

POM NIKO MANIA

WARSZAWA
W
BUDOWIE

5.10.
- 3.11.
2019

POM NIKO MANIA



5.10
- 3.11
2019

Pomnikomania

„Pomnikomania”, jak przystało na wystawę prezentującą pomniki, nie cała mieści się pod dachem. Rozgrywa się również na niewielkim publicznym placu w samym centrum miasta. Znajduje się tam siedem prototypów pomników stworzonych z myślą o festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE. „Pomnikomania” jest więc raczej postulatem – wezwaniem do stawiania nowych pomników – niż diagnozą zastanej sytuacji.

Po co stawiać kolejne pomniki? I po co robić kolejną pomnikową wystawę? Czy to medium nie jest przestarzałe? A przede wszystkim: czy w obliczu tylu konfliktów wokół monumentów nie warto raz na zawsze porzucić tej formuły?

Stawka wydaje się zbyt wysoka, by po prostu zrezygnować z pomników. Jako publiczne media pamięci co najmniej w tym samym stopniu, co przeszłości, dotyczą one przecież teraźniejszości oraz możliwej do pomyślenia przyszłości. Wytwarzają kanon postaci, wartości i zdarzeń historycznych, ale również wyznaczają zestaw możliwych ról społecznych, sposobów rozumienia sfery publicznej, władzy i wspólnoty. W epoce zdominowanej przez niepoliticzne, ulotne i swobodnie krążące obrazy to właśnie ciężkie, nieruchome i zlewające się z miejskim krajobrazem monumenty kumulują silne emocje społeczne, zyskują dodatkowe znaczenia i sprawczość.

Liczą się więc nie tylko historyczne „treści” pomników, ale również ich formy.

To właśnie postumenty, spiż i górujące nad nami przeskalowane figury określają relację spetryfikowanej historii ze współczesnymi odbiorczyniami i odbiorcami. Nie zostawiają miejsca na dialog, wymuszają zgodę, choćby bierną. Przeszość, reprezentowana przez nieruchome, niedosięte kamienne postacie, ma być jak one: jednoznaczna, indywidualistyczna i autorytarna. To wizja historii kształtowanej przez wybitne, rzekomo niezłomne jednostki oraz pojedyncze przełomowe wydarzenia. Dlatego nie wystarczy, że wprowadzimy na postumenty choćby najbardziej postępowe, rewolucyjne czy emancypacyjne bohaterki i bohaterów. Zjawiska spoza tradycyjnego kanonu po prostu nie zmieszczą się w dostępnych formach odlewniczych i na cokółkach. Nieobecne w nim postacie (czy raczej ich grupy) oraz niereprezentowane wydarzenia (albo raczej procesy) wymagają odpowiadających im formuł upamiętnienia.

Żeby zrealizować to zadanie, „Pomnikomania” wychodzi od opracowania – w języku zarówno artystycznym, jak i badawczym – współcześnie istniejących warszawskich pomników. Przyglądamy się nie tyle najgłośniejszym spośród nich, ile ogółowi spiżowego krajobrazu stolicy (przede wszystkim na przykładzie Śródmieścia). Naszym celem nie jest wyłącznie krytyka warszawskiego pejzażu pomnikowego – zdominowanego przez wojnę i bohaterskich mężczyzn; przez kamień i postument, obietnicę trwałości i wywyższenia. Staramy się wykroczyć poza podważanie czy negowanie dostępnego dziś

zestawu monumentów. Stawiamy sobie zadanie naprawcze, pozytywne: chcemy stworzyć prototypowe formy pozwalające na upamiętnienie – przypomnienie i wprowadzenie do przestrzeni publicznej – historii innych niż dominująca. Najgłośniejszym dziś monumentom chcemy zatem przeciwstawić nie ich odbicie w krzywym zwierciadle artystycznej interwencji – to bowiem rozbroiłoby je zaledwie na chwilę – ale raczej odrębny zestaw przykładowych prototypowych formuł praktykowania pamięci w przestrzeni publicznej, a także związanych z nimi odrębnych wartości oraz wizji historii i jej roli.

Tegoroczny festiwal WARSZAWA W BUDOWIE odbywa się w Warszawskim Pawilonie Architektury ZODIAK oraz na placu przed budynkiem. Festiwal składa się z trzech równorzędnych elementów: prezentacji pomników na publicznym placu, wystawy w pawilonie Zodiak, a także programu publicznego: debat, warsztatów, oprowadzań oraz dyskusji. Towarzyszy mu również strona internetowa prezentująca badania społeczne zrealizowane w ramach przygotowań do festiwalu oraz długoterminowe analizy autorstwa Zespołu Badania Pomników działającego przy Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego.

Prototypy pomników:

Karolina Brzuzan, Róża Duda i Michał Soja, Piotr Łakomy, Olga Micińska, Dominika Olszowy, Daniel Rycharski, Łukasz Surowiec

Wystawa:

Józef Gałązka, Karolina Gołębiowska, Daniel Malone i Stanisław Welbel, Gizela Mickiewicz, Jan Możdżyński, Franciszek Orłowski, Witek Orski, Krzysztof Pijarski, Liliana Piskorska, Aleka Polis, Alicja Rogalska, Szymon Rogiński, Daniel Rumiancew, Anna Shimomura, Łukasz Skąpski, Zbiorowy

Monumentomania

“Monumentomania”, as befits an exhibition presenting monuments, couldn’t be packed under a single roof. And so, it also takes place on a small public square right in the middle of Warsaw. There, seven prototypes of monuments – created for the WARSAW UNDER CONSTRUCTION festival – have been placed. We invite you to think of “Monumentomania” more as a call to construct new monuments than as a diagnosis of the current state of monument politics.

But why construct more monuments? And who needs another exhibition about them? Aren’t monuments obsolete? And most of all: in light of all the conflicts erupting over monuments, shouldn’t we discard this medium once and for all? It seems that we can’t just give up on them – the stake is too high. These public media of memory are just as much about the present and about the conceivable futures, as they are about the past. They are just as much about visualizing a set of desirable social roles, ways of understanding the public sphere, power and community, as they are about canonizing a set of heroes, values, and historical events. Paradoxically, in an age dominated by uncountable, elusive and free-floating images, these heavy, static elements of the urban landscape still have the capability of generating strong emotions, of gaining new meanings and unexpected agency.

It is then not only the ‘content’ of monuments that is important, but also their forms. Pedestals, bronze, enormous figures are ways of establishing a relation between the public and history. They don’t leave much space for dialogue, coercing us into consent and acceptance. A past, represented by static, unattainable stone figures, is in many ways supposed to be just like them – unambiguous, individualistic, authoritative. It’s a history supposedly shaped by outstanding, unwavering heroes and breakthrough events. That is why it would not be enough to use the form of the traditional monument to memorialize even the most progressive and revolutionary male and female heroes, who fought in the name of emancipatory values. The available pedestals and mold structures will simply not accommodate subjects and phenomena from outside of the traditional canon. Subjects (or rather communities) and events (or rather processes) that have hitherto not been represented in the monumental canon need formulas corresponding to their qualities.

To achieve this goal, we first set out to examine – through both artistic and research tools – contemporary monuments in the capital. However, instead of concentrating on the most famous examples, our goal was to survey

the general character of Warsaw's bronze landscape (predominantly the city center). Our goal is not limited to the critique of the local monument sphere – dominated by war and male heroes, by stone, plinth, and the promise of stable aggrandizement. We sought to surpass the gestures of questioning or negating monuments. Instead we wanted to seek for positive and reparative gestures, to create prototypical and exemplary forms of memorializing, which would allow for the recuperation of stories surpassing the dominant historical narrative. Our answer to today's loudest monuments is not artistic irony or ridicule – such disarmament tends to be brief – but generating a distinct set of prototypical formulas of practicing memory in public spaces and promoting a new vision of history and its role in everyday lives.

The 2019 WARSAW UNDER CONSTRUCTION festival takes place in the ZODIAK Warsaw Pavilion of Architecture and the public square in front of it. The festival consists of three elements: the monument exhibition on the public square, an exhibition mounted in the Zodiak pavilion, and the public program, which includes debates, workshops, guided tours and discussions. The festival will be supplemented by a website presenting

the results of sociological research conducted during the festival preparations, as well as a presentation of the long-term research of the Team of Monument Research from the Warsaw University of Life Sciences.

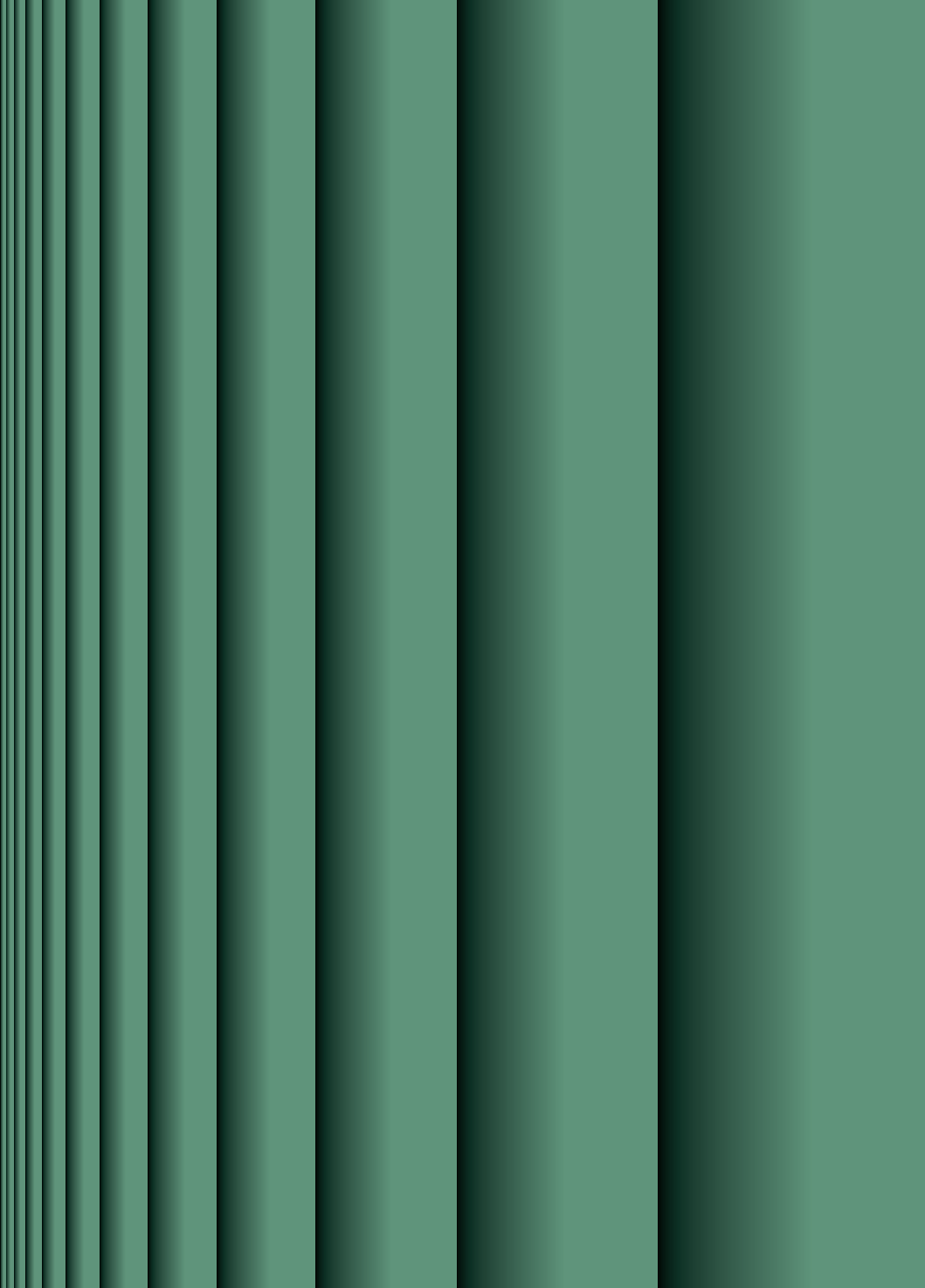
Monument prototypes:

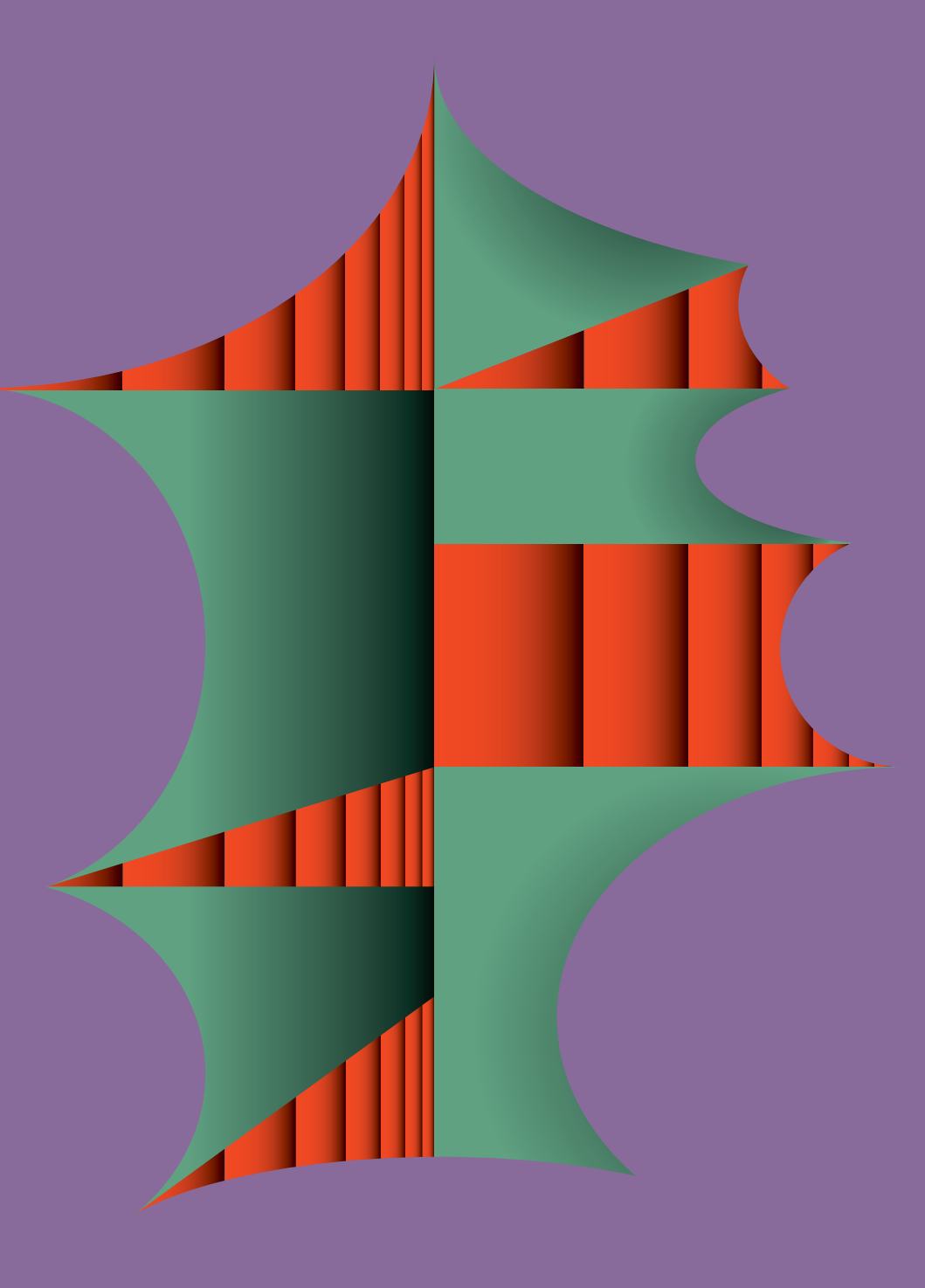
Karolina Brzuzan, Róża Duda i Michał Soja, Piotr Łakomy, Olga Micińska, Dominika Olszowy, Daniel Rycharski, Łukasz Surowiec

Exhibition:

Józef Gałązka, Karolina Gołębiowska, Daniel Malone i Stanisław Welbel, Gizela Mickiewicz, Jan Możdżyński, Franciszek Orłowski, Witek Orski, Krzysztof Pijarski, Liliana Piskorska, Aleka Polis, Alicja Rogalska, Szymon Rogiński, Daniel Rumiancew, Anna Shimomura, Łukasz Skąpski, Zbiorowy

Piotr Łakomy
Olga Micińska
Róża Duda i Michał Soja
Karolina Brzuzan
Łukasz Surowiec
Daniel Rycharski
Dominika Olszowy





PIOTR ŁAKOMY

Pomnik horyzontalny (tytuł roboczy)

Człowiek spędza znaczną część życia w pozycji horyzontalnej i zwykle również tak jest chowane. Może więc to właśnie perspektywa pozioma, jak sugeruje Piotr Łakomy, lepiej nadaje się do wyrażenia koncepcji trwałości, w którą wyposażamy pomniki, mające przetrwać dłużej niż człowiek. Przewracając monument i odrywając go od podłoża, artysta zrywa z tradycyjnym układem form pomnikowych, w których obecność postumentu i ciężar bryły są formalnym wyrazem przekonania o dosłownej i symbolicznej wadze upomnikowanej historii.

Stworzony przez Piotra Łakomego „Pomnik horyzontalny” opiera się na przetworzeniu koncepcji modułora – systemu proporcji zaproponowanego przez Le Corbusiera na podstawie normatywnej figury ludzkiej. Uniesiony nad głowami przechodniów, uformowany z aluminiowego plastra miodu kształt skrywa pustą w środku formę, negatyw ludzkiego ciała owinięty szarą blachą. Element wielokrotnie krytykowanej standaryzacji technologicznej modułora zyskuje swoje dopełnienie w biologicznym kształcie kokonu, który tworzy narośl na architekturze budynku.

Pomnik ten nie tylko przeciwstawia się tłu, w które wpisana jest realizacja, ale również uruchamia subtelną grę pomiędzy biologiczną genezą formy plastra miodu a zaawansowanym technologicznie zastosowaniem nowoczesnego materiału.

„Pomnik horyzontalny” akcentuje raczej moment przemiany, oczekiwania na to, co się wydarzy. To reprezentacja stadium spoczynku, w trakcie którego wewnątrz kokonu zachodzi metamorfoza. To rodzaj naczynia na niezrealizowaną jeszcze ideę, kolejną utopię, która zastąpi zakwestionowane modernistyczne plany kształtowania rzeczywistości. Jaki przyszły obraz człowieka wyłoni się po zrzućeniu skorupy, jest oczywiście niewiadomą.

Nastawienie na proces daje jednak nadzieję na zmianę sposobu myślenia o formie figury ludzkiej, która zwyczajowo ukazywana jest jako niezmienna, spójna, jednoznacznie zdefiniowana (i przeważnie męska). Pomnik ten nie tylko odwraca przekonania dotyczące właściwości monumentów; otwiera się równocześnie na inne możliwości myślenia o historii. Nie przybliżając konkretnego wydarzenia czy tematu, wskazuje ciągły proces jej wytwarzania, afirmuje

Horizontal Monument (working title)

jej zmienność. W tym kontekście zyskuje charakter metakomentarza do koncepcji pomnika jako takiego, do jego funkcji protezy pamięci o konkretnym doświadczeniu.

Human beings spend a good chunk of their lives on their backs. After death, their bodies also assume a horizontal position. Perhaps it is that horizontal perspective, as Piotr Łakomy suggests, that is most fitting to express the concept of lasting, which we typically ascribe to monuments that are meant to survive our lifetimes. By lifting a monument from the ground and setting it in a horizontal position, the artist breaks with the traditional vertical structure of the monument, in which the pedestal and weight of the sculpture are intended as a formal expression of the actual and the symbolic weight of the history that is being memorialised.

