
olej na płótnie, 115 cm x 250 cm

Studio Sale, #14, 2012,
oil on canvas, 45¼" x 98¾"



Nowe obrazy, #12, w procesie, 2008–2012,
olej na płótnie, 116,9 cm x 152,5 cm
Zob. strony 120–121 niniejszej publikacji.
New Paintings, #12, in progress, 2008–2012,
oil on canvas, 46" x 60"
See pages 120–121 of the publication.



*Nowe obrazy, #10, w procesie, 2008–2012,
olej na płótnie, 116,9 cm x 152,5 cm*
*New Paintings, #10, in progress, 2008–2012,
oil on canvas, 46" x 60"*



Podziękowania:

Marco Antonini
Piotr Cypryański
Katarzyna Gębska
David A. Goldfarb
Ziemowit Jaworski
Karolina Lisik
Anna Maksylewicz
Łukasz Mojsak
Klaudia Polak-Szewczyk
Bartek Remisko
Rafał Sosin
Piotr Stasiowski
Miroslaw Szewczyk
Arek Światała
Karolina Vyšata
Monika Weychert-Waluszko
Karolina Więckowska

Acknowledgements:

Dyrektorka: **Magdalena Ziółkowska** Director:

Wojciech Gilewicz. Pracownia
Wojciech Gilewicz. Studio

Wydawnictwo towarzyszące wystawie: **Wojciech Gilewicz. Pracownia** Publication accompanying the exhibition:
Wojciech Gilewicz. Studio
13.01–26.02.2012

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Krakow

Kuratorzy: **Beata Nowacka-Kardzis, Piotr Stasiowski** Curators:

Współpraca: **Karolina Vyšata** Collaboration:

Redaktorki merytoryczne: **Karolina Vyšata, Magdalena Ziółkowska** Concept of the publication and substansive editing:

Autorzy: **Wojciech Gilewicz, Magdalena Kownacka, Jarosław Lubiak, Anna Markowska, Kinga Olesiejuk, Piotr Stasiowski, Karolina Vyšata, Magdalena Ziółkowska** Authors:

Redakcja, korekta i koordynacja wydawnicza: **Anna Żołnik** Editing, proofreading and editorial coordination:

Tłumaczenie i korekta: **Soren Gauger** Translation and proofreading:

Fotografie: **Awangarda, Martyna Chołys, Wojciech Gilewicz, Jerzy Gładkowski, Jan Gryka, Cecylia Malik, Magdalena Sądel, Rafał Sosin** Photographs:

Projekt graficzny, skład, łamanie: **Agata Biskup** Design, typesetting, layout:

Prawa autorskie: **Galeria Sztuki Współczesnej i Autorzy Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art and the Authors** Copyrights:

ISBN: **978-83-62224-57-9** ISBN:

Wydawca: **Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art** Publisher:

Druk i oprawa: **Drukarnia Know-How** Printing and casing:

Nakład: **500** Quantity printed:

Typografia: **Univers** Typography:

Papier: **Munken Polar** Paper:
Kraków
Krakow
2016

Patroni medialni Galerii: **Gallery media patronage:**





Rockaway, 2015, DVD, 17 min 43 s, kadry wideo
Rockaway, 2015, DVD, 17 min 43 s, video stills





Rockaway, 2015, DVD, 17 min 43 s, kadry wideo
Rockaway, 2015, DVD, 17 min 43 s, video stills