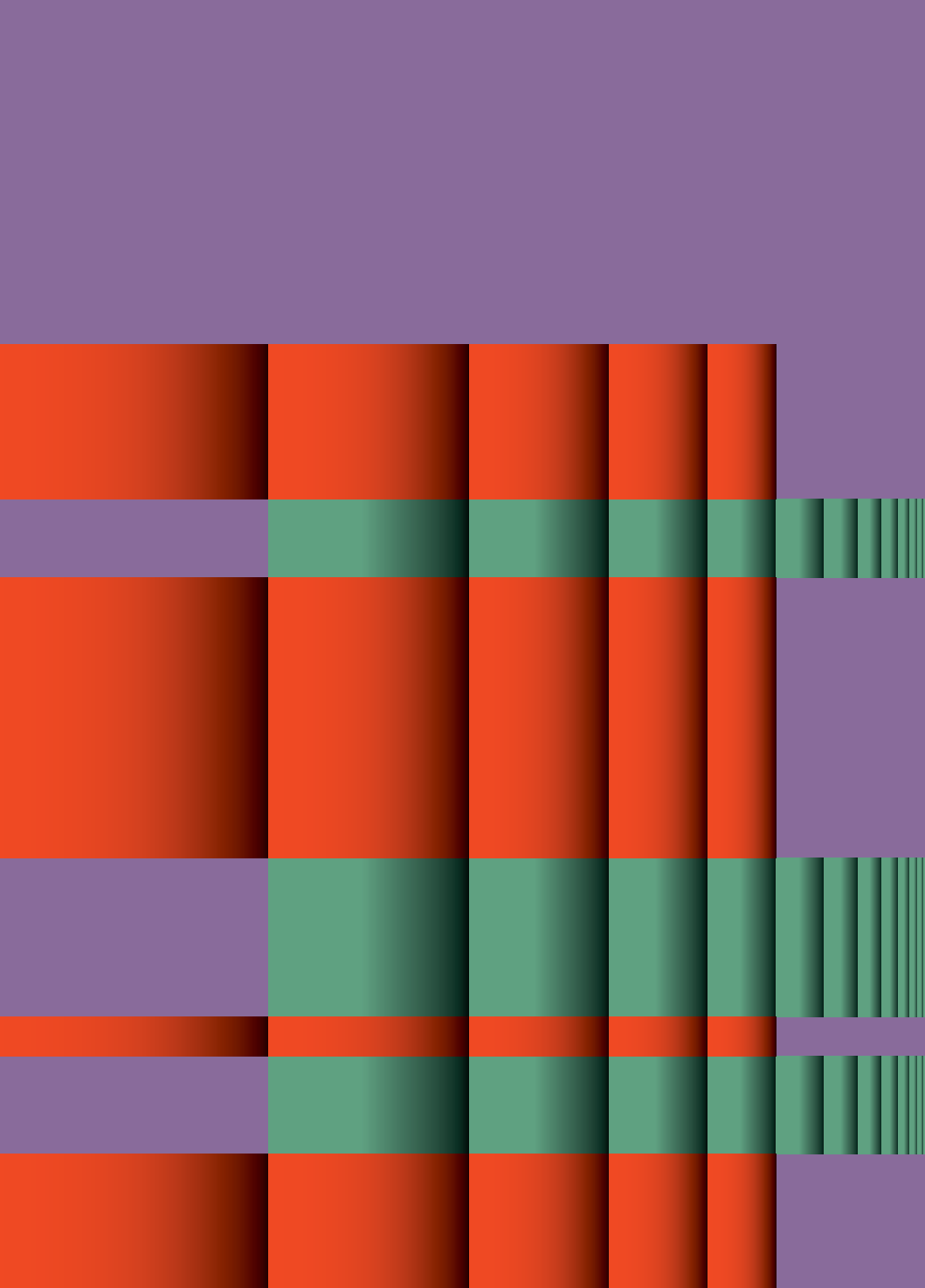
The "Horizontal Monument" created by Piotr Łakomy is a reworking of the concept of modules, the system of proportions conceived by Le Corbusier on the basis of the normative structure of the human body. Set above the heads of passersby, formed out of a plaster of honeycomb made out of aluminum, its shape hides the emptiness within, an inverse reproduction of the human body, enshrouded in metal. The module has frequently been criticised as an element of technological

standardization, but here it is expanded upon with the ergonomic shape of the cocoon that grows upon the building's architecture. This monument not only sets itself against the background, but it also sets into play a subtle game between biological genesis represented by the honeycomb and advanced technologies that employ innovative materials.

The "Horizontal Monument" accents, rather, the moment of transformation as we await what is to happen next. It's the representation of a state of rest, during which a metamorphosis takes place within the cocoon. It's a sort of vessel for an as-yet unrealised idea, another utopic ideal that is to stand in for the modernist plans for shaping reality that are being questioned. What future image of mankind will emerge after the cocoon is discarded? That remains to be seen.

The focus on the process, rather than the object, gives way to the hope for a change in the way the human form is considered, beyond its typical, homogenous, unified guise (and a predominantly male figure). This monument not only subverts the ideas around the specific qualities

of a monument. There is a chance for opening up other possibilities for thinking about history. Without citing a particular event or subject, it suggests the continuous process involved in its creation, affirming its fluidity. In this context, it takes on the character of a meta-commentary on the concept of a monument as such, in addition to its function as a prosthesis of memory created in tribute to a single event.



OLGA MICIŃSKA

Osełki (postumenty)

Budulcem postumentu są sprzeczności. Jako podstawa widzialności pomnika, postument powinien zniknąć, ustępując miejsca figurze. Jako rama oddzielająca pomnik od podłoża, pozostaje w najlepszym razie na marginesie. Jako narzędzie wykrawania monumentu z tła, zarazem do tego tła przynależy. Jest gwarantem nietykalności i wywyższenia, choć sam nie posiada odrębnej tożsamości („Burząc pomniki, ocalajcie cokoły. Zawsze mogą się przydać” – proponował Lec). Ma zapewniać trwałość, ale jednocześnie demaskuje nieznoszący sprzeciwu ton klasycznych pomników. Żeby dźwigać ciężary, sam ciężyć musi najsilniej, ujawniając nie tyle „wagę historii”, ile raczej jej „grube ciosanie” oraz nacisk wywierany przez spiżową wersję przeszłości.

Mimo to Olga Micińska bierze postument na warsztat – wprost i metaforycznie – by testować jego przeoczone właściwości. Uwolniony od figury cokół staje się skrupulatnie analizowanym modelem medium (dosłownie: nośnika). Rozrzucone po placu obiekty służą więc oswajaniu elementu pomnika zazwyczaj budującego dystans, ale przede wszystkim prowadzeniu spekulacji o postumentach jako „strukturach wsparcia”. Spekulacje te wychodzą od materialnego konkretnego – kamieni na co dzień wykorzystywanych do budowy obiektów pomnikowych.

Przemianie w postumenty poddane zostają przedmioty błahe, domowe i przemysłowe, jak szafka czy osełka. Działanie to nie kończy się upomnikowaniem niewidzialnych praktyk życia codziennego czy oswojeniem postumentu poprzez nadanie mu choćby symbolicznej użyteczności. Wśród nowych postumentów znajdują się bowiem między innymi europalety: przeoczone media zachodniego kompleksu wojskowo-przemysłowego, figury „konteneryzacji”, nowoczesnej globalnej standaryzacji (zużywające ponad 1/3 drewna produkowanego w Stanach Zjednoczonych).

Postument zostaje zatem rozchwyany, ale nie obalony. Podstawą tego gestu jest materia kamienia, ujawniająca ślady obróbki. Nowe cokoły oszukują wzrok, przypominając drewno, stal lub plastik. Ukazują się jako zmienne, robocze, przenośne, niewykończone; jako narzędzia, elementy podlegające przemianom. Obróbkę tę zresztą najczęściej wykonują również kamienie (tytułowe osełki). Takie oswojenie i destabilizację cokołów można uznać za profanację pomników, sprowadzenie ich na ziemię. Mimo wieloznaczności nowe postumenty są jednak również próbami upomnikowania cokołu. Prowadzą pytania o treści historyczne, którym odpowiadać będzie raczej abstrakcyjne narzędzie wsparcia niż zwykle wynoszona przez nie figura. Nie stanowią konkretnego przepisu na pomnik, lecz wskazują sposoby odciążenia cokołu i powtórnego wymodelowania go tak, by pomieścił nowe treści.

Whetstones (pedestals)

A pedestal is built upon contradictions. In its function as the base of a monument, the pedestal ought to disappear, allowing the monument to stand tall. As an object of distancing the monument from the floor, its status remains marginal. In its role of framing the monument so that it stands out from the background, it simultaneously fades into it. It evokes the monuments' superior status and untouchable nature, yet it doesn't have any character of its own (Stanisław Jerzy Lec once said, 'When smashing monuments, save the plinths. They'll always come in handy). The pedestal attests to a sense of permanence, however it also demasks the tone of classic monuments, historically contemptuous of defiance. In order to hold up something of incredible weight, it must also be quite weighty itself, revealing not so much the 'weight of history' as much as the 'broad strokes' and pressure imposed by the bronzed images of the past.

Micińska takes the pedestal to task – both physically and metaphorically – to examine qualities that have been overlooked. The plinth, unleashed from its monument, is the subject of scrupulous analysis as a medium in its own right. The objects scattered around the square serve to accustom us with the monumental element, which is usually used

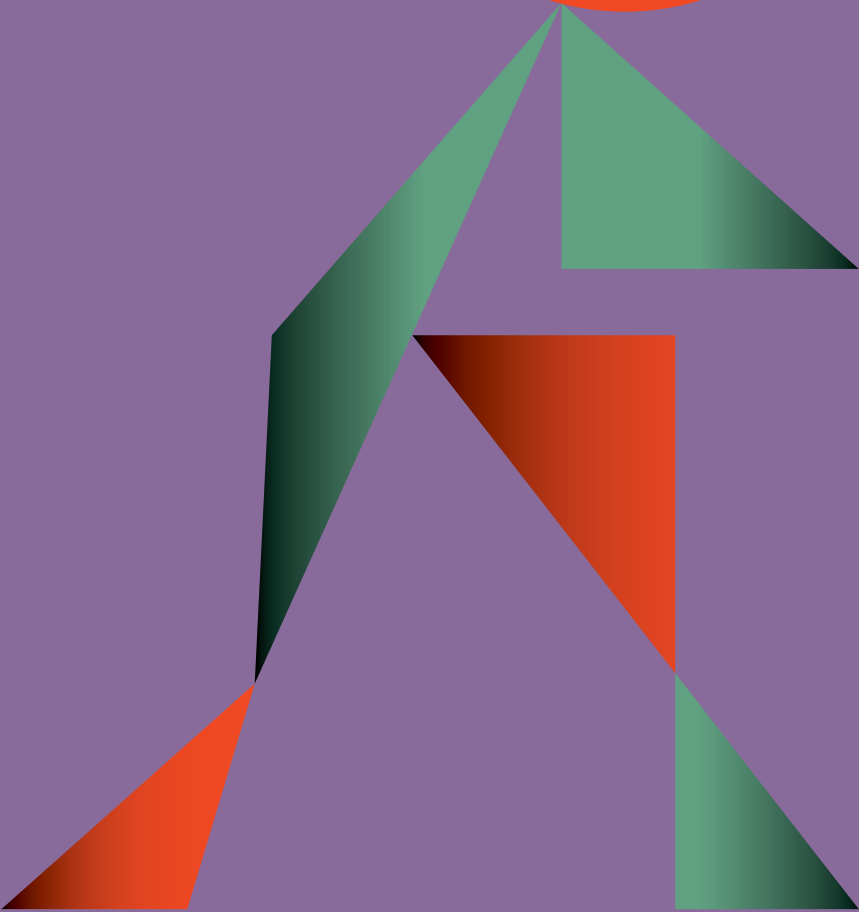
to create distance, but above all it follows a speculative pursuit of the pedestal and a 'support structure'. This speculative pursuit goes beyond, nonetheless, the mere physical quality of the stone as the stuff of monuments.

Various objects are transformed into pedestals, starting from household and industrial items made out of sheet metal, cabinets or whetstones for sharpening knives. This isn't just about memorialising the invisible actions of everyday life or making the pedestal more accessible by endowing it with the symbolism of functionality. Among the pedestals, we find various sorts of euro-pallettes: overlooked objects from the Western military-industrial complex, examples of the 'containerization' of the new global standard (which uses up over 1/3 of the lumber produced in the U.S.).

The role of the pedestal is thus shaken, but not toppled. The basis for this gesture is the texture of the stone, which reveals traces of the process. These new pedestals trick the eye in their imitation of wood, steel or plastic. They turn out to be changelings, works-in-progress, metaphors, unfinished, as tools or elements that are undergoing a process of change. The process in this context is often carried out using stones as well – a

nod to the whetstones of the title. This process of taming and destabilizing of the pedestal can be considered a form of profanating the monuments themselves. And yet, in spite of the multitude of meanings, these new pedestals are an attempt to turn the pedestal into a monument in its own right. It raises the question about historical circumstance, which can be answered by the abstract notions of support, rather than the actual figure that such monuments meant to represent. It's not a concrete proposal for what a monument should be, but rather it shows a way to take the pressure off the pedestal and remodel it in a way that endows it with the potential to carry new meanings.

* STANISŁAW JERZY LEC, „MYŚLI NIEUCZESANE”, 1957.



RÓŻA DUDA I MICHAŁ SOJA

Pomnik Pracy

Bosy mężczyzna bierze potężny zamach. Na jego twarzy rysują się trud i skupienie – to ubogi chłop pracujący przy niwelacji nowoczesnej drogi, szlaku handlowego wiodącego z Warszawy do Brześcia. Sam wizerunek jest zaskakująco realistyczny, nie tylko jak na 1825 rok. Chodzi bowiem o jedną ze scen pracy przedstawionych na płaskorzeźbach Pomnika Budowy Szosy Brzeskiej – niemal dwustuletniego obelisku do dziś skrytego na uboczu ulicy Grochowskiej. Z pewnością pierwszego warszawskiego pomnika afirmującego wysiłek robotników.

Róża Duda i Michał Soja, konstruując współczesny „Pomnik Pracy”, biorą to historyczne upamiętnienie za punkt wyjścia. Tak jak oryginalny pomnik łączył Warszawę i Brześć, gdzie znajdował się bliźniaczy obelisk, tak obecny monument eksploruje nieoczywiste i nielinearne przemiany pracy oraz jej reprezentacji w ciągu ostatnich dwóch stuleci, podając w wątpliwość wizję postępu i emancypacji. Gdy w połowie XIX wieku Karol Marks pisał słynny „Fragment o maszynach”, wskazywał możliwość, by maszyny, skracając czas pracy robotników, uwolniły ich siły wytwórcze. Zarówno wówczas, jak i dziś pozostało to jedynie potencjalnością. Współczesne maszyny algorytmiczne, przyspieszające wiele działań, nie tylko nie uwolniły naszego czasu, ale przede wszystkim zaanektowały pozostały

czas wolny, wyzyskując kreatywność i zarządzając emocjami użytkowników nowych mediów codzienności. Czy mogą jeszcze zostać przechwycone do realizacji progresywnych celów?

W centrum nowego pomnika znalazła się wyraźnie zdezaktualizowana i umowna reprezentacja pracy – piktogram ze znaku drogowego i zarazem wizerunek pracownika rodem z rewolucji przemysłowej: mężczyzny działającego siłą mięśni i prostym narzędziem. Tłem dla przedstawienia robotnika jest wykres efektywności, dążący do najwyższego możliwego wskaźnika oceny inwestycyjnej w ratingu (skala Moody’ego: AAA). Osiągnięcie go jest jednak równoznaczne z krzykiem pracownika. Charakter tego okrzyku – to, czy zwiastuje on bunt, czy cierpienie – pozostaje nierozstrzygnięty, podobnie jak znaczenie gestu uderzenia: ubijając drogę, postać bije również w głaz-głowę. Czy w ten sposób formuje swoją tożsamość, czy się wyniszcza?

Pomnik podaje w wątpliwość figurę robotnika, pytając o jej aktualizację. Rewizja pracy z perspektywy krytyki współczesnego kapitalizmu nie kończy się jednak odcięciem pracy i robotnika. Obserwujemy raczej niezborną figurę, której los pozostaje nierozstrzygnięty. Opierając się na rozpoznaniu analogii (nie tożsamości) pomiędzy sytuacją pracy w pierwszej połowie XIX i na początku XXI wieku, pyta zatem o niepewną przyszłość, wskazując różnorodne narzędzia, które mogą służyć tyleż podporządkowaniu, ile stawianiu oporu.

Monument to Labour

A man, barefoot, in the midst of taking a powerful swing. His face is etched with the effort of movement and focus. The man is a poor peasant doing roadwork along a new highway, a trade artery, leading from Warsaw to Brest. The depiction is astonishingly realistic, not only considering the fact that it dates back to 1825. The image depicts a scene of labourers at work engraved into the bas-relief of the Monument to the Construction of the Brest Roadway – an obelisk dating back nearly two centuries that still stands by Grochowska street in Warsaw. It is sure to be the first monument in the capital made in tribute to the efforts of labourers.

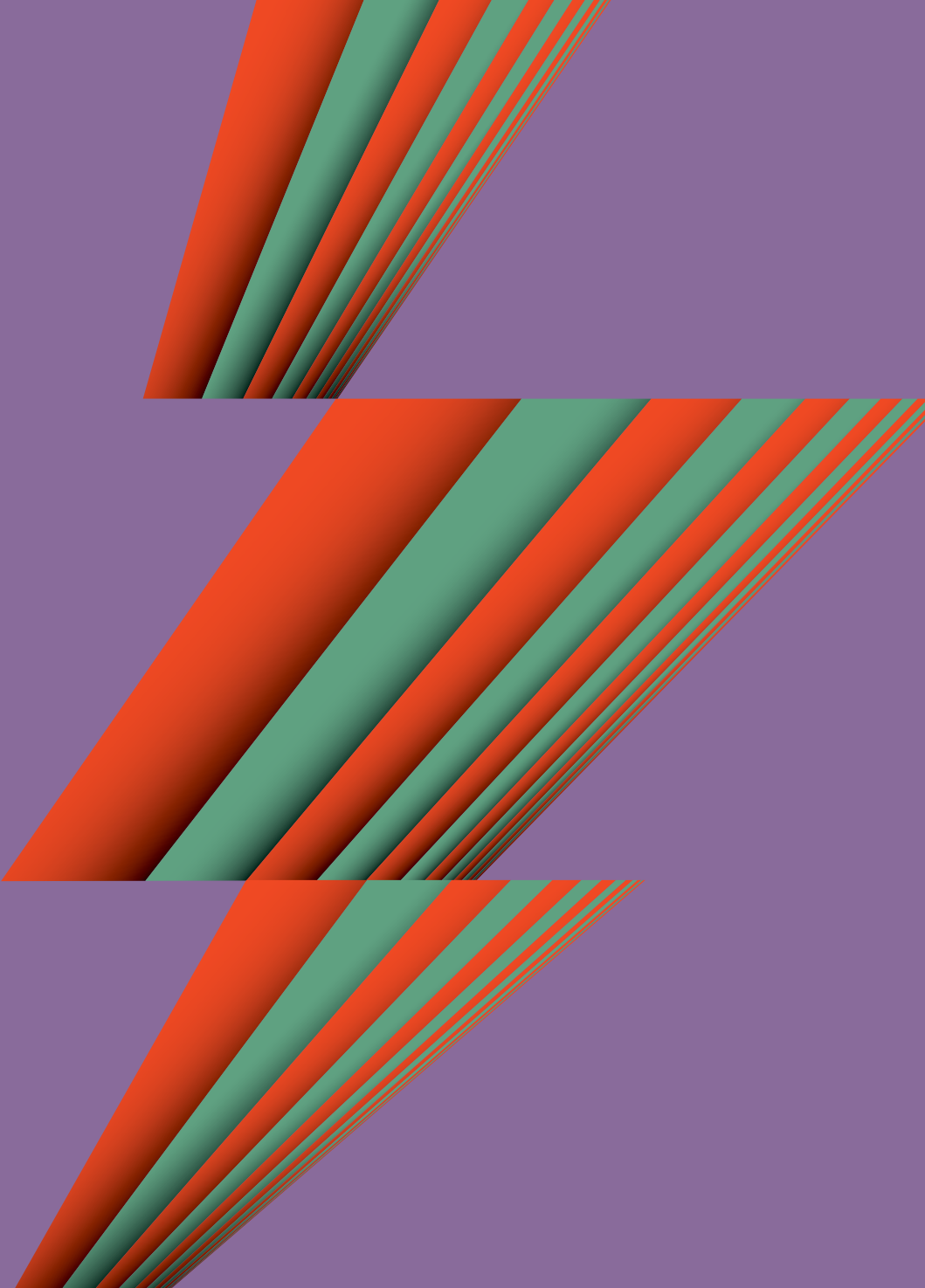
In creating the “Monument to Labour”, Róża Duda and Michał Soja, take this original tribute as their point of reference. Just as the historic monument stretched the breadth of its symbolism from Warsaw to Brest, where a twin obelisk was also placed, the current monument explores the line between the undefined and non-linear transformation of labour and its representation over the past two centuries, calling into question the prevailing vision of progress and emancipation. When in the middle of the 19th century, Karl Marx wrote his famed “Fragment on Machines”, he pointed towards the possibility of machines cutting down on the labourer’s time at work and providing the opportunity for more creative endeavours. This idea has

remained nothing more than a mere possibility since that time. Modern-day machinery based on algorithms sped up a great deal of tasks, but not only did they not free up our time, but, in fact, they encroached on more of our free time, using up our creativity and usurping the emotional lives of their users. Is there a chance such contraptions can serve a progressive goal?

In the centre of the new monument, there is a decidedly outdated and fictional representation of work – a pictogram taken from a road sign and the image of a worker from the industrial revolution: a man using his muscles and a basic tool to work. In the background there is a graph measuring his efficacy, aimed at capturing the highest possible rating for prime investment potential (Moody’s scale: AAA). The achievement of this rating is on par with the worker’s scream. The character of this scream – whether it’s an indication of protest or of pain – isn’t defined, much like the character of his swing: in hammering at the ground, he is also hammering at the boulder-head. Is this the way to formulate one’s identity or to destroy it?

The monument sets the powerful figure of the labourer into question as it calls for an update of its symbolism and imagery. At the same time, a consideration of work from the perspective of a contemporary critique of capitalism

doesn't end with dividing the worker from the labour. What we are observing, rather, is an incoherent figure whose destiny isn't necessarily set. Basing our task upon the identification of an analogy (not quite identity) of the situation in the first half of the 19th century and the first half of the 21st century, we may ask about the uncertainty of the future while pointing to an array of tools that might be used for the subjugation of the working class, but may also come in handy in subversive acts.



KAROLINA BRZUZAN

Jeśli możesz, zostań w domu (Anour)

Poczucie zagrożenia w związku z tak zwanymi kryzysami uchodźczymi często buduje się za pomocą formuły nieopanowanego żywiołu. Stygmatyzacja Innych nie musi się wówczas objawiać dosłownymi oskarżeniami o roznoszenie chorób, a w skrajnych przypadkach utożsamieniem ich samych z chorobą – biblijną plagą. Wystarczy, że o migrantach mówi się jako o fali czy powodzi: wyłaniających się jakoby spoza naszego świata, niebezpiecznych – nieludzkich – siłach. To przeciw nim buduje się dziś mury i zapory, niczym wały przeciwpowodziowe mające chronić przed zalewem obcości.

Karolina Brzuzan odwraca role w scenariuszu starcia z żywiołem. Historii uchodźczej nadaje formę piorunochronu – instalacji, której zadaniem jest ochrona przed siłami natury. Aby skutecznie zabezpieczać (choćby dom, na obrzeżach którego się zwykle znajduje), piorunochron musi ściągać wyładowania na siebie. Ponadto jego kształt nie jest przypadkowy – odtwarza szlak przebyty kilka lat temu przez Sudańczyka imieniem Anour. W tym przypadku sama forma upamiętnienia migranckiej historii tworzy podstawy interpretacji tych losów.

Elementem tej interpretacji jest ruch – to bycie w drodze, poza domem konstytuujące podmiot uchodźczy. Nie wystarczy jednak odtworzyć tej wędrówki jako linii na mapie. Truizmem będzie przecież przypominać, że tylko nieliczni mogą sobie pozwolić

na swobodne podróżowanie uprzednio wyrównanym szlakiem (lub po prostu tak, jak prowadzi GPS). Cienką linię na mapie zastępuje więc piorunochron, odwzorowujący drogę konkretnego młodego migranta wiodącą z Południa na Północ, z Sudanu do Francji, do słynnego Calais, miasta, które od co najmniej trzech dekad jest celem kolejnych migracji. Wygięcia grubej stali oddają liczne napotkane przez niego przeszkody – granice ludzkie i nieludzkie. Nie wiemy, jak je pokonał, nie wiemy, w jakim stopniu szlak wyznaczały jego decyzje, a w jakim zewnętrzne przeszkody. Jednocześnie to on jest źródłem opowieści – wskazuje punkty zwrotne wędrówki.

Nieochraniający konkretnego budynku, lecz centralnie wystawiony na publicznym placu piorunochron to zatem narzędzie reprezentacji i upamiętnienia, zbudowane w oparciu o losy pojedynczego podmiotu. Jego kształt nie jest wynikiem syntezy, nie uśrednia tras i tym samym osób je przemierzających. Jako rozwiązanie formalne pomnik ten dąży jednak do uniwersalności i daje się pomyśleć jako nowy język reprezentacji wielu innych, niełatwych wędrówek, niezgodnych z dominującą zachodnią narracją o swobodnym przemieszczaniu się po świecie.

Stay Home If You Can (Anour)

The feeling of danger associated with so-called 'migrant crises' is often created through the frequent use of the formula of an 'uncontrolled force'. The stigmatisation of the Other doesn't necessarily come as a result of direct accusations of spreading diseases, which in extreme cases leads to a direct correlation between migrants as a 'biblical plague' of our times. It's enough to consider the language used to speak about migrants as a 'wave' or a 'flood': rising up, as if they were coming from another world, of dangerous – inhuman – powers. Walls are built as protection against this danger, dams against the rising tide, meant to stave off the flood of otherness.

Karolina Brzuzan reverses the roles in the face-off with this force. She endows this history of refugees with the form of a lightning rod – an installation meant to protect people from the forces of nature. In order to provide full protection (for example, the home it is adjacent to) the lightning rod must attract the full brunt of the lightning strike upon itself. The shape of Brzuzan's monument is not accidental – it retraces the path taken by a Sudanese man named Anour several years ago. In this case, the very form of memorialising the history of migrants makes up the foundation for interpreting their fates.

One element of this interpretation is movement – the state of being on

the road, far from home, constitutes the very essence of migration. It's not enough, however, to conjure up this journey as a line on a map. It would be a truism to suggest that only a rare few can afford to walk freely along a beaten path (as if it were marked out by GPS). The thin line on a map is replaced by the lightning rod, tracing the path of one young migrant in particular, from the north to the south, from Sudan to France, to the famous city of Calais, which has been a migration destination for at least three decades. The twists in the thick steel represent the many obstacles along the way – both human and inhuman. We don't know how he managed to overcome them, we don't know to what extent the path was determined by his decisions – or the external obstacles along the way. At the same time, he is the source of this story – indicating the turning points in this journey.

The lightning rod isn't attached to a particular building, instead it's placed centrally in the public square as a tool for representation and commemoration, built upon the foundation of the life story of a single individual. Its shape isn't the result of a synthesis, it doesn't average the paths taken by all those who have attempted it. And yet, as a formal exercise, this

monument is aimed at capturing a sense of universality and spurs one to think about it as a new language for representation for so many other, difficult journeys, those that don't fit into the dominant Western narrative about the free movement of individuals through the world.

654321



ŁUKASZ SUROWIEC

Licznik Długu

Krajobrazy od zawsze bywały kosztowne: decydowały o wartości nieruchomości albo dzieliły ludzi ze względu na dostęp do najlepszego widoku. Po 1989 roku w Warszawie urynkowanie czegoś tak ulotnego jak krajobraz osiągnęło jednak stadium skrajne: wszechobecne płachty reklamowe niemal dokładnie pokryły się z polem widzenia mieszkańców. W kulminacyjnym momencie, na przełomie pierwszych dekad XXI wieku, w oku billboardowego cyklonu, na przecięciu Alej Jerozolimskich i ulicy Marszałkowskiej, dopełnił tego obrazu Licznik Długu Publicznego. Sprawnie wkomponowany w podstawę ekranu LED – wówczas najnowocześniejszego i największego w kraju, umieszczonego na dachu Cepelii – miał wyrażać hegemonię liberalnej myśli ekonomicznej w wydaniu Leszka Balcerowicza. Wkrótce Licznik Długu Publicznego najpewniej zniknie, od dłuższego czasu przecież – jeśli nie od początku – miał on wymiar przede wszystkim historyczny: jako świadectwo antyspołecznej polityki ekonomicznej transformacji ustrojowej w Polsce.

Bezrefleksyjna krytyka długu publicznego, której figurą jest oryginalny licznik (nie pierwszy na świecie zresztą) jednoznacznie odpowiada ideologii self-made mana i wyobrażeniu o rynku jako obszarze rywalizacji osób o równych szansach na sukces. Jej konsekwencją jest porzucenie przez państwo odpowiedzialności za usługi publiczne, dobro

wspólne i grupy nieuprzywilejowane. Ekonomiści wskazują również bezpośrednio sprzężenie zmniejszania się długu publicznego ze wzrostem długów prywatnych. W sferach życia, z których wycofuje się państwo – na przykład w ochronie zdrowia, mieszkalnictwie czy transporcie publicznym – obywatele muszą zaciągać długi. „Licznik Długu” przygotowany przez Łukasza Surowca pokazuje konsekwencje dominujących w polskiej sferze publicznej przekonań o logice rynku i roli państwa. Jego działanie jest jednak zakrojone szerzej.

Sprowadzony na ziemię licznik okazuje się tanią reklamą, domorosłą konstrukcją przywaloną płytami tak, by nie przewrócił jej wiatr. Decydujące o ludzkich losach liczby, oglądane z bliska, zmieniają się w serię światełek. Może zatem i długi prywatne – których wysokość oglądamy na ekranie – można by po prostu wykasować, odłączając kabel zasilania, a tym samym podkreślić nieoczywistość wiązanych zwykle z długami moralnych zobowiązań? Rola „Licznika Długu” w nowym wydaniu nie daje się jednak sprowadzić do krytyki polityki gospodarczej ostatnich dekad, ani nawet do krytyki dominującego języka ekonomii. Stanowi on także próbę poszukiwania środków wyrazu dla tez i rozwiązań ekonomicznych innych niż znaturalizowana myśl ekonomiczna tak zwanego głównego nurtu, zwłaszcza w Polsce.

Konsultacje: Kinga Kurysia,
Piotr Wójcik

Debt Clock

Landscapes tend to come with a price tag: historically, the view was often a determining factor in real estate valuation or was otherwise divisive in terms of who had access to a certain view and who did not. Yet in post-1989 Warsaw, the marketing of something as intangible as the view from a prospective buyer's window reached extreme proportions as the city became filled with enormous billboards that devoured the landscape almost entirely. The culmination of this tendency took place in the early years of the 21st century, smack in the eye of the billboard cyclone, when a debt clock was set up at the intersection of the main junction of Warsaw's Jerusalem Avenue and Marszałkowska Street. The counter was neatly fit below an LED screen – the latest and greatest of its time, installed above the Cepelia building – with the intention of making a statement about the hegemony of the liberal economic policies of Leszek Balcerowicz and his emulators. For so many years it carried a historical weight as a testament to how the economic policies of Poland's democratic transformation had negatively affected the common good of society.

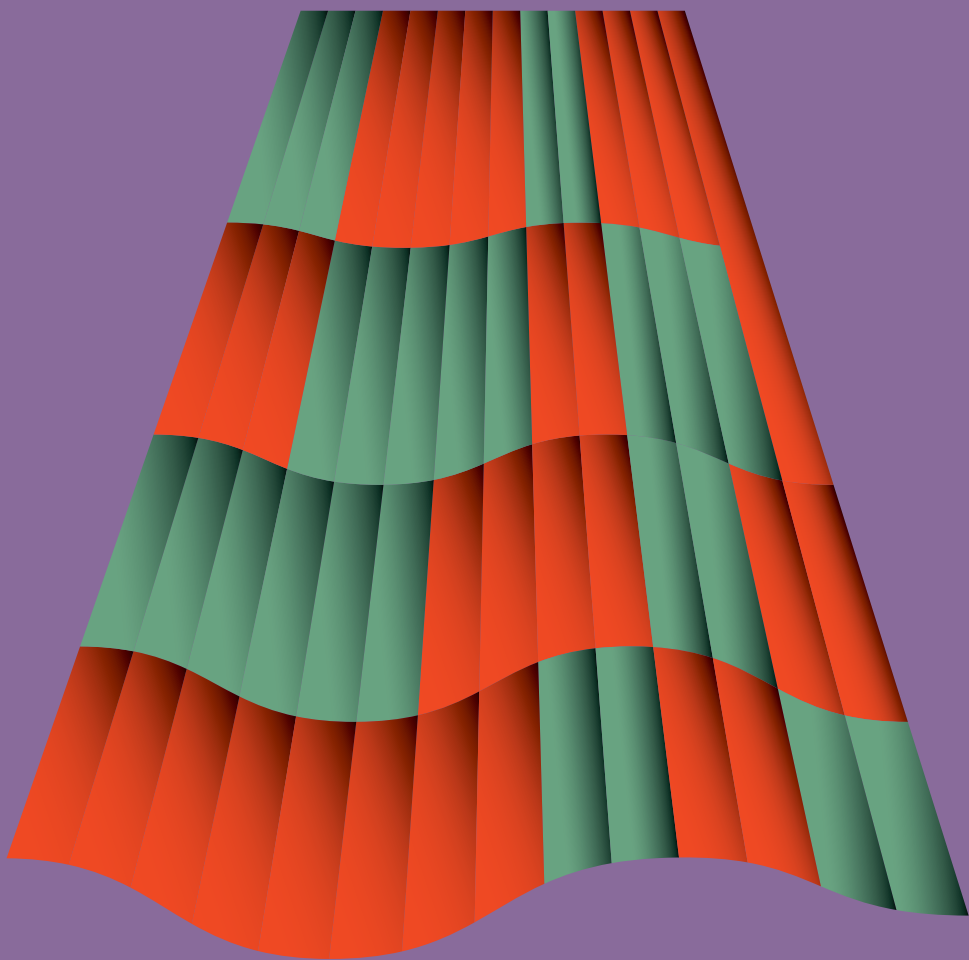
The thoughtless criticism of public debt, represented by the original debt clock (among other debt clocks of the world) fed into the

ideology of the self-made man and the idea of the economy as a sphere of competition between people with equal chance for success. Its consequence is the government's casting off of their responsibility for public services, the common good and groups who don't benefit from mainstream privilege. Economists also point to the direct correlation between efforts to reduce public debt and the rise of private debt. In areas of life where the government relinquishes its control – for example, the realm of health-care, housing or public transport – citizens must take on a certain degree of debt. The "Debt Clock" by Łukasz Surowiec indicates the consequences of such ideas about the market and the role of the government that dominate in the Polish public sphere. Its action, however, is broader in scope.

The "Debt Clock" has been brought down from its pedestal, turning out to be nothing more than a cheap advertisement, a clumsy construction loaded down with blocks so that it doesn't fly away. Its numbers, so tightly tethered to people's destinies, become nothing more than a glimmer of lights when seen up close. Perhaps in this way, private debt – the level of which we're seeing on the screen – might also be cancelled simply by unplugging it from its power source, and thus, demonstrating the specious link between debt and our moral obligations towards it. The role of the

“Debt Clock” in its new guise doesn’t fit in with the political critiques of economists over recent decades, not even a critique of the dominant language of economics itself. Rather, it is an attempt in its own right to pursue a form of expression for economic theses and solutions that are different from the sort of economic theory that has been broadly accepted as the dominant school of thought.

Consultation: Kinga Kurysia, Piotr Wójcik



DANIEL RYCHARSKI

Veraicon

Na początku pomnik odślania się uroczyscie, a zasłania w całości właściwie tylko na czas remontu lub konserwacji. Nie oznacza to jednak, że poza tym pomniki pozostają niezmiennie. Dekorowanie monumentów poprzez zamieszczanie dodatkowych treści lub tymczasowych elementów estetycznych, jakie odbywa się w ramach świąt państwowych lub religijnych, jest formą praktykowania pamięci. „Veraicon” to próba niezależnej aktualizacji takich działań. Projekt nawiązuje do religijnej tradycji prawdziwych wizerunków, właściwych reprezentacji „nie ręką ludzką uczynionych”, często mających powstawać jak chusta świętej Weroniki – poprzez odciśnięcie świętego ciała.

Daniel Rycharski reinterpretuje i aktualizuje te tradycje wiary i wizerunku w duchu „bezreligijnego chrześcijaństwa” – zdaniem artysty jest to dziś jedyna droga do ocalenia wartości. Płócienna płachta, przybierająca formę płaszcza lub chusty, wiąże ze sobą losy „solidarnych” – osób pomagających migrantom w dolinie rzeki Roya w południowej Francji – z losami uratowanych przez nich ludzi. Tkanina, powstała w wyniku zszycia ubrań osób ocalonych z rzeźcami tych

niosących pomoc, splata ze sobą indywidualne doświadczenia, tworząc zbiorowy pomnik tymczasowej społeczności ratowanych i ratujących. Materiały do wykonania pracy zebrane zostały na szlaku wędrówki z Włoch do Francji w górskich wsiach i osadach napotykanym tuż po przekroczeniu granicy. Część mieszkańców tych okolic dopuszcza się tak zwanego *délit de solidarité* (przestępstwa solidarności), udzielając pomocy migrantom i migrantkom, będącym często w sytuacji zagrożenia życia. Czynią to wbrew obowiązującym przepisom i nastrojom, niejednokrotnie ponosząc konsekwencje społeczne i prawne.

W Warszawie tkanina ta wchodzi w złożoną relację z pomnikiem Matki Boskiej Passawskiej, najstarszym monumentem religijnym stolicy, stworzonym przez Józefa Bellottiego jako wotum dziękczynne za ocalenie jego rodziny podczas zarazy. „Veraicon” działa w zestawieniu z innymi pomnikami, wykorzystując je jako tło, na którym poszywane historie mogą rezonować w kontekście religijności, aktualizując znaczenia pojęć takich jak miłosierdzie i troska o innych. Religia oraz jej ikonografia pełnią funkcję

struktury wsparcia dla upamiętnienia i afirmacji doświadczeń i postaw spychanych w polskiej przestrzeni publicznej na margines lub prezentowanych jako eksces. Rycharski odwraca znaczenia gestu zakrywania figury. Przesłonięty pomnik na chwilę przestaje być właściwym monumentem, ustępując miejsca nietrwałemu, uszytemu z fragmentów płaszczowi-zastonie. Gest ten konfrontuje nas z historią migracji oraz ponadnarodowej solidarności. Działaniom wokół warszawskiego pomnika towarzyszy również pieśń skomponowana na bazie doświadczeń migrantów, dopowiadająca historię tkaniny oraz postawy bezreligijnego chrześcijaństwa.

Once a monument is unveiled, it's usually covered up only when renovation or conservation works are required. This doesn't mean, however, that monuments remain unchanged in the meantime. The practice of decorating monuments by adding text or temporary visual elements, as is the case during national or religious holidays, is a practical form of memorialising. The "Vera Icon" is an attempt at a contemporary enacting of such practices on an independent basis. The project makes reference to religious traditions of faithful depictions and true representation that has not been 'made by human hand', which are meant to come about spontaneously, like the shroud of Saint Veronica – as a result of the body's own impression.

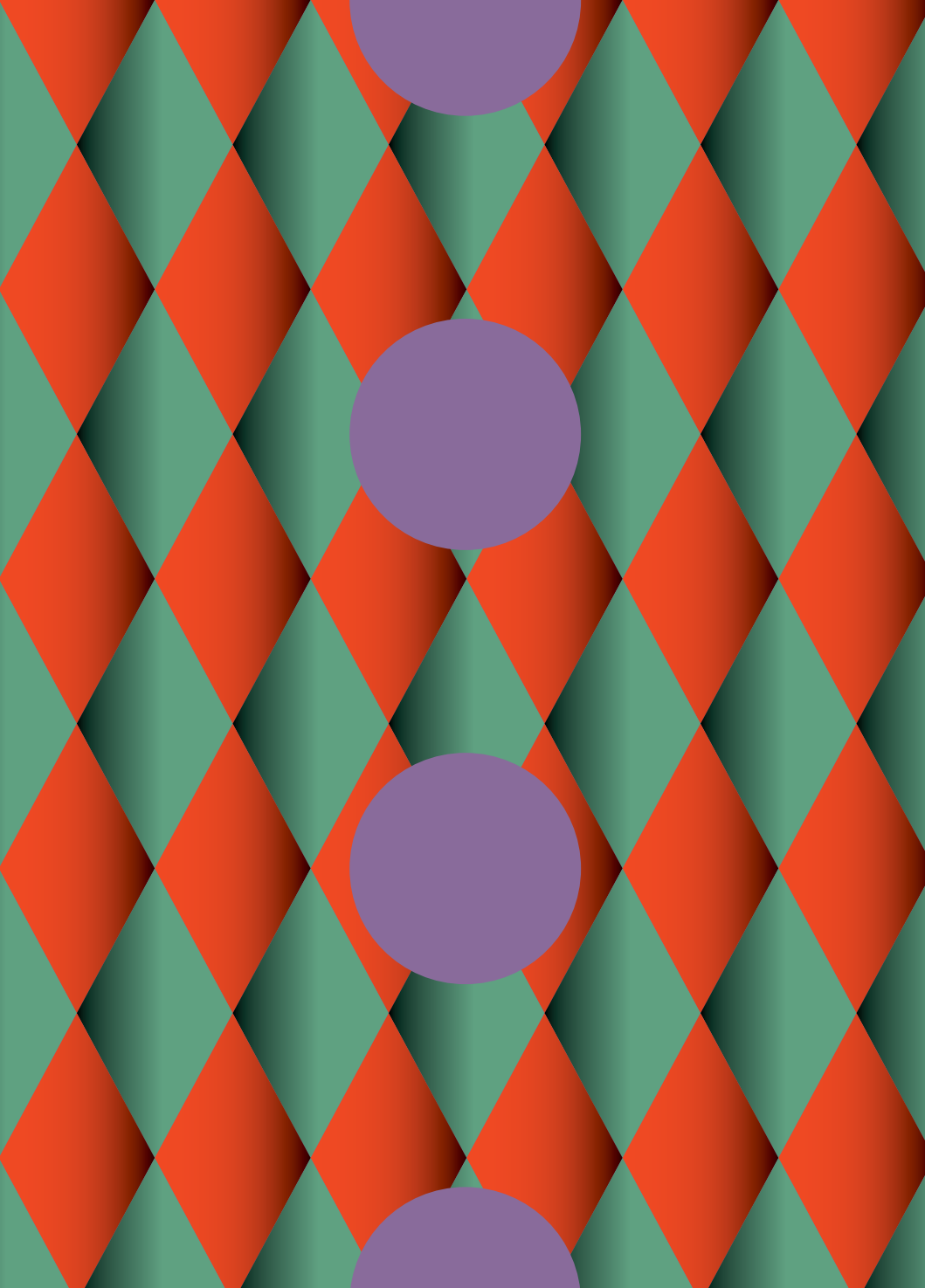
Daniel Rycharski reinterprets and updates these traditions of faith and representation in the spirit of 'irreligious Christianity'. The artist believes it to be the only path to rescuing important values in our time. The stretch of canvas, which takes the form of a cloak or a sheet, weaves together the destinies of those who have exercised solidarity – those

who made an effort to help migrants in the Roya valley in Southern France – and the destinies of those who benefitted from their help. The sheet was made by sewing together the clothing of those who have been saved with those who have assisted them, mixing these various experiences together to create a collective monument to this temporary community of people. The materials used in the making of this piece were collected along the way from Italy to France, through the mountains and settlements that lie just beyond the border. Some of the residents of these areas indulge in what is known as *délit de solidarité* (crime of solidarity) as they offer assistance to those whose lives are often in danger, migrants who have traveled in search of a better life. They provide this assistance in opposition to prevailing laws and customs, risking social and criminal consequences as a result.

In Warsaw, Rycharski's "Vera Icon" is placed into a complex relationship with the statue of the Holy Mother of Passau, the most historic religious monument in the capital of Poland, created by Józef Bellotti as a tribute of his gratitude for his family surviving the plague. The statue serves as

a backdrop to the work, tying these two legacies together and how they resonate in a religious context, while updating the meanings of such ideas as compassion and kindness towards others. Religion and its iconography fills the role of a structure that supports the act of memorialising and affirming experiences and outlooks that have been pushed to the side in the Polish public debate, or which have come to be regarded as excessive.

Rycharski reverses the meaning of 'covering up' a monument. The figure hidden under the cloak ceases, for a moment, to be a monument at all, giving up its status to the perishable sheet of fabric sewn out of discarded garments. This gesture pushes us to consider the history of migration and the idea of solidarity that goes beyond the bounds of nationality or nation. These actions, centered around the monument, are accompanied by a song based on the experiences of migrants, which fully brings together the history and idea behind this sheet of fabric and the foundations of the artist's notion of 'irreligious Christianity'.



DOMINIKA OLSZOWY

Kamyk na dnie galarety

Kamień wiele obiecuje, przede wszystkim trwałość i moc. Warszawskie pomniki uczą nas jednak, że odgrywający władczość i spójność monument może się zmieniać, jego byt jest niepewny, a kondycja w najlepszym razie zmienna. Pomnikowa porażka, niezależnie od definicji, zdarza się z pewnością częściej niż monumentalny sukces. Jakie zatem mielibyśmy pomniki, gdyby te rozpoznania po prostu przyjęć do wiadomości, zgodzić się z faktami, a może wręcz je afirmować? Zamiast poszukiwać rzekomo stałej i zamkniętej formy reprezentacji historii, postawić na żywy podmiot?

Dominika Olszowy używa materiałów i rozwiązań wywodzących się z tradycji radykalnie innych niż rzeźba pomnikowa i architektura reprezentacyjna. Miejsce postumentu zajmuje scena, którą w tym przypadku staje się sam plac, w dekoracje zmienia się zaś niespójna architektura centrum miasta. Zamiast spetryfikowanej figury pojawia się pantomima, w miejsce słowa – gest i rekwizyt obsługiwany przez ulicznego mima. Punktem wyjścia dla prezentowanych historii są obiekty inspirowane nieistniejącymi już realizacjami pomnikowymi Stanisława Sikory (1911–2000),

rzeźbiarza działającego w trzech epokach, między innymi wywieziony z Warszawy w 2006 roku Pomnik Czynu Chłopskiego. W rękach mima przedmioty działają jak klucze otwierające kolejne opowieści.

Postać mima, kostium, ulotny gest i rekwizyt – to elementy zaczerpnięte z tradycji teatrów ulicznych, ludowych form opowiadania praktykowanych w przestrzeni miast, często w pobliżu spiżowych pomników. Odtwarzane na życzenie, po wrzuceniu monety, wymagają interakcji ze strony widzów, zmieniając hierarchię wpisaną w monumentalną relację wymuszającą zwykle przyjęcie treści bez dyskusji. Mim, obecny na placu w różnych momentach trwania festiwalu, odtwarza występ za każdym razem nieco inaczej, wpisując podatność na zmiany w samą istotę przekazu historycznego. Historia w geście i zaktualizowanej ludowej formie teatralnej rządzić się musi własnymi prawami. Nie obowiązują tu tradycyjne akademickie standardy, w zgodzie z którymi pewnych narracji po prostu nie dałoby się opowiedzieć. Historia w wersji mima otwiera się w zamian na świat codzienności, na nieoficjalne formy i tryby wypowiedzi, na odmienne sposoby przeżywania (cielesnego, emocjonalnego) i zestawy tematów oraz powiązań,

A Stone at the Bottom of the Jelly

które nie mogłyby się tak wyraźnie ukazać w kamieniu czy brązie. Zbiór prezentowanych opowieści krąży wokół kategorii porażki jako elementu życia artysty i jego pomnikowej twórczości, ale też porażki jako charakterystycznej cechy procesów historycznych nieobecnej w spiżowym krajobrazie.

Stone can carry a number of promises, above all, one of strength and endurance. The monuments of Warsaw teach us, on the other hand, that the role of authority or unity played out within a particular monument can shift, that its existence isn't guaranteed, and its condition is, at the very best, fluctuating. The failure of a monument to endure its legacy, no matter how we define it, certainly occurs more often than a monumental success. What sort of monuments would we have if such conclusions could be noted, the facts accepted, even affirmed? Rather than look for a supposedly stable and established form to represent history, to find a living monument instead?

In creating her monuments, Dominika Olszowy uses methods and materials drawn from traditions that are radically different than those of conventional sculpture and monumental architecture. The pedestal takes on its presiding role, taking the stage, which in this case is the square itself, while the haphazard architecture of the city centre serves as the surrounding décor. In the place of a petrified figure, a pantomime appears,

in the place of words, there are gestures and an object in the hands of a street mime. The starting point for the histories that are being told are objects inspired by monuments once designed by Stanisław Sikora (1911–2000), which are no longer standing. Sikora, a sculptor, created monumental works across three eras, including one made in tribute to the 'Peasant's Deed' (*Czyn Chłopski*), which was removed from the city of Warsaw in 2006. The objects inspired by the monuments of the past become, in the mime's hands, keys to opening up a new chapter in the telling of history.

The figure of the mime, his costume, gentle movements and props are elements taken from street theatre traditions and ways of telling stories in the city space that have been crafted by folk customs, often taking place in proximity to historic monuments sculpted in bronze. The idea of recreating history at the toss of a coin requires the audience to play their part in an interaction that shifts the hierarchy inscribed in the monumental relationship, which typically calls for a one-sided presentation. The mime, standing in the square at

various intervals over the course of the festival, performs a show that is a little bit different every time, weaving in this idea of changeability into the very essence of how history is passed down. History presented through movement and through a contemporary form of the theatre's folk traditions must be governed by its own rules. Conventional academic standards no longer prevail, standards that have often stood in the way of sharing certain narratives. History told through the gestures of the mime opens up to the world of the everyday, to unofficial forms and ways of storytelling, for alternative - physical, emotional - ways of experiencing these stories and expands the breadth of topics and associations that could otherwise not be expressed by something made out of bronze or stone. The collection of stories shared in this process focuses around the idea of failure as an element of the artists' life and their monumental oeuvre, but also failure as a feature of historical processes that are absent across the landscape of statues in bronze.

Franciszek Orłowski

Józef Gałązka

Witek Orski

Gizela Mickiewicz

Szymon Rogiński

Łukasz Skąpski

Anna Shimomura

Daniel Malone

i Stanisław Welbel

Aleka Polis

Krzysztof Pijarski

Zbiorowy

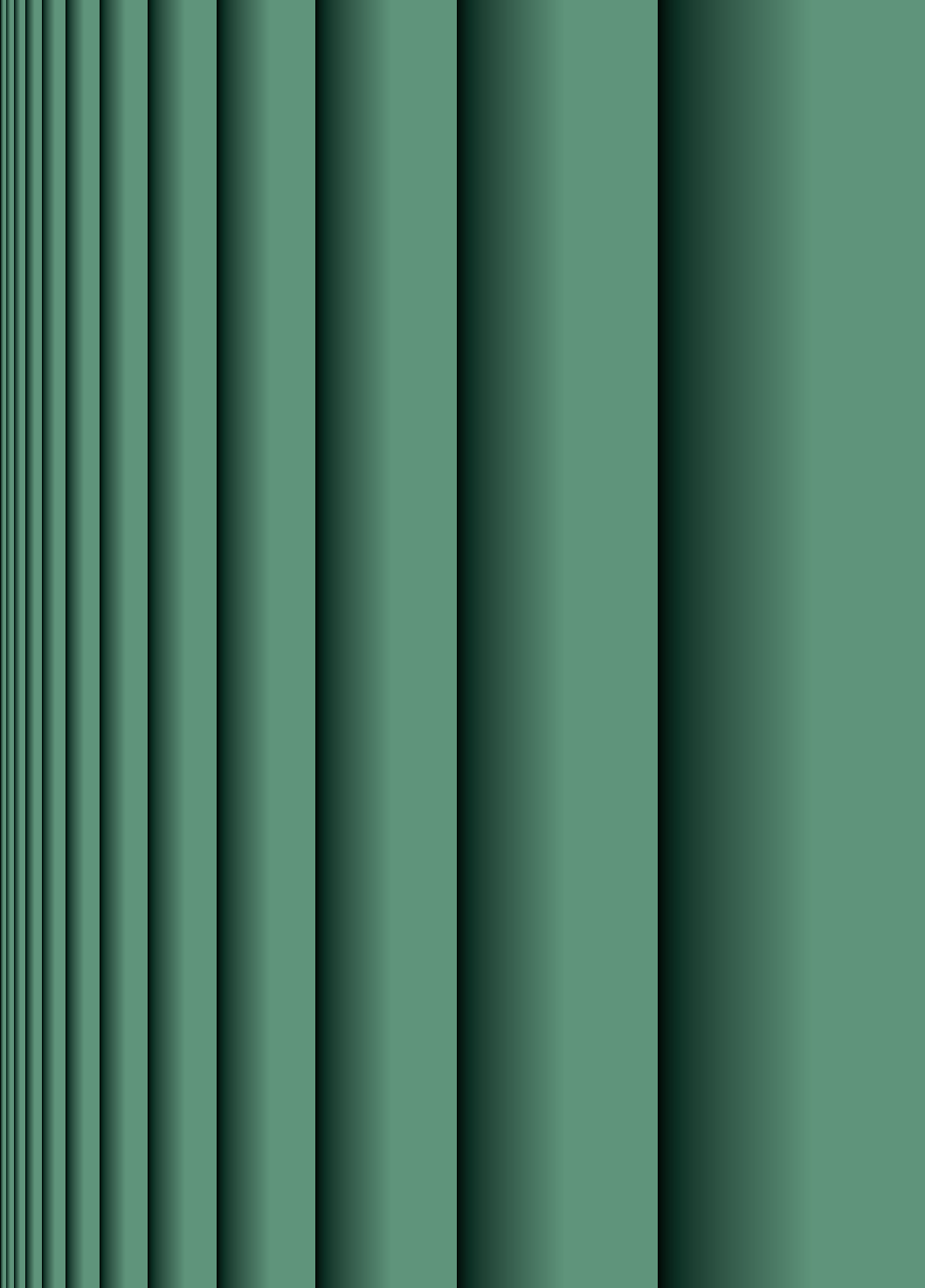
Karolina Gotębiowska

Alicja Rogalska

Daniel Rumiancew

Jan Możdżyński

Liliana Piskorska



FRANCISZEK ORŁOWSKI

Akupunktura

WIDEO
2015

Wytwarzanie realistycznych, pełnowymiarowych figur ludzkich to zaledwie akademickie ćwiczenie, etap edukacji, przez który należy przejść, gdy studiuje się rzeźbę. Wytwarzanie realistycznych figur ludzkich to również podstawa projektowania większości pomników we współczesnej Polsce. Mamy do czynienia z konkretnym, niezwykle wybiórczym językiem artystycznym, w którym opowiedzieć daje się tylko część tematów i który narzuca ton wypowiedzi.

Praca Franciszka Orłowskiego jest w pierwszej kolejności wglądem w system kształcenia studentów i studentek rzeźby na akademiach sztuk pięknych, wykonujących w trakcie zajęć po wielokroć akty i inne przedstawienia figuratywne naturalnej wielkości – to przygotowanie do portretowania i myślenia za pomocą alegorii. Działanie artysty polega także na odtworzeniu sytuacji sprzed ponad czterdziestu lat, kiedy to gipsowe figury, wykonywane w ramach zajęć na dzisiejszym Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, służyły żołnierzom do doskonalenia umiejętności strzeleckich na jednym z pobliskich poligonów. W jednym miejscu spotkały się dwa systemy edukacji i dwa wymiary doświadczenia, które są ze sobą sprzężone w sposób paradoksalny. Przemoc i pomniki ukazały się

nagle jako niezwykle, źródłowo wręcz powiązane. Strzelanie do pomników zwraca uwagę nie tylko na rzadkie momenty bojowego ikonoklazmu, ale również na wojnę umieszczoną i wywyższoną na samych pomnikach – wiele figur pomnikowych przedstawia żołnierzy i akty zbrojne.

Film został przetworzony na potrzeby festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE, a rozpadające się poza kadrem obiekty nie tylko wskazują na kryzys tradycyjnej formy rzeźby pomnikowej, ale też wzywają do przemyślenia sposobów ekspresji form monumentalnych. Aby na pomnikach zmieścić inne wersje historii należy, być może, raz jeszcze wrócić do nauki form.

Acupuncture

VIDEO
2015

Creating realistic human figures is nothing more than an academic exercise, a stage in the educational process that one must go through when studying sculpture. Producing realistic human figures is also the foundation of designing most monuments in contemporary Poland. We're dealing with a specific, remarkably selective language of expression in which the scope of topics and the tone of expression is limited.

The piece by Franciszek Orłowski examines the system of educating students of sculpture at various academies of fine arts, in which students must produce numerous nudes and other figurative depictions of natural proportions as a method of preparing them for portraiture and the use of allegory in art. But the artist also goes back to a time when, some 40 years ago, plaster figures produced during classes at today's University of Art in Poznań, were later used by soldiers who hoped to perfect their aim at a local military academy. The plaster figures tie together two systems of and two dimensions of experience. Here, the inherent link between monuments and violence suddenly appeared so poignantly. The act of shooting at monuments calls attention not only to the rare moments of combat-like iconoclasm, but also to the very

act of war often memorialized and glorified by monuments themselves.

The film was produced specifically for the WARSAW UNDER CONSTRUCTION festival. The broken objects located outside of the frame not only point to the crisis of traditional forms of monumental sculpture, but also call for a rethinking of monumental forms. Perhaps in order to broaden that which can be represented on monuments, we must return to the studying forms.

Drobne

SLAJDY ANALOGOWE
2010

Nieznacząca reszta lub problematyczna końcówka, którą z trudem wygrzebujemy z dna kieszeni. Odpowiednik grosza, jednopensówka – brytyjska moneta o najniższym nominale, której wartość wymienna niebezpiecznie zbliża się do rzeczywistej ceny wybicia samej monety. W obiegu znajduje się ich dziś około 11 miliardów. Stanowią prawdopodobnie najliczniejsze i zarazem najtańsze z możliwych upamiętnienie królowej Elżbiety II. W pracy Franciszka Orłowskiego w mniejszym stopniu chodzi jednak o to, kogo jednopensówka przedstawia, przede wszystkim zaś o to, komu przypisuje się dziś tożsamość z nią. Kogo w rzeczywistości reprezentuje pens? Kto zajmuje pozycję społeczną analogiczną wobec siły nabywczej tak zwanej monety zdawkowej? Samo medium – a nie jego wizualna treść – odpowiada tu społecznemu statusowi podmiotów, które zostają z nim utożsamione i (dosłownie) w nie wpisane.

Zestaw slajdów dokumentuje działanie, dla którego punktem wyjścia jest fotografia przedstawiająca grupę migrantów zarobkowych (głównie z Polski) oczekujących pod „ścianą płaczu” nieopodal Victoria Station w Londynie na pojawiające się tam oferty pracy. Orłowski umieszcza ten obraz – w postaci mikrofilmu – we wnętrzu brytyjskiej monety,

a następnie puszcza ją w obieg. Relacja z projektu składa się na kilka kolejnych kadrów. Pierwotnie złożona z pięciu slajdów, na festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE została powielona i zapętłona, a kolisty ruch oraz brak wyraźnego początku i końca projekcji oddaje sposób cyrkulacji wprowadzonego na rynek pieniądza. Drobne właściwie nie występują bowiem w liczbie pojedynczej, krążą niewidzialnie i jako takie nie posiadają niemal żadnej wartości wymiennej. Orłowski rozpoznaje w nich reprezentację losu prekarnych pracowników, migrantów czekających na ogłoszenia o drobnych pracach. Los monety jest nieznany, nikt jej nie śledzi, mikrofilm pozostaje niewidzialny.

Praca Orłowskiego, wskazująca w samej monecie odpowiednik wartości, pozycji i niewidzialności migrantów ekonomicznych, zwraca również uwagę na powszechną obecność przedstawień, które przesłaniają mechanizm napędzający wymianę, wzmacniając niewidoczność tych, którzy „od dołu” podtrzymują system produkcji.

Small Change

ANALOGUE SLIDES
2010

Small change, a few bothersome cents we have to dig out of our pockets. The equivalent of a grosz, a single penny – whose value is dangerously close to the very cost of minting that bit of metal. There are about 11 billion of these in circulation today. They are likely the most common, and thus the weakest, of currencies emitted in tribute to Queen Elizabeth II. The work by Franciszek Orłowski has less to do with who the 1p coin represents than with whom the value of this currency is associated with, who it represents. Or, if we were to adapt an analogy, who is it that occupies the social position equivalent to the purchasing power of this negligible coin? The medium itself – and not its visual content – stands in for the social status of individuals who are associated with it in both a literal and figurative way.

“Small Change” documents the activities that took as its starting point a photograph of a group of economic migrants (mainly from Poland). In the photograph, a group stands before the ‘wailing wall’ close to Victoria Station in London – a job postings board popular amongst foreign workers. Orłowski changes the photograph into a piece of microfilm, and places it in a coin he then

releases it into circulation. The documentation of the project is made up of several frames that show what comes after. Initially made up of five slides, it was replicated and looped for the purposes of the WARSAW UNDER CONSTRUCTION festival. This looping, the lack of a concrete beginning or end, replicates to a certain extent the character of currency circulation. Change doesn’t really exist in the singular. It is also unseen and unvalued as a medium of exchange. In small change, Orłowski recognizes a reflection of the destinies of workers whose livelihoods are not guaranteed, migrants waiting for postings for menial jobs. The destiny of coins is unknown, no one follows it, looks for it. The microfilm remains unseen.

Orłowski’s piece, which looks towards the monetary equivalent of the coin’s value as a representation of the position and invisibility of economic migrants, calls attention to the universal presence of representations which instead of making visible render the exchange mechanism unseen, effacing those who silently support the system ‘from below’.

JÓZEF GAŁĄZKA

Pomnik Wzajemnego Ratowania się w Nieszczęściach

RZEŻBA, MATERIAŁY ZNALEZIONE
2019

Poziomy obelisk składa się z pięciu bloków, z których każdy wykonany jest z innego typu materiałów budowlanych. Przypomina horyzontalnie ułożony stratygraficzny przekrój warszawskiej ziemi, ukazujący nawarstwienia powstałe po II wojnie światowej. Bloki to zatem kolejne poziomy materii „odkładającej się” w efekcie działań człowieka związanych z budownictwem i architekturą. W przypadku stolicy wyraźną geologiczną granicą jest moment wojennego zniszczenia i przeprowadzonej po nim odbudowy, wyznaczający pierwszy element kompozycji pomnika. Jako całość „obelisk w budowie” prezentuje typowe materiały budowlane wykorzystywane masowo w kolejnych dekadach. Bloki przyjmują formę zespolonego, niejednorodnego gruzu – są to elementy zużyte, przetworzone i ponownie wykorzystane.

Historyczną inspiracją pracy Józefa Gałązki jest praktyka przetwarzania cegieł ze zburzonej Warszawy, które w sposób planowy zamieniano w nowy, użyteczny budulec, zazwyczaj produkowany na miejscu gruzowiska. Ten realizowany na olbrzymią skalę recycling był jednym ze sposobów wychodzenia z kryzysu; strategią, której – jak wskazuje artysta – będziemy wkrótce znów potrzebować. Nazwa prototypu pomnika odsyła do założonego

w 1816 roku Towarzystwa Rolniczego Hrubieszowskiego, zwanego inaczej Towarzystwem Wspólnego Ratowania się w Nieszczęściach. Inicjatorem tej formacji był Stanisław Staszic – odpowiedzialny również za Pomnik Budowy Szosy Brzeskiej, czyli inny obelisk utrzymany w naprawczym duchu. W ten sposób praca Gałązki wiąże we wspólną tradycję różne historyczne przykłady wspólnotowego ratowania się w nieszczęściu. Proponowany monument jest nie tylko przeglądem używanych w warszawskiej architekturze materiałów, ale przede wszystkim postulatem działania podyktowanego troską o innych ludzi i środowisko.

Obszarem realizacji tej postawy może być właśnie budownictwo, zużywające dziś olbrzymią ilość zasobów, projektowane na przewidywalnie krótki czas i sytuujące się na antypodach dbania o wspólny interes społeczny, ekonomiczny i planetarny. W obliczu katastrofy klimatycznej imperatyw wzajemnego ratowania się od następstw kataklizmów stał się dla artysty impulsem do przypomnienia momentów społecznie i materialnie konstruktywnych. Ostatni element kompozycji, wykonany z betonu konopnego – tworzywa o ujemnym śladzie węglowym – daje nam jeszcze jakąś szansę na reakcję i pozwala wciąż myśleć o przyszłości.

Monument to Mutual Salvation in Times of Misery

SCULPTURE, FOUND OBJECTS
2019

The horizontal obelisk consists of five blocks, each made out of a different type of material used in building construction. It is reminiscent of a horizontal, stratified cross-section of Earth and reveals the layers that have come about after the Second World War. These blocks are, thus, levels of materials that have been 'cast away' as a result of human activity, related to building construction and architecture in Warsaw. In the case of the Polish capital, there is a clear 'geological' breakpoint of war-time destruction and its post-war rebuilding process, here indicated by the first element of the monument's composition. As a whole, the 'obelisk under construction' features building materials that were commonly used over the following decades. The blocks take on the form of a joint, albeit varied layer of debris – these are elements that have been used, recycled and used again.

The historical inspiration for Józef Gałązka's work is the practice of recycling and prefabricating bricks in the demolished capital, which were, in a deliberate way, changed into new, useful building material, usually produced at the debris site. This recycling process on a large scale was one of the

methods of coming out of a crisis, a strategy that – as the artist suggests – we'll soon need again. The name of the monument's prototype refers back to the Hrubieszowski Agricultural Society, founded in 1816, which was known as the Society of Mutual Salvation in Times of Misery. The society was initiated by Stanisław Staszic, who was also behind the Monument to the Construction of the Brest Highway, another obelisk raised in tribute to 'construction' that was reparative in spirit. Gałązka's piece thus weaves a common history of monuments devoted to collectives helping each other in moments of struggle. The proposed monuments is not only a survey of materials, but above all a call to action, an appeal to act out of consideration for the well-being of others and the environment.

Would it be possible to take up this challenge in the construction industry itself, a sector of economy which uses up enormous amounts of resources, which is based on intentionally short-lived designs and rarely interested in reflecting on the common good? In light of the impending climate catastrophe, the imperative for saving one another from the consequences of such catastrophes has become for Gałązka an impulse for remembering moments of social significance and material pragmatism. The final element of the piece is made out of cannabis concrete – a material that carries with it a negative carbon footprint. It puts forth the idea that we still have a chance to respond to what is happening in the world and to continue thinking about the future.

WITEK ORSKI

Podkład

INSTALACJA FOTOGRAFICZNA,
TECHNIKA WŁASNA
2019

„Nikt nie powie, że na co dzień żyje lub pracuje w krajobrazie” – pisał geograf Denis Cosgrove. Tak się po prostu nie mówi. Krajobraz oparty jest bowiem na dystansie i bierności, ustanawia go spojrzenie z oddali. Ponadto, jak uczy badacz wizualności W.J.T. Mitchell, krajobraz „jest zazwyczaj tym, co tak naprawdę przeoczone, a nie tym, na co się uważnie patrzy”. Stanowi zaledwie tło, drugi plan. Ten sam zestaw cech określa obie słownikowe definicje krajobrazu: zarówno widok, czyli „miejsce doświadczane jako obraz”, jak i „przedstawienie widoku”, znane głównie pod postacią gatunku malarstwa i fotografii. Ów krajobraz jako gatunek lata swojej świetności ma dawno za sobą, a zdaniem wielu jest dziś pozbawiony wymiaru krytycznego.

Tymczasem Witek Orski wprowadza krajobraz – w obu znaczeniach – na plan pierwszy i umieszcza go na postumencie. W trójwymiarowej instalacji fotograficznej przywraca fotografii krajobrazowej wymiar refleksyjny. Przygląda się za jej pomocą sposobom działania fizycznych krajobrazów w ich relacji z pomnikami. Robi to na przykładzie powszechnie rozpoznawanych monumentów stojących w centrum stolicy. Relacja pomnika i tła wydaje się przeciw modelowa, w teorii zbudowana na wyraźnym podziale na pierwszy i drugi plan. Na

to, co jakoby istotne oraz to, co neutralne. W praktyce jednak skuteczność i widzialność pomników zależą bezpośrednio od ich relacji z tłem – i relacja ta nie sprowadza się ani do hierarchii, ani do podziału na czynne / bierne. Nie sposób przecież wskazać, gdzie zaczyna, a gdzie kończy się pomnik. Ostatecznie stanie się on częścią tła. Mieszkańcy okolicy postrzegają go będą jako stały element otoczenia, po którym oswojony wzrok zaledwie się przeslizguje. Ale czy te cechy odbierają pomnikom władzę i znaczenie, czy też są po prostu właściwym sposobem ich funkcjonowania? Stawiając tło na postumencie, instalacja może sugerować, że to właśnie wpisywanie się w krajobraz, osadzenie w codzienności i opatrzenie stanowią o sile pomników.

* DENIS COSGROVE, „SOCIAL FORMATION AND SYMBOLIC LANDSCAPE”, 1984.

** W.J.T. MITCHELL, „LANDSCAPE AND POWER”, 1994.

Foundation

PHOTOGRAPHIC INSTALLATION,
INDEPENDENT TECHNIQUE
2019

As the radical geographer Denis Cosgrave once wrote: 'To apply term landscape to their surroundings seems inappropriate to those who occupy or work in a place as insiders'. That's just not someone would say. The category of landscape is based on the idea of distance and passivity. It's determined by a gaze from afar. Moreover, the landscape is 'generally the overlooked, not the looked at,' as visual culture scholar W.J.T. Mitchell wrote. It's simply the background, the backdrop. This same set of characteristics can also be found in dictionary definitions of the landscape: both the 'view', in other words, 'a place experienced as an image', as well as the 'representation of a view', which was materialized mainly through the landscape genre of painting and photography. The days of glory of the landscape genre are long bygone and, according to many critics, today lacks any critical capacity whatsoever.

And yet Witek Orski places the landscape – in both senses of the word – in the foreground and on a pedestal. The three-dimensional photographic installation brings a critical dimension to landscape photography. It makes it possible to take a closer look at the interrelations of material landscapes and monumental structures. He does so by

working with easily recognizable monuments located in Warsaw's city center. In theory, the relationship between the monument and the background appears quite conventional, clearly built on a marked distinction between background and foreground. Between the essence and that which remains neutral. In practice, however, the efficacy and visibility of monuments is directly dependent on their relation to the backdrop – a relation that can't be easily described as hierarchal or a based on a distinction between active and passive elements. It's impossible, after all, to determine the bounds of the monument in this context. Ultimately, it has merged into the background. Locals see monuments as natural elements of their environment and their gaze glides over them. But does that deprive the monuments of their power and significance, or is it simply their proper way of functioning? In placing the background on a pedestal, Orski seems to suggest that it's the very act of merging in with the background, settling into everyday reality and existing within it is what speaks to the power of monuments.

Sous les pavés...

MARMUR, TECHNIKA WŁASNA
2019
KOLEKCJA PRYWATNA

Pierwsza warstwa (znaczeń) kostki brukowej jest być może sarkastyczna. Kostka bauma (kim do licha był Baum?), znana też jako swojski polbruk, zostaje wyprodukowana ze sproszkowanego kararyjskiego marmuru i umieszczona na postumencie. To symbol opacznej nowoczesności lat 90. XX wieku. Obiekt najbardziej, obok billboardu, symptomatyczny dla sposobu myślenia o przestrzeni publicznej w okresie transformacji zyskuje w pracy Witka Orskiego wymiar reprezentacyjny. Ale prześmiewczo wywyższona i upamiętniona kostka, która od dekady powoli ustępuje w Warszawie miejsca innym, rzekomo szlachetniejszym budulcom konsekwentnie betonowego krajobrazu, staje się też – to kolejna warstwa – obiektem estetycznym. Ujrzana w izolacji, w kolorze dalekim od wyblakłej na słońcu czerwieni przechodzącej w majtkowy róż, wydaje się wyrażać zrozumienie artysty dla estetycznych wyborów Polaków, którzy poszukiwali (może i po omacku, ale też pośród tego, co dostępne) form uszlachetniania swojej codzienności. A jeśli ostatecznie była ona czymś w rodzaju przemysłowego i masowego odpowiednika „wyrobów” opisanych przez Olgę Drendę, dowodem – a nie zaprzeczeniem – potrzeb i inwencji estetycznych?

Warstwom historycznym kostki towarzyszy także wychylenie w przyszłość. Urwany cytat ze sloganu paryskich

protestów Maja 1968 roku: „Pod brukiem leży plaża” każe pytać o to, jakie barykady można zbudować z polbruku, kto na nich stanie i o co będzie się toczyć walka. Czy jest to wezwanie do sojuszy wbrew klasistowskim podziałom estetycznym, czy raczej wskazanie na konieczność zmierzenia się z dziedzictwem przestrzeni i sfery publicznej lat 90.? A przede wszystkim: co leży pod polbrukiem?

* BAUMA TO NAZWA FIRMY ZAŁOŻONEJ
W 1989 ROKU.

Sous les pavés...

MARBLE, INDEPENDENT TECHNIQUE,
2019
COURTESY OF THE COLLECTOR

The first layer (of meaning) of the paving stone is, perhaps, sarcastic. This piece of Baum's paving stone (and who in the hell was Baum anyway?), known also as 'polbruk', was made out of pulverised Carrara Marble and placed on a pedestal. It's a symbol of modernity gone awry in the 1990s. An object most representative, together with the billboard, for the way of thinking about public space in the period of Poland's political and economic transformation. Here this representative element becomes a representation. As it's sardonically raised and memorialised, the Baum's paving stone, which has recently been replaced by other, seemingly more noble building materials of the Polish consistently concrete landscape, also becomes an aesthetic object. Considered in its own right, produced in a colour that strays from the sun-bleached, red-turning-panty pink, it seems to be a sign of Orski's understanding towards the aesthetic choices of Poles, all those who pursued (perhaps a bit erratically but amid a limited selection) forms which could raise the status of the everyday. What if the Baum's pavement stone was an industrial and mass

equivalent of the 'wares' described by Olga Drenda, homemade decorative objects which should be seen as proof (not a contradiction to) to the aesthetic needs and invention of Poles?

The historical layers of Baum's paving stones are accompanied here by a nod towards history. Orski's partial use of the famous May '68 slogan – 'Under the paving stones, there is a beach' – can be read as an invitation to ask what sort of barricades could be built out of Baum's blocks? Who will build them and in the name of what? Is this a call for an alliance in spite of classist aesthetic distinctions? Or is it an indication of the necessity of facing up to the spatial heritage and the divisions of the public sphere of the 1990s? And above all: what lies beneath Baum's paving stones?

* BAUMA IS A NAME OF A COMPANY
ESTABLISHED IN 1989.

GIZELA MICKIEWICZ

Opóźnianie przeszłości

TECHNIKA WŁASNA
2019

Czy naprawczość może być czymś więcej niż metaforycznym postulatem? W jaki sposób zbudować tę metaforę tak, by czerpała ona również z materialnych procesów, a nie wyłącznie z retorycznych sformułowań? Aby pobierała lekcję z przemian fizycznej rzeczywistości w najbardziej podstawowym sensie?

Dla Gizeli Mickiewicz możliwość przekształcania rzeczywistości pojawia się zawsze, gdy nowo odkryty czy wynaleziony materiał uruchamia dotychczas niedostępne możliwości, dla których można dopiero znaleźć zastosowanie, formę i cel. Artystka często pracuje z materią jeszcze niewykorzystaną do tworzenia konkretnych przedmiotów, produktów czy przestrzeni; w chwili, gdy pozostaje ona przede wszystkim potencjalnością. Beton (tu w odmianie *self healing concrete*), a więc podstawowe tworzywo prezentowanych rzeźb, zawiera w sobie biologicznie czynną mieszankę, którą tworzą uśpione bakterie oraz pożywka pozwalająca im na wznowienie procesów życiowych. Gdy przez stopniowo pojawiające się mikropęknięcia i uszkodzenia na powierzchni rzeźby przeniknie woda, uruchamia się proces wzrostu i namnażania mikroorganizmów. Pożywione dołączonym pokarmem bakterie wydają

piaskowiec, który zasklepia powstałe szczeliny. W konsekwencji życie mikroobów wydłuża żywotność betonu i form z niego skonstruowanych.

W przeciwieństwie do serii działań, w których artystka programowała rozpad i choreografię upadku form rzeźbiarskich, najnowsza praca Gizeli Mickiewicz wskazuje na materię, która ma w sobie siłę do wszczęcia procesów reparycyjnych. Modułowe kształty kompozycji, stworzonej w konwencji nowoczesnej ruiny, stanowią interpretację własnych materialnych właściwości – wskazują organiczną, inherentną możliwość odbudowy i przemiany, odwrócenia procesów zniszczenia i dekonstrukcji. Sama destrukcja zaczyna się jawić jako twórcza. Praca przypomina również o działaniach takich jak przemiana gruzu ponownie w materiał budowlany, akcentując możliwości tkwiące w samej materii.

W kontekście pomnikowym gest ten interpretujemy jako potrzebę tworzenia nowych naprawczych historii, rozpoczynających się już na poziomie materii, z której tworzone są te opowieści i ich monumenty. Artystka dąży do stworzenia formy odpowiadającej właściwościom budulca – pozwalającej opracować ideę pomnika naprawczego. Na wystawie rozmaite działania na bryłach postumentów czy figur są próbą odzyskania pomnika jako wartościowego medium pamięci, którego właściwości pozwolą na tworzenie alternatywnych reprezentacji na nowo pomyślanej historii.

Delaying the Past

INDEPENDENT TECHNIQUE
2019

Can reparation be anything more than a metaphorical proposal? Can the metaphor of repair be materialized, making use of physical processes, not just rhetorical formulas? Can it learn anything from the transformations of the physical reality?

For Gizela Mickiewicz, the opportunity to transform reality presents itself when the artist comes across a newly-discovered or newly-invented material, whose form can be put to unprecedented use. The artist often makes objects with materials that hitherto haven't been utilized for the creation of similar objects, products or spaces. She's interested in new affordances and potentialities. Here, the concrete – in this case, 'self-healing concrete' – which is the basic material of the presented sculptures, contains a biologically active mixture of dormant bacteria and nutrient that makes it possible for them to revive their life processes through the use of water. When water runs through the micro-fractures and cracks gradually appearing in the concrete, the microorganisms proliferate and grow. In consuming the supplied nutrient, the bacteria begin to produce a waste product in the form of sandstone. The sandstone fills in the fractures and gaps. The life of microbes extends the life span of concrete and the structures which it makes up.

In contrast to the series of actions in which Mickiewicz programmed the disintegration and a choreography of the downfall of sculptural forms, the artist's newest work looks towards a material that has the power to initiate a reparative process. The modular shapes of the composition, reminiscent of a modern ruin are itself an interpretation of the physical characteristics of the material – indicating an organic, inherent possibility for reconstruction and transformation, the possibility to turn back the processes of destruction and deconstruction. Destruction itself begins to seem like a creative process. The work also reminds us of how rubble can be re-used as a building material, accentuating the possibilities that exist within matter itself.

In the context of monuments, we may interpret this gesture as a call for creating new reparative histories. As the artist shows, we should begin this process already at the material level. Mickiewicz strives to create a form that relates to the qualities of the construction material and which allows for creating a reparative monument. At the exhibition, various actions upon the pedestal or figures are an attempt to recuperate the monument as a valuable medium for memory, one whose qualities allow for the creation of alternative forms of representation for history considered anew.

SZYMON ROGIŃSKI

Pomnik Budowy Szosa Brzeskiej

PROJEKCJA WIDEO
2019

Nie ma w stolicy pomnika bardziej ignorowanego – zwłaszcza, że mowa o ponad 14-metrowym obelisku, który po jednej z ostatnich renowacji uzyskał jeszcze głębokoczarne odbicie. Stoi przy jednej z głównych tras przelotowych Warszawy, przy ulicy Grochowskiej, może nieco z boku i wśród zieleni, ale jednak zauważenie go na pierwszy rzut oka wydaje się nieuchronne. Jest zatem nie tyle niewidoczny, ile aktywnie przeoczany. To również jeden z najstarszych pomników w mieście – wzniesiony w 1825 roku, dwa lata po otwarciu nowoczesnego szlaku handlowego, którego budowę upamiętnia i na końcu którego pół roku później wzniesiono bliźniaczy obelisk. Wydaje się zatem, że jedynie intencja pomnika może stać za jego widmową kondycją, kłócącą się z wiekiem, rozmiarem i wartością artystyczną.

Zanim w 1980 roku na Pomniku Poległych Stoczniovców 1970 w Gdańsku znajdą się – skądinąd również nieczęsto zauważane i zdominowane przez olbrzymie krzyże – sceny pracy w stoczni, 155 lat wcześniej sześć płaskorzeźb pomnika stojącego na granicy Kamionka w sposób realistyczny przedstawia, upamiętnia i wychwala wysiłek robotników pracujących nad konstrukcją nowoczesnej, jak na owe

czasy, drogi. Pomnik ten stanowi zatem jeden z najstarszych i wciąż jeden z niewielu przykładów monumentów, które w miejsce bohaterów stawiają ludzi pracy (anonimowych, lecz mających cechy indywidualne); w miejsce heroicznego czynu – wspólny i długotrwały wysiłek; w miejsce walki – budowę.

Praca Szymona Rogińskiego pozwala na nowo zobaczyć mijane na co dzień okolice, a dzieje się tak dzięki przesunięciu i uaktywnieniu punktu widzenia. Fotograficzna dosłowność i precyzją trójwymiarowych zdjęć budują dystans wobec tego, co opatrzone, lecz niepoznane. Taki sposób prezentacji odbiera swojskość przestrzeni publicznej, czyniąc ją nieoczywistą, wręcz obcą, a może przede wszystkim ponownie ciekawą? Ponadto w trakcie tworzenia fotograficznej dokumentacji pomnika trwał remont ulicy Grochowskiej, przebudowa drogi i renowacja torów tramwajowych. To zestawienie nieuchronnie zmusza nas do postawienia pytania, czy takie upamiętnienie pracy byłoby dziś w ogóle możliwe i jak mogłoby wyglądać. Wideo to należy do przygotowywanej przez artystę pracy dotyczącej przestrzeni miejskiej, która docelowo prezentowana będzie w formie VR.

Tworzenie prototypów pomników nie może zaczynać się od zera – taki ruch byłby sprzeczny ze swoją dla nich czasowością: wielowątkowym zakotwiczeniem w przeszłości. Pomnik Budowy Szosa Brzeskiej stanowi jedną z najważniejszych inspiracji tegorocznej edycji festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE – inspiracji do poszukiwania współczesnych modeli reprezentacji pamięci w przestrzeni publicznej.

Monument to the Construction of the Brest Roadway

VIDEO
2019

There probably isn't a more neglected monument in the capital – particularly when we consider the height of the 14-metre tall obelisk, which took on an even darker shade after recent renovations. It stands in the middle of one of the city's main thoroughfares, along ulica Grochowska, a bit off to the side, perhaps, shrouded in greenery, but it seems impossible not to notice it. And yet, it's not so much invisible as entirely overlooked. It's also one of the oldest monuments in Warsaw – raised in 1825, two years after the new trade route between Warsaw and Brest was inaugurated, to commemorate its construction, along with a twin obelisk in Brest. It would seem that only the intentions behind the monument are the cause for its phantom-like existence, in opposition to age, size and artistic value.

155 years before representations of shipyard labour would appear on the 1980 Monument to the Fallen Shipyard Workers of 1970 – often equally overlooked and dominated by crosses – six bas-reliefs were inscribed on the monument standing at the border of Kamionek (a district in Warsaw). The realistic representations commemorated and celebrated the work of those who constructed a modern (for the era, anyway) road. This monument is one of the oldest and

rarest examples of monuments in which workers are depicted as heroes (anonymous, but individually detailed); and in the place of the heroic act – a collective and enduring effort; in the place of battle – construction.

Thanks to moving our point of view and activating a new perspective, Szymon Rogiński's piece allows us to discover our daily surroundings anew. The literal quality of the photographic style and precision of the 3D photographs build up a distance between what is noticed, but not recognised. This type of presentation takes away the familiarity of the public space, defying expectation, even making it foreign, but most of all, giving it the potential to be interesting again. Moreover, during the process of creating a photographic documentation of the monument, Grochowska street and its tram tracks were being renovated. This makes us ask the question of whether such a tribute to workers would be possible today and what would it look like. This video is part of a broader work by the artist on the urban space, which will ultimately be prepared as a VR experience.

Creating prototypes for monuments can't start in a vacuum – to do so would be at odds with the temporary quality of such tributes: the many-layered anchoring in the past. The Monument to the Construction of the Brest Roadway makes up one of the chief inspirations for this year's edition of the WARSAW UNDER CONSTRUCTION Festival – a starting point for the pursuit of contemporary models of representing the past in the public space.

ŁUKASZ SKĄPSKI

Klincz. Nowa architektura granic europejskich (trzy modele z dziewięciu składających się na instalację)

SKALA 1:33, TECHNIKA WŁASNA
2016–2017

Iron Wall Memorial

SKALA 1:200, TECHNIKA WŁASNA
2019

Współczesna popularność murów – fizycznych barier mających regulować przemieszczanie się – jest co najmniej równie paradoksalna, co popularność pomników. Oba typy obiektów wydają się przestarzałe, a jednak oba czerpią swoją władzę z tradycyjnych właściwości: skali, fizycznej obecności i dominacji w krajobrazie. Również skuteczność murów, podobnie jak pomników, nie musi być w pełni zgodna z deklaracjami ich zwolenników. Nie rozwiązują konfliktów, nie zatrzymują przepływu myśli, danych ani towarów, przemieszczanie się ludzi zaś czynią znacznie trudniejszym, często przekierowując podróż na bardziej niebezpieczne szlaki.

Budowane dziś (nie tylko wokół Europy) bariery i zasieki działają – ponownie jak pomniki – głównie w sferze symbolicznej, a ponadto przeznaczone są zwykle na potrzeby polityki wewnętrznej. Są „władzą w formie spektaklu”, „prezentują uspokajającą ikonografię ciągłości granicy”. Według takich autorów jak Wendy Brown i Eyal Weizman mają

przede wszystkim odgrywać przed obywatelami danego kraju performans panowania i suwerenności oraz nacjonalistycznej jedności grupy i terytorium. Czynią to w obliczu rzeczywistego braku kontroli władz lokalnych nie tyle nad przepływem ludzi, ile nad rządami globalnego rynku.

Przygotowywane przez Łukasza Skąpskiego od 2016 roku modele murów okalających Europę – z których trzy prezentujemy na wystawie: granic Bułgarii z Turcją, hiszpańskich terytoriów Ceuty i Melilli z Marokiem oraz Norwegii z Rosją – zwracają uwagę na gwałtowną, paniczną i złowrogą reakcję Europy na zwiększony napływ migrantów w ostatniej dekadzie. Logiczna kolejność została tu odwrócona: makieta powstała nie jako prototyp muru, ale jako dowód jego istnienia, zaprzeczający radosnym narracjom o otwartym świecie i swobodnym przemieszczaniu się. Z myślą o festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE powstał model muru berlińskiego – historyczne odniesienie do projektu „Klincz” – wzorowany na zachowanym do dziś, najbardziej rozbudowanym fragmencie konstrukcji będącej udostępnieniem metafory żelaznej kurtyny. Tak zwany upadek muru berlińskiego, momentalnie zmieniający barierę w pomnik, przedstawiano jako koniec podziału świata. Faktycznie okazał się początkiem renesansu murów: od Izraela, przez Europę, po mityczny już mur Donalda Trumpa.

* EYAL WEIZMAN, „HOLLOW LAND. ISRAEL'S ARCHITECTURE OF OCCUPATION”, 2012.

** WENDY BROWN, „WALLED STATES, WANING SOVEREIGNTY”, 2010.

The Clinch. New Architecture of European Borders (three of nine models making up the installation)

SCALE 1:33, INDEPENDENT TECHNIQUE
2016–2017

Iron Wall Memorial

SCALE 1:200, INDEPENDENT TECHNIQUE
2019

The popularity of walls in our age – physical barriers meant to regulate the migration of individuals – is as much of a paradox as the popularity of monuments. Both structures appear as outdated concepts, and yet both draw their authority from their traditional qualities: scale, physical presence, dominance over the landscape. The efficacy of walls, much like that of monuments, doesn't have to be in line with what their supporters vouch for. They don't offer a solution to any conflict, they don't stand in the way of the flow of ideas, data or goods. However, they do make the movement of people more difficult, rerouting them to more hazardous roads.

The barriers and fences being built today – not just in Europe – act, much like monuments do, mostly in the symbolic realm. Moreover, they're destined mainly to address the needs of national politics. They perform 'authority as a spectacle' as they present the 'calming iconography of a continuous border'. According to authors like Wendy Brown and Eyal Weizman,

they are primarily intended for the performance of governing and sovereignty before their audience of citizens, as well as a show of nationalist unity of a particular group in a given territory. They carry out this performance in the face of an actual lack of control on the part of local authorities, not as much of the influx of people as on the governments of the global market.

The models of walls surrounding Europe created by Łukasz Skąpski since 2016 – three of which are on show at the exhibition: the border between Bulgaria and Turkey, the Spanish territories in Morocco, Ceuta and Melilla, and between Norway and Russia – pay heed to the sudden, panicked and malicious response from Europe to the rising number of migrants over the past decade. The logical sequence of events has been reversed: the model didn't come about as a prototype for a wall, but as proof of its existence, which subverts the wonderful narrative about a world of openness and freedom of movement. The model of the Berlin Wall came about for the purposes of the WARSAW UNDER CONSTRUCTION Festival as a historic reference to the "Clinch" project – modeled on the most extensive part of the construction, the literal embodiment of the 'iron curtain' metaphor. The fall of the Berlin Wall, which changed its status to a monument in an instant, stood in as the end of a geographical divide of the world. In reality, that point marked the beginning of a renaissance of the wall: from Israel, through Europe and across the Atlantic all the way to Donald Trump's already mythical wall.

ANNA SHIMOMURA

Plac Piłsudskiego

DOKUMENTY, DWUKANAŁOWA PROJEKCJA
WIDEO – ZAPIS PERFORMANSU, 8'03"
2017

Istnieją co najmniej dwa pomniki Piłsudskiego – jeden na Hokkaido, drugi w Żorach. Przez kilka minut, w 99. rocznicę śmierci, Bronisław Piłsudski miał również poświęcony sobie plac w Warszawie i tablicę pamiątkową, wyryśowaną kredą na posadzce, gdzieś pomiędzy krzyżem papieskim a Pomnikiem Nieznanego Żołnierza, mniej więcej naprzeciwko miejsca, które wkrótce zajmie Pomnik Ofiar Katastrofy Smoleńskiej 2010 Roku. Na chwilę zamieniając braci w przestrzeni stanowiącej ośrodek pomnikowej historiozofii w Polsce, Anna Shimomura nie tylko podaje w wątpliwość dominującą wizję rodzimej przeszłości, ale przede wszystkim uruchamia oboczne figury historii i odpowiadające im sposoby praktykowania pamięci.

Co by było, gdyby figurą alternatywną wobec Józefa Piłsudskiego był nie, jak w konserwatywnej wersji historii, Roman Dmowski, lecz właśnie Bronisław Piłsudski? Starszy brat Józefa, etnograf, zesłany na Syberię za udział w spisku na życie cara (*notabene* wspólnie ze starszym bratem Włodzimierza Lenina), stał się znawcą kultury Ajnów, niepiśmiennej i izolowanej wówczas społeczności zamieszkującej Sachalin i Hokkaido. Rejestrował, tłumaczył i spisywał pieśni oraz modlitwy, ocalając od

zapomnienia fundamenty kultury oralnej na drugim końcu świata. Uczynił z języka polskiego – głównego medium romantycznego paradygmatu mesjańskiego – narzędzie wsparcia, zachowania w pamięci i utrzymania przy życiu innej kultury.

Stołeczny plac, poświęcony dowódcy wojskowemu, zwycięstwom i ofiarom wojennym, niepodległości i imperialnym marzeniom – budowany wokół historii pomyślonej jako seria bitew pomiędzy narodami – zmienia się w miejsce ożywienia historii współpracy i wsparcia, nauki i otwartości na obcość; historii wychodzącej poza paradygmat narody i militarny. Rysowana kredą na posadzce placu ulotna tablica przywołała pospołu duchy z modlitw Ajnów i z rytuału dziadów.

Piłsudski Square

DOCUMENTS, DUAL CHANNEL VIDEO
WORK – DOCUMENTATION OF A PERFORMANCE, 8'03"
2017

There are at least two monuments dedicated to Piłsudski, the older brother of the military leader Józef, in the world – one in Hokkaido, the other in Żory. For several minutes on the 99th anniversary of his death, there was a square dedicated to his memory in Warsaw, along with a memorial plaque written on the ground in chalk, somewhere between the Pope's Cross and the Tomb of the Unknown Soldier, more or less opposite of the place that would later become the location of the Monument to the Victims of the 2010 Smoleńsk Catastrophe. In swapping the brothers within the central space of Poland's monumental historiography, Anna Shimomura not only subverts the local vision of the historical past, but above all, she sets these historical figures into motion as she thinks about the ways of practising memory characteristic for each of them.

What would it be like if the alternative figure historically set up as the counterpart to Józef Piłsudski would have been his older brother Bronisław Piłsudski – and not the right-wing politician Roman Dmowski, as history typically tells it? Bronisław, an ethnographer, expelled to Siberia for his role in a planned

coup against the Czar (nota bene together with the older brother of Vladimir Lenin), who became an expert in the culture of the Ainu, an isolated tribe that hadn't developed a writing system, living in Sachalin and Hokkaido. He recorded, translated and transcribed their songs and prayers, saving the foundations of their oral culture. He used the Polish language as a tool for supporting, recording and preserving an entirely different culture so far away from Poland.

One of the central squares in the capital, dedicated to the military hero, the triumphs and causalities of war, independence and imperial dreams – built around the notion of history as a series of battles among nations – has been transformed into a place where history is awakened, told as a history of cooperation and support, education and openness to others; a history that goes beyond the paradigms of nation and the military. Drawn in chalk across the stone floor of the square, the evanescent plaque conjures up the combined spirit of the Ainu prayers and the Slavic rituals of commemorating the ancestors (*dziady*).

DANIEL MALONE I STANISŁAW WELBEL

Jak sprawić, by pomnik zniknął (fragment)

AKRYL NA TEKSTURZE, PLANSZA DO GRY
MONOPOL JERSEY CITY NA PODSTAWIE
PRACY ARTYSTY MR. ABILITY, PLAKIETKA
2018–2019

Jakie są granice narodowej wyobraźni? Albo też: jak prezentuje się ona poza granicami? Przebity przemocowanym do karabinu bagnem mężczyzna o zakneblowanych ustach, upadający ze związanymi za plecami rękami – to scena, która od dawna wpisuje się nie tylko w kanon obrazów polskiej historii, ale również w nadbrzeżny, reprezentacyjny krajobraz Jersey City w Stanach Zjednoczonych. Tam bowiem od 1991 roku znajduje się dwunastometrowy Pomnik Katyński, według projektu polonijnego artysty Andrzeja Pityńskiego (autora warszawskiego Pomnika Czynu Zbrojnego Polonii Amerykańskiej). Niezależnie od oceny artystycznej jest to przede wszystkim brutalna scena morderstwa. Nie do przeoczenia i nie do odzobaczenia. A jednak w Polsce wydaje się doskonale opatrzona, wręcz swojska.

Gdy zatem rządzący amerykańskim miastem planowali w 2018 roku przeniesienie pomnika, głośna reakcja polskich władz i konserwatywnych mediów ukazała doskonale znaturalizowanie ikonografii wojennej – Polacy nie chcieli przyjąć do wiadomości argumentów ani o brutalności przedstawienia, ani o nowym planie zagospodarowania terenu.

Towarzyszyło temu również przeświadczenie o ikonoklastycznych zapędach rzekomo godzących w prawdę historyczną, wyrażoną językiem spiżowej dosłowności. Ale pomnik ten miał również swój lokalny żywot. Otóż miejscowy artysta, na zlecenie tych samych władz miasta, wykonał mural przedstawiający tablicę do gry w Monopol w wersji Jersey City, na której jedno z pól prezentowało właśnie Pomnik Katyński z opisem „Cool Statue”. Po skargach mural zamalowano.

Truizmem jest stwierdzenie, że znaczenie pomników jest zmienne, niepewne i zależy od kontekstu. Jednak dzięki pośrednictwu spojrzenia z zewnątrz, skierowanego na to, co tak dobrze znane, możemy z dystansu ujrzeć skalę, zasięg i nieoczywistość oficjalnej martyrologicznej i wojennej ikonografii, a także naszych relacji z pomnikami (*cool statues*). Archiwalno-rekonstrukcyjny projekt Daniela Malone’a i Stanisława Welbela pozwala dostrzec jej destrukcyjną logikę. Karmi się ona i zespala z innymi wielkimi tragediami, jak 11 września, któremu poświęcono dołączoną do pomnika w 2004 roku tablicę (niejako przy okazji wpisując Katyń w ciąg wydarzeń historycznych o globalnej randze).

Prezentowane obiekty są częścią większego archiwum, skupionego wokół procesów pomnikowej i wizualnej pamięci we współczesnych Stanach Zjednoczonych i Polsce.

How to Make a Monument Disappear (fragment)

ACRYLIC ON BOARD, MR. ABILITY'S
JERSEY CITY MONOPOLY BOARD, PLAQUE
2018–2019

What are the boundaries of national imagination? Or, what does it look like from the outside? A man lanced by a bayonet attached to a rifle, a gage over his mouth, falling, his hands tied behind his back. This scene has etched itself in the Polish canon of historical imagery. It has also been inscribed into the coastal landscape of Jersey City, New Jersey, in the United States. It's here that the 12-metre-high Katyń Memorial has stood since 1991, designed by the Polish-American artist Andrzej Pityński (who also designed the Warsaw Memorial to Polish American Soldiers). Beyond any consideration of the monument's aesthetic merits, the brutality of its depiction of a murderous scene is apparent. It's impossible to ignore or unsee. And yet, in Poland, it appears to be perfectly inconspicuous, even familiar.

When the local authorities in Jersey City launched plans to move the monument, the vocal response of the Polish government and conservative media shed light on the scale of the naturalization of war iconography in Polish visual culture. Neither aesthetic (pointing to the

brutality of the scene) nor practical (the new development plan of the area) arguments used by the American side were accepted. Americans were accused of an iconoclastic attack on "historical truth", realistically rendered through the medium of the monument. This wasn't the end of the monument's adventures. A local artist, commissioned by the same municipal authorities, created a mural depicting a Monopoly game set around Jersey City, in which the Katyń Memorial figures on one end of the board, with the description 'Cool Statue'. The mural was painted over after a wave of complaints.

It would be a truism to state that the significance of monuments fluctuates, uncertain and dependent upon the context surrounding it. However, by looking in from the outside at what is so familiar to us, we suddenly become conscious of the scale, range and ambiguous character of the martyrological and military iconography in Poland. We can also rethink our own relations with such monuments (cool statues). The archival-reconstruction project by Daniel Malone and Stanisław Welbel makes it possible to see the destructive logic of such representations, which are clumped together with other great tragedies, such as 9/11. This significant date in modern American history was memorialised by a plaque fixed to the monument in 2004 (which inscribed, in a certain sense, the Katyń tragedy within the series of historical events of global import).

The objects on show are part of a larger archival collection focused on the processes of memorialising through monuments and the visual memory in the United States and Poland today.

ALEKA POLIS

Lepiej budować pomniki, czy lepiej je okradać?

WIDEO, ZAPIS PERFORMANSU, 1'38"
2011

Lepiej budować pomniki czy banki? A okradać? Z pewnością łatwiej jest okraść pomnik, choć i tak wymaga to odwagi i jest czynem karalnym. Strukturalnie instytucje te reprezentują bliźniacze dominujące siły – kapitał oraz patriarchy; ten drugi przede wszystkim w wydaniu militarnym i autorytarnym. Działanie Aleki Polis nawiązuje do tradycji Brechtowskiej, zarówno tytułem parafrazującym słynną sentencję z „Opery za trzy grosze” („Czym jest włamanie do banku wobec założenia banku?”), jak i muzycznym tłem. Instrumentalna wersja utworu „Mack the Knife” Kurta Weilla wprowadza klimat kabaretu, groteski albo po prostu gry z lokalizacją pomnika, zwyczajowo otaczaną powagą. Jako takie, gesty te do realizacji wywrotowych i politycznych celów wykorzystują rejestr pozwalający przekroczyć zbyt jednoznaczny podział na idolatrię i ikonoklazm, bałwochwalstwo i obrazoburstwo, porządek absolutnej prawdy i bezlitosnej kpiny.

Artystka zabiera wieniec spod warszawskiego pomnika Chwała Saperom (1975, Stanisław Kulon), znajdującego się na lewym brzegu Wisły, i przenosi go – mijając po drodze inne pomniki i przekraczając rzekę – na praskie podwórko. Następnie składa go pod kapliczką Matki Boskiej i wznosi toast wraz ze

swą współniczką, która w chaotycznych, rozedrganych ujęciach dokumentowała całą podróż. Ostrze ich działania przecina na ukos podziały dominujące zwykle w konfliktach o pomniki, dzięki czemu staje się aktem politycznym. Aleka Polis nie przeciwstawia się żadnej konkretnej postaci historycznej, by w zamian afirmować innego bohatera lub bohaterkę, wodza, geniusza czy anonimowego żołnierza poświęcającego życie za ojczyznę. Raczej negocjuje znaczenia pomników i gestów, jakie wobec nich czynimy. W pierwszym wojennym monumencie rozpoznaje reprezentację męskiej przemocy i kultu wojny. Drugi, religijny, za pomocą świeckiego gestu przekształca w pomnik postawy, którą sama realizuje swym działaniem – wcielając się w Maryję patronkę tricksterek.

Better to Build Monuments or to Rob Them?

VIDEO, DOCUMENTATION OF
A PERFORMANCE, 1'38"
2011

Is it better to build a bank or a monument? Which one is better to rob? It's certainly easier to rob a monument, although it's still a criminal act and requires a great deal of courage on the part of the perpetrator. In a structural sense, these institutions represent a twin set of dominant forces – capitalism and patriarchy; the latter with all its military and authoritarian regalia. The actions of Aleka Polis directly relates to the Brechtian tradition – the title paraphrases the famous line from the playwright's "Threepenny Opera". 'What is the crime of robbing a bank compared to the founding of a bank?'. There's music in the background: an instrumental version of Kurt Weill's "Mack the Knife", which conjures up the ambiance of a cabaret and the grotesque. Or maybe simply a bit of fun in a location – the monument site – that's usually shrouded by seriousness. These subversive and political gestures complicate the usual distinctions – between idolatry and iconoclasm, the order of absolute truth and merciless ridicule.

In "Better to Build Monuments..." Polis steals a commemorative wreath from under

Warsaw's Glory to the Minesweepers monument. After passing by many other monuments, she carries it over to the right bank of the Vistula river, to a courtyard in the formerly industrial Praga district. After placing the wreath under a small courtyard Holy Mother chapel, she raises a toast with her partner in crime, who documented the journey in a chaotic, trembling trail of images. Their actions work against the grain of divisions that typically dominate conflicts surrounding monuments, which is precisely what makes the work political. Polis doesn't oppose any particular historical figure in order to affirm another hero, leader, genius or unknown soldier. Rather, she negotiates the meanings of monuments and gestures we make towards them. In the first war monument, she recognizes the representation of masculine violence and the cult of war. Through a series of secular gestures the second religious monument is turned into a monument of the attitude the artist herself professes – into the Holy Mother of Tricksters.

Parkour d'amour

WIDEO, ZAPIS PERFORMANSU, 58''
2011

Warszawa może się jawić jako obszar niezliczonych barykad i okopów, zamieszkały przez przepojoną przemocą i panicznie heteronormatywną wspólnotę. Codzienne doświadczenie przestrzeni publicznej przypomina z tej perspektywy przemierzanie toru przeszkód, labiryntu, który nie pozostawia miejsca na zmanifestowanie wielu emocji – choćby skrywanej zazwyczaj czułości, która poszukuje dla siebie uznania w cieniu upamiętnień kolejnych tragedii.

„Parkour d'amour” to właśnie zapis krótkich chwil miłosnych pocałunków – symbolu doświadczeń oraz uczuć niemieszczących się w deklarowanym spiżowym kanonie: cielesnej bliskości, erotyzmu, miłości i pożądania. Wideo należy do serii tworzonych przez Alekę Polis nagrań, w których artystka rejestruje codzienne radości płynące z bycia w szczęśliwym związku, czas dzielony z drugą osobą. Dwie obejmujące się kobiety wchodzi w afektywny i fizyczny dialog z olbrzymim Pomnikiem Powstania Warszawskiego (1989, Wincenty Kućma, Jacek Budyn), na który składa się między innymi dziesięć męskich figur uzbrojonych powstańców. Kobiety, ubrane w spodnie z nadrukowanymi płomieniami, stoją w miejscu wielkiego znicza, domagając się w przestrzeni publicznej miejsca na

prywatne, nienormatywne i niewidoczne tam na co dzień emocje i pragnienia.

Chwilowa obecność pary lesbijskiej kwestionuje katalog możliwych gestów wobec monumentu. Wyłamuje się z przyjętych sposobów celebrowania pomników, jak również z zestawu tradycyjnych form krytyki tego medium. Jest ulotnym zapisem alternatywnej sfery publicznej, która pojawia się pomimo istnienia utartych sposobów reprezentowania historii. Para bohaterek filmu wykorzystuje je jako postument, strukturę wsparcia dla swojej bliskości i walki o jej uznanie w przestrzeni publicznej.

Parkour d'amour

VIDEO, DOCUMENTATION OF
A PERFORMANCE, 58"
2011

Warsaw may appear as a space full of countless barricades and trenches within a community suffused with violence and panicked heteronormativity. Experiencing public space is like running along an obstacle course, a labyrinth that leaves no room for exhibiting a range of emotions – at the very least the tenderness remains hidden, yearning for acknowledgement in the shadow of commemorations for one tragedy after the next.

“Parkour d'amour” is a record of short moments of passionate kisses – a symbol of experiences and emotions that don't fit into the established canon of bronze statues: intimacy, eroticism, love, desire. The video belongs to a series of recordings created by Aleka Polis, in which she records everyday acts of joy experienced with her partner, the happy moments shared with another person. Two women embracing one another enter into an affective and physical dialogue with the imposing Warsaw Uprising Monument (1989, Wincenty Kućma, Jacek Budyn), which depicts ten male figures actively entering the canals, guns draped across their bodies. The women, dressed in flame-print trousers, stand next to a giant votive candle, as if they were demanding the right for non-normative and invisible emotions and desires to exist within the public sphere.

The momentary presence of a lesbian couple in the space of the monument puts into question the catalogue of possible gestures with regard to the monument. It breaks through the conventional ways of celebrating monuments, as well as the set of traditional ways of criticizing the medium. It's a fleeting record of an alternative public sphere which appears in spite of the presence of hackneyed ways of representing history. The pair uses the monument as though it were a pedestal, a support structure for their relationship and battle for recognition within the public realm.

KRZYSZTOF PIJARSKI

Czym byłaby historia w wersji wizualnej? Inaczej: jak wyglądałaby historia? Historia w obrazach zamiast historii w słowach. Historiofotia zamiast historiografii. Zazwyczaj obrazy są zarówno uczestnikami, jak i reprezentacjami historii – na czele z pomnikami, występującymi najczęściej w obu tych rolach. Czy można jednak pomyśleć o obrazach jako o podstawowym, nadrzędnym medium refleksji historycznej?

Krzysztof Pijarski daje próbkę takich działań. Prezentuje raport z prowadzonych w Warszawie wizualnych wykopalisk. Tworzy fotograficzne kompozycje poświęcone znikaniu, ledwie zauważalnym śladom i możliwym pozostałościom pomników: obiektów, których ciężar, materiał i skala zapewniać miały wizualną i przestrzenną dominację. Te migawki z ruin reprezentacji – migawki właśnie, a nie linearne opowieści – próbują uchwycić logikę przemian krajobrazu Warszawy w ciągu ostatnich siedmiu dekad. Jedne pomniki (pomnik Feliksa Dzierżyńskiego) zastępowane są innymi (pomnikiem Juliusza Słowackiego); w miejscu kolejnych znajdują się billboardy, przebudowane skrzyżowania i wejścia do metra (Pomnik Braterstwa Broni) lub nowe osiedla; jeszcze inne (Pomnik Wdzięczności Żołnierzom Armii Radzieckiej) zostają starannie wymazane z przestrzeni, a ich szczątki zalegają w magazynach miejskich (jak figury gigantycznego Pomnika

Utrwalacze, 2009 / #26 Waryński
(detal), 2009–2012

**#6 Dzierżyński (Plac Bankowy),
2009–2012**

#23 Braterstwo Broni, 2009

**#27 Wdzięczność Żołnierzom
Armii Radzieckiej, 2019**

**Instalacja fotograficzna
z serii „Żywoły nieświętych”,
2009–2019**

Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej, odwołanego w 1985, a zdemontowanego w 1991 roku). Fotograficzne plansze wydobywają swoisty dla pomników o powojennym rodowodzie tryb funkcjonowania – punktowy, złożony z nielicznych momentów widzialności – a następnie moment najczęściej wstydlwego usunięcia i ukrycia ich pozostałości. Kompozycje te są zarazem komentarzem do pracy społecznej pamięci o dziedzictwie PRL, pracy wymazywania, demontowania, zastaniania i gumkowania, która – co pokazują przykłady z ostatnich lat – nie ma granic ani logicznego celu.

What would a visual telling of history look like? Or differently: what would history itself look like? History shown through images instead of words. 'Historiophoty' instead of historiography. Of course, images are usually both participants of history, as well as its representations – with monuments at the helm, playing both roles. And yet, would it possible to think of images as the basic, paramount medium for historical reflection?

Krzysztof Pijarski puts this exercise to the test, presenting a report from a series of visual excavations through Warsaw, choosing a subject that ideally fits the tools for telling the story. In this way he creates a photographic composition devoted to the notion of vanishing, to barely noticeable traces and possible remnants of monuments: devices whose weight, material and scale were meant to dominate the visual and spatial field. Snapshots from the ruins of representation in today's capital – snapshots indeed, as opposed to linear stories – ones which attempt to capture the logic of the transformations that have taken place across the landscape of Warsaw over the past seven decades.

Some monuments (e.g. Feliks Dzierżyński's statue) have been replaced by other monuments (a monument raised in tribute to Juliusz Słowacki in 2001). Others have been replaced by billboards, busy intersections, entrances to the metro (Monument to the Brotherhood of Arms) or new residential developments. Then there are those (Monument of Gratitude to the Soldiers of the Soviet Army) which have been deliberately

**The Consolidators, 2009 / #26
Waryński (detail), 2009–2012**

**#6 Dzierżyński (Plac Bankowy),
2009–2012**

#23 Brothers in Arms, 2009

**#27 Gratitude to the Soldiers
of the Soviet Army, 2019**

**Photographic installation from
the series titled "Lives of the
Unholy", 2009–2019**

obliterated, while their ruins lie about in the city's warehouses (such as the figure of the giant monument of Fallen in the Service and Defence of the Polish People's Republic, as depicted in a building stairwell, unveiled in 1985 and demolished in 1991). The photographs bring out the unique ways in which post-war monuments functioned – discretely, creating limited moments of visibility until they are done away with in shameful secrecy, their remains concealed. It's clear that Pijarski's compositions are a commentary on the social (dis)remembrance of the legacy of the Polish People's Republic, on the work of erasing, demolishing, hiding and rubbing out which – as we can clearly see in recent years – knows no limits nor follows any clear, rational goals.

ZBIOROWY (JAN ESTRADA- -OSMYCKI, GRZEGORZ JARZYNOWSKI, MARCIN JARZYNOWSKI, LECH MAR, ALEX PAWLIK, MICHAŁ SZUDRAWSKI)

Wykute w dymie

TECHNIKA MIESZANA
2019

Co się dzieje, gdy pamięć zbiorowa zostaje pozbawiona wsparcia, ponieważ pomniki w różnych okolicznościach przestają istnieć? Jak działa pamięć o nich samych – o mediach pamięci, których już nie ma? Jest to pamięć o zapośredniczeniach. W teorii można by ją nawet określić jako metapamięć. W praktyce dotyczy raczej obiektów w przestrzeni publicznej, ich historii i naszych historii z nimi. Wreszcie: czym zastąpić formy funkcjonujące wcześniej jako narzędzia pamiętające za nas? Jak i z czego odbudować je w naszej wyobraźni?

Pytania te są dla kolektywu Zbiorowy punktem wyjścia do rysunkowego przedstawienia historii tworzenia i przemijania pomników. Zgodnie z nazwą grupy, odzwierciedlającą metodę twórczą, artyści wspólnie

rozpoczynają proces malowania rządzący się logiką przypadku i wyzwalania skojarzeń. Zainspirowani z jednej strony badaniami społecznymi o życiu po życiu zdekomunizowanych warszawskich monumentów, z drugiej zaś logiką pracy pamięci, stanęli oni przed zadaniem odnalezienia ogólnej strategii pozwalającej poszukiwać odpowiedzi na postawione wcześniej pytania.

Historia trzech dekomunizowanych pomników – Feliksa Dzierżyńskiego, Braterstwa Broni oraz Wdzięczności Żołnierzom Armii Radzieckiej – staje się punktem wyjścia do uchwycenia procesów żartobliwie nazywanych przez artystów sekwencją: korozja – erozja – amnezja. Śledzą oni sygnały zanikania i rozpadu; wypatrują momentów, gdy wybrakowana materialność monumentów zastępowana jest przez wyobrażenie na jej temat, a forma staje się składową konwencjonalnych wyobrażeń, kształtowaną przez osobiste doświadczenia, odczucia i poglądy. Swobodnie posługujący się różnymi środkami wyrazu Zbiorowy czerpie z języka street artu, gdzie dopiski i rysunki jako odpowiedź na już istniejące treści są naturalnym sposobem powstawania kolektywnego dzieła sztuki.

For the Zbiorowy [Collective] group, these questions serve as a starting point for an illustrated history of the creation and vanishing of monuments. The group's name is a reflection of their creative method – their process of painting is in fact carried out together and based on the logic of incidental occurrences and associations. Inspired, on one hand, by research about the afterlives of the 'de-communized' monuments of Warsaw, and on the other, by the dynamic of memory processes, which associates images and motifs – the collective set out to find an overall strategy of memorializing monuments.

The history of three 'de-communized' monuments – Feliks Dzierżyński's statue, the Brothers in Arms Monument and the Monument of Gratitude to the Red Army Soldiers – is the starting point for capturing processes which the artists have referred to as the sequence of: corrosion, erosion, amnesia. They follow signals of disappearance and destruction, they seek out the moments when the damaged material structure of the monument is replaced by a mental conjuring about its subject, while its form becomes a component of conventional imagination, shaped by personal experience, emotions and viewpoints. In freely using different media, Zbiorowy draws upon the lexicon of street art, where notes and scrawls in response to already existing content are a way of creating a truly collective work of art.

Carved Out in Smoke

MIXED MEDIA
2019

What happens when collective memory is stripped of its foundations because, for some reason or another, specific monuments cease to exist? How does the memory of these monuments themselves function and what does it consist of when we are dealing with media of memory that are no longer standing? Compiled from a series of mediations; in theory it could even be spoken of as 'meta-memory'. In practice a memory of objects in public spaces, their history and our history in relations to them. And finally: how can we replace the forms that used to function as tools for memorialising? How could we rebuild them in our imaginations and what would they then consist of?

KAROLINA GOŁĘBIOWSKA

PWAR 44–2018

FARBA W SPRAYU, ZMIELONY
PIASKOWIEC I GRUZOBETON
2019

Czy pisanie historii za pomocą pomników – odślanianych lub usuwanych – jest wyłącznym przywilejem władzy? Czy też można sobie wyobrazić demokratyzację tego procesu tak, by odpowiadał na potrzeby alternatywnych, nieskodyfikowanych, prywatnych i spontanicznych modeli pamięci, z zasady komplikujących obraz przeszłości i poszerzających zestaw sposobów jej rozumienia? Jak odpowiedzieć władzy na jej odgórne pomnikowe działania i jak umożliwić większym grupom publiczne wypowiedanie się o historii we własnym imieniu?

W 2018 roku w konsekwencji działania tak zwanej ustawy dekomunizacyjnej zburzony został Pomnik Wdzięczności Żołnierzom Armii Radzieckiej (1946), stojący dotąd w głównej alei parku Skaryszewskiego. Na miejscu usuniętego pomnika szybko ułożono kostkę brukową tak, by pustka po monumencie przestała się wyróżniać. Po konstrukcji nie ma dziś najmniejszego śladu – jakby niczego tam nie brakowało. Zmielony na pył gruz pomnikowy stał się podstawowym składnikiem farb sporządzonych przez Karolinę Gołębiowską. Porzucone pozostałości monumentu – potłuczony piaskowiec i gruzobeton – autorka przemienia

w zestaw sprayów, z kamienia tworzących materię słów i pisanych haseł. Kolejne wcielenie pomnika, które przyjęło formę puszek z barwnikiem, jest również reakcją na wcześniejsze przejawy wandalizmu, polegające na oblewaniu monumentu czerwoną farbą. Reagując na te akty ikonoklazmu, artystka zauważa, że farba może zostać wykorzystana również w celach innych niż ujednoznacznianie i brutalizacja historii. Poszukuje w niej potencjału antyikonoklastycznego: traktuje „mazanie” kolorem jako możliwość artykulacji oddolnego głosu – innego niż ten potwierdzający dominującą wersję polityki historycznej.

Praca Karoliny Gołębiowskiej stanowi próbę odpowiedzi na praktyki konserwatywnego ikonoklazmu, traktującego historię jako materiał do formowania według z góry przyjętego wzorca. Przedłużenie życia zniszczonego monumentu zakłada jednak nie tyle jego odbudowę, ile wykorzystanie gruzu jako narzędzia służącego do opowiadania historii na własnych prawach i poza odgórną kontrolą. W tym kontekście można postawić pytanie: czy wandalą jest ten, kto pisze po murach, czy ten, kto poprzez ustawy wymusza niszczenie pomników?

PWAR 44–2018

SPRAY PAINT, PULVERISED
SANDSTONE AND CRUSHED-BRICK
CONCRETE
2019

Does the power to write history through monuments – those that have been unveiled or concealed – belong solely to the government? Is it possible to imagine the democratisation of this process in a way that would address the needs of alternative, uncodified, private and spontaneous models of memory, which complicate the image of the past and broaden the ways in which it is considered? How should we react to the ways in which authorities use monuments and how do we allow more people to speak about the past in ways they deem appropriate?

In 2018, as a result of the so-called 'de-communization bill', the Monument of Gratitude to the Red Army Soldiers (1946), located in Warsaw's Skaryszewski Park, was demolished. The site was quickly renovated with new paving stones, so as to remove any signs that a monument had once stood there. There is no longer any trace of the monument today – as if there was nothing missing. The remains of the monument – in this case the rubble of sandstone and crushed-brick concrete – were transformed by Karolina Gołębiowska into a set of ready-to-use spray paints. The artist thus turned the physical material into

the realm of potentiality – spray-painted slogan, images and ideas. Of course, the new incarnation of the monument – a can of paint – is also a comment on the earlier episodes of vandalism, to which the monument was subjected when unknown perpetrators covered it in red paint. The artist seems to be suggesting that paint can serve other purposes than merely flattening and brutalizing history. By treating acts of 'smearing' with colour as an opportunity to articulate a voice from below, she sees paint as an anti-iconoclastic agent.

The work by Karolina Gołębiowska is an attempt to respond to the practices of conservative iconoclasm, which treats history as a material that can be shaped according to a model cast created by those in power. In extending the lifeline of a demolished monument, she doesn't quite call for its reconstruction, but rather makes use of the rubble as a tool to tell its history on its own terms and outside of the dominant forces. In this context, she asks whether the vandal is the one who scrawls on walls or the one who destroys monuments through lawmaking.

ALICJA ROGALSKA

Pomnik Ofiar Kapitalizmu

SKARBONKA Z PCV,
RENDERINGI, ZESZYTY
2016–2019

Wrzucić monetę, narysuj pomnik – Pomnik Ofiar Kapitalizmu. Z pozoru prosta instrukcja stanowi wyzwanie dla wyobraźni. Nie chodzi tylko o to, by uwidocznic ofiary wolnego rynku w Polsce, choć i to działanie należałoby uznać za ważne wobec hegemonii neoliberalnej myśli społeczno-ekonomicznej w naszej sferze publicznej. Artystka namawia raczej do poszukiwania języka wizualnego zdolnego opowiedzieć współczesność jako czasy minione, a przede wszystkim kapitalizm jako system, który, przynajmniej w obecnym kształcie, może się w każdej chwili skończyć. Wychylenie projektu w przyszłość realizuje się przede wszystkim w planowanym wykorzystaniu monet wrzucanych do skarbonki-obelisku. Nie są to datki, z których opłacone będą przyszłe pomniki – monety te mają zostać przetopione na monument, zmienić się w budulec pomnika ofiar systemu, który zapewniał bilonowi wartość.

Na prezentację projektu podczas tegorocznej edycji festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE, oprócz przezroczystej skarbonki i zeszytu, składa się zestaw grafik komputerowych stworzonych w oparciu o propozycje Pomników Ofiar Kapitalizmu, złożone przez warszawianki i warszawiaków, którzy we wrześniu tego roku wypełnili poświęcone temu tematowi ankiety. To zaledwie przyczynek do

analizy ikonografii rozliczającej polską transformację ekonomiczną: w jakim stopniu wykorzystuje ona tradycje narodowe, religijne i martyrologiczne z jednej, a socjalistyczne, awangardowe oraz antysystemowe z drugiej strony? Pomnik Ofiar Kapitalizmu – echo tak licznych upamiętnień ofiar rozmaicie rozumianego „komunizmu” – stanowi też odpowiedź na „dekomunizację”, która w tym kontekście jawi się przede wszystkim jako legitymizacja kapitalizmu.

Alicja Rogalska po raz pierwszy zrealizowała projekt Pomnika Ofiar Kapitalizmu w Chile w 2016 roku, wspólnie z kuratorem Krzysztofem Gutfrańskim. Publiczność wypełniła wówczas dwa grube zeszyty zestawem rysunków łączących czytelne symbole z naturalistyczną i turpistyczną estetyką (powracał na przykład motyw ciał przecinanych symbolem dolara amerykańskiego). Realizacja artystyczna zyskała również wymowne dopełnienie – gdy umieszczona w przestrzeni publicznej, częściowo już wypełniona skarbonka została skradziona podczas napadu dokonanego przez uzbrojonych sprawców.

Monument to the Victims of Capitalism

MINIATURE BANK OUT OF PVC,
RENDERINGS, NOTEBOOK
2016–2019

Toss a coin in the money-box, sketch a monument – “Monument to the Victims of Capitalism”. A simple instruction and yet a challenge for the imagination. The point is not to represent the victims of Poland’s free market, although that also seems like an important task in a public sphere dominated by neoliberal thought. Here, the artist’s intention is even more taxing – to come up with a visual language capable of speaking about our time as one that has passed, and to consider capitalism as a system which, at least in its current state, can collapse at any point. The project’s tilt into the future is rooted in the plan to actually make use of the coins tossed into the obelisk-money box. After melting the coins down, a new monument will be created, a tribute to the victims of a system that had endowed the currency with its original value.

The presentation of the project at this year’s WARSAW UNDER CONSTRUCTION festival will also include a series of graphic designs created on the basis of answers to questionnaires carried out amongst the residents of Warsaw on the topic of a potential “Monument to the Victims of Capitalism”. It’s just a small contribution to the analysis of a

critical iconography of the Polish post-1989 economic transition. To what extent does such iconography make use of traditions – national, religious, martyrological on one end, and socialist, avant-garde and progressive on the other? It’s difficult not to think of the “Monument to the Victims of Capitalism” as an echo of so many tributes to the victims of ‘communism’ (understood in a variety of ways). It could also perhaps be read as a response to the process of ‘de-communization’, which in this context appears most explicitly as a force legitimizing capitalism.

Alicja Rogalska first carried out activities related to the “Monument to the Victims of Capitalism” in Chile in 2016, in collaboration with the curator Krzysztof Gutfrański. At the time, the visiting public filled two thick notebooks’ worth of drawings that used legible symbols, as well as a naturalistic and ghastly aesthetic (a common motif was that of bodies cut in two by the dollar symbol). The project also took an unexpected performative turn – soon after the partially full obelisk-money bank was placed in a public space, it was stolen at gunpoint.

DANIEL RUMIANCEW

Prototypy banknotów

WYDRUKI ATRAMENTOWE
2015, 2019

„Perswazyjne działanie [pieniądza] przebiega niejako mimo woli. Mało kto bowiem kontempluje banknot” – pisał Piotr Piotrowski, wydobywając podstawowy tryb działania skonwencjonalizowanego „wykładnika oficjalnej ideologii”. Banknoty wpajają i naturalizują zestaw historycznych postaci („martwi królowie”) oraz wartości, niejako przy okazji i na marginesie pełnienia funkcji mediatora wymiany towarowej. To wprawione w ruch nośniki oficjalnej pamięci, które niemal niezauważenie interpelują nas wszystkich.

„Prototypy banknotów” – spośród których ostatni został wyprodukowany z myślą o tej edycji festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE, w nawiązaniu do wprowadzonego w 2017 roku banknotu pięciusetzłotowego – wpisują się w rozpoznawalny format banknotu, paletę barw i pakiet gestów graficznych. Tym samym zmuszają do przyjrzenia się, być może po raz pierwszy, rzeczywistym banknotom, odstawiając nieoczywistość znaturalizowanego zestawu bohaterów (aktualnie: męskiego, autorytarnego, militarnego i nacjonalistycznego). Umieszczenie na nich nowych bohaterów i bohaterów – postaci, które rezygnują z karier zawodowych lub po prostu pracy na etacie, by poświęcić się opiece nad osobami bliskimi,

chorymi i niedołączonymi, pracy troski i wychowania dzieci, pracy domowej – jest jednak przede wszystkim wielowątkową rewizją samego rozumienia wartości. Nieprzypadkowo zostaje ona dokonana w medium, które ma być jej obiektywnym przelicznikiem.

Nominał banknotu równa się szacowanej wycenie tych sfeminizowanych działań, w dużej mierze niewidzialnych i wciąż niepostrzeganych jako praca. Na rewersach znajdują się wizerunki osób, którym trud współczesnych bohaterek służy na co dzień; w miejscach przeznaczonych na regalia, narodowe symbole czy skarby architektury znajdziemy narzędzia owej pracy: przybory kuchenne, odkurzacz lub lekarstwa. Dodatkowy banknot poświęcony jest pracownikom i pracownikom edukacji; w miejscu nominału znalazło się działanie mnożenia – powielania wartości. Przeszłość zostaje w tych prototypach zastąpiona teraźniejszością, prowokując pytania o historię oglądaną z perspektywy zrewidowanych na banknotach wartości.

* PIOTR PIOTROWSKI, „RETORYKA BANKNOTU”, 1983

complex revision of the way we calculate value, a revision carried out in a medium that is intended to serve as objective.

The nominal value of the presented banknotes is equal to the value of 'female labour', still rarely seen and considered as 'real work'. The reverse sides feature the portraits of those who have benefited from the labor; in the spaces reserved for regalia, national symbols or architectural treasures, we'll find their work tools: kitchen devices, vacuums and medical equipment. An additional banknote is dedicated to those who work in education – here the place of the nominal value is substituted by a multiplication problem, that is a way of amplifying value. In the "Banknote Prototypes", the glorified past is replaced by the present, provoking the question about history as seen from this revised perspective, which places value in the immaterial labour of care.

Banknote Prototypes

INK PRINTS
2015, 2019

As Piotr Piotrowski wrote: 'The persuasive activity [of money] takes place in a rather unwilling fashion. Few people really contemplate the banknote'. Piotrowski uncovers the ways in which banknotes act as conventional 'indicators of official ideology', by naturalizing a set of historical figures (in the case of Poland – dead kings, not presidents) and values that function, rather haphazardly and invisibly, as mediators in the exchange of goods. These records of official memory set into circulation inconspicuously interpellate us all.

"Banknote Prototypes" – the last one of which was produced specifically for this edition of **WARSAW UNDER CONSTRUCTION** – mimic the format, color scheme and graphic design of a real banknote. The resemblance makes us pay closer attention, perhaps for the first time, to official banknotes, revealing the subtle, naturalized set of heroes (masculine, authoritative, military and nationalist). Rumiancew's banknotes feature a new heroes and heroines – real life people that have given up their careers or day jobs to take care of their loved ones, who are currently in need, those who are sick, disabled, or not capable of taking care of themselves. They picture people who perform the emotional labour of caring for others. The piece proposes a

JAN MOŹDŻYŃSKI

Turystyka wspomnień (pomnik) Genealogia zależności (pomnik)

OBRAZY OLEJNE NA PŁÓTNIE, INSTALACJA
2019

Wiele spośród oficjalnych pomnikowych uczuć i emocji, zdominowanych przez militarno-imperialną przyjaźń, braterstwo i wdzięczność, poddaje się gestom krytyki w duchu queer. Żołnierskie homospołeczności, kult męskiego ciała czy imperialna dominacja oparta na przemocy, pożądaniu i przyjemności czerpanej z panowania to tylko niektóre przykłady mniej lub bardziej skrywanych, łatwych do odsłonięcia podstaw męskocentrycznej i deklaracyjnie heteronormatywnej pomnikowej polityki tożsamości (w tym także tożsamości seksualnej). Gest queerowania pomników nie powinien jednak kończyć się obrazoburczym zdemaskowaniem i oskarżeniem tych założeń. Nie powinien też ograniczać się do postawienia na postumentach bohaterek ruchów mniejszościowych, męczenniczek oraz liderów środowiska LGBTQ+. Queerowaniu należałoby poddać sam język upamiętniania, samą koncepcję pamięci.

Obrazy Jana Moźdżyńskiego z prezentowanej serii nie są po prostu malarskimi przedstawieniami monumentów, to nie projekty czy szkice do pomników, lecz właśnie pomniki jako takie. Swą formą odpowiadają upamiętnianym na nich podmiotom i wydarzeniom: wykluczonym z głównego nurtu postawom, pragnieniom i praktykom seksualnym. Zgodnie

z rozpoznaniem niedawnej wystawy „Farba znaczy krew” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2019), malarstwo jako medium – pozornie przestarzałe i stojące po stronie władzy narzędzie przedstawiania – bywa dziś zdolne do poszukiwania języków reprezentacji doświadczeń, które nie mieszczą się w tradycyjnym kanonie. Przygotowany na festiwal WARSZAWA W BUDOWIE duet obrazów-pomników odwołuje się do formuł zaczerpniętych z monumentów Braterstwa Broni (1946) i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (1954) – rzeźby Aliny Szapocznikow – oraz przedwojennego Pomnika Wdzięczności Ameryce (1922) Xawerego Dunikowskiego. Mimo figuratywnych analogii nie są to, wbrew pozorom, formuły bliźniacze ani lustrzane. Z jednej strony prowizorycznej konstrukcji – obelisku podtrzymującego obraz – Moźdżyński komentuje historię jako proces negocjacji i ciągłego przepisywania. Jego kwintesencją są losy rzeźby Szapocznikow, porzuconej po 1989 roku, a dziś odzyskanej, jak się wydaje głównie ze względu na wartość artystyczną. Z drugiej strony odwołuje się do postaci kobiet pierwotnie reprezentujących Amerykę i Polskę, których siły artysta dopatruje się nie w pracy opieki i troski, lecz niezależnie od niej, w samej cielesności.

**Memory Tourism (monument)
Genealogy of Dependency
(monument)**

OIL PAINT ON CANVAS, INSTALLATION
2019

Many official monumental feelings and emotions, which in the Polish context have been dominated by imperial friendship, brotherhood and gratitude, seem prone to acts of critical queering. Homosocial practices of soldiers, the cult of the male body and imperial dominance based on violence, desire and the pleasure of authority are only a few examples of the male-centered and heteronormative foundations, on which monuments rest. However, the gesture of 'queering' monuments shouldn't limit itself to an iconoclastic, accusatory unmasking of these assumptions. Nor should it restrict itself to replacing male heroes with heroic representatives and martyrs of feminist and queer movements. What demands to be queered is the very language of memorializing, the concept of memory itself.

Jan Możdżyński's paintings from his monumental series aren't depictions of monuments on canvas. They aren't projects or sketches for monuments either. In fact, they are monuments in and of themselves. In Możdżyński's work painting become an adequate medium for memorializing attitudes, desires and sexual practices that have been excluded from the dominant narrative. We

could be tempted to say that the medium of painting is outdated and overly traditional, too often lending representation to those in power. However, as the recent show "Paint, also Known as Blood" (Museum of Modern Art in Warsaw, 2019) proved, the intimate medium of painting is often able to pursue a language for reflecting on experiences of those who are situated outside of the traditional canon. Prepared especially for this edition of WARSAW UNDER CONSTRUCTION, the duet of painting-monuments refers to three monuments: the 1946 Brothers in Arms Monument, the 1954 Polish-Soviet Friendship sculpture by Alina Szapocznikow, and Xawery Dunikowski's 1922 Monument of Gratitude to America. Despite these figurative analogies, these formulas are not identical. On the one hand, a provisionary construction – an obelisk holding up paintings – is used by the artist to show history as a process of constant negotiation and revision. The fate of Szapocznikow's sculptures are an excellent illustration of this concept: cast aside after 1989 and recovered in our day, if only for their artistic merit. On the other hand, the artist examines the figures of women, who represent America and Poland, women whose strength the artist locates not in the represented capability of performing the labour of care, but in the physical strength of their bodies.

LILIANA PISKORSKA

Z serii „You're Going to Love the Lavender Menace”

FOTOGRAFIA
2018

Wbrew potocznej opinii widzialność nie jest wartością bezwzględną. Choć od lat walka o obecność w polu widzenia bywa celem grup mniejszościowych, w tym mniejszości seksualnych i społeczności queer, niesie ona za sobą liczne zagrożenia: od bezpośredniej przemocy fizycznej po groźbę normatywizacji nienormatywności, zamknięcia jej w ramach (i obrazach) do pewnego stopnia akceptowanych przez większość. Status podmiotów queerowych opiera się raczej na ciągłym negocjowaniu granic i form niewidzialności.

Jak pisze Hanna Rose Shell, „logika kamuflażu spoczywa na założeniu, że niepokazywanie się bywa, w pewnych momentach i pewnych miejscach, zarazem strategiczną koniecznością i ważnym celem”. Działanie kamuflażu – źródłowo narzędzia wojska i myślistwa, instytucji opartych na heteronormatywnej przemocy – jako queerowej strategii politycznej znacznie wykracza poza ucieczkę z pola widzenia. W fotograficznej serii Liliany Piskorskiej myśliwski kamuflaż, nawiązujący do ręcznie wykonywanych, dostosowywanych do pór roku *ghillie suits*, po przeniesieniu w obszar współczesnego miasta umożliwiał obecność w przestrzeni publicznej

praktyk i podmiotów lesbijskich. Gwarantuje bezpieczeństwo, ale zarazem zmienia relacje władzy. Gdy mniejszość w zakamuflowany sposób przejmuje kontrolę nad własną (nie)widzialnością, większość traci władzę nad otoczeniem, przestaje być niezagrożonym hegemonem.

Prace Liliany Piskorskiej, będące przede wszystkim komentarzem do współczesnych polityk tożsamości, kształtowania sfery publicznej i działania heteronormatywnej przemocy, mają również wymiar historyczny. Artystka poszukuje punktów odniesienia i tradycji bliskich sobie poprzedniczek w kluczu nie tyle narodowym, ile tożsamościowym. Praca z serii, którą prezentujemy, nosi tytuł powtarzający slogan z transparentu, jaki pojawił się na II Kongresie Zjednoczenia Kobiet w Nowym Jorku w 1970 roku, kiedy w geście protestu przeciwko wykluczeniu homoseksualnych kobiet z udziału w wydarzeniu ogłoszony został pierwszy manifest lesbijski. Rok wcześniej jedna z czołowych figur amerykańskiego ruchu feministycznego Betty Friedan nazwała rosnącą widoczność lesbijek lawendowym zagrożeniem – *lavender menace*.

* HANNA ROSE SHELL, „HIDE AND SEEK: CAMOUFLAGE, PHOTOGRAPHY, AND THE MEDIA OF RECONNAISSANCE”, 2012.

**"You're Going to Love the
Lavender Menace" (fragment
from the series)**

PHOTOGRAPH
2018

Despite the popular opinion, visibility is not really an absolute value. Even though the battle for being 'seen' in the public sphere has long been waged by minorities, including non-heteronormative communities, visibility can also carry a number of dangers with it: from direct physical violence to the threat of the a normalization of the non-normative. A politics of visibility may – though it certainly doesn't have to – consist of adapting to standards regulated and accepted by the majority. That is why the status of queer subjects is based on constant negotiations between visibility and invisibility.

As Hanna Rose Shell writes: 'The logic of camouflage is predicated on the assumption that not showing up is, at times and places, both a strategic necessity and a worthy aspiration'. The role of camouflage – a basic tool of soldiers and hunters, subjects rooted in heteronormative violence – as a political strategy for queer subjects goes far beyond the idea of escaping from view. In the photographic series by Liliana Piskorska, the hunter's camouflage, hand-made and referencing 'ghillie suits' that have been adapted to seasonal weather, is taken

into the space of the modern city. Here, camouflage enables the existence of lesbian subjects and practices in the public sphere. It grants its wearer safety, but also shifts the balance of power relations. When an individual who identifies as a minority uses camouflage to take control of their own (in) visibility, the majority loses its power over the public sphere, seizing to function as a hegemonic and uncontended actor.

The works of Liliana Piskorska constantly comment on contemporary identity politics, the shape of the public sphere and heteronormative acts of violence. But they also have their historical dimension. The artist looks for points of reference within historical practices she seeks out by looking not at national history, but at the histories of global non-normative identities. The title of Piskorska's series is borrowed from a demonstration that took place in New York during the 1970 Second Congress to Unite Women. During a demonstration against the exclusion of homosexual women from the event the first lesbian manifesto was presented. One year prior Betty Friedan, one of the main leaders of the feminist movement, referred to the growing visibility of lesbian women as a 'lavender menace'.

Organizator / Organizer:



Lokalizacja / Location:



Współpraca i finansowanie: miasto sto-
łeczne Warszawa / Cooperation
and funded by: City of Warsaw:



Działalność Muzeum i wybrane projekty
finansuje / The Museum is funded by the
Ministry of Culture and National Heritage:

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Teksty / Texts:

Łukasz Zaremba
Szymon Maliborski

Przekład / Translation:

Agnes Monod-Gayraud
Magda Szcześniak

Redakcja i korekta / Editing and
proofreading of the Polish texts:

Justyna Chmielewska
Kacha Szaniawska

Projekt graficzny publikacji /

Graphic design of the publication:
Edgar Bąk Studio

Druk i oprawa / Print and binding:

Marceli sp. z o. o.

ISBN : 978-83-64177-63-7

Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie

ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa

www.artmuseum.pl

Wystawa online / Website
of the exhibition:

warszawawawbudowie.pl

Publikacja towarzyszy wystawie

„Pomnikomania” 11. edycji

festiwalu WARSZAWA W BUDOWIE

Kuratorzy / Curators:

Łukasz Zaremba, Instytut Kultury
Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Szymon Maliborski, Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie

Koordinacja / Project management:

Joanna Turek

Produkcja / Production:

Maja Szybińska, Joanna Turek,
Zofia Zajkowska

Projekt architektoniczny wystawy /

Exhibition architecture:

Aleksander Wadas Studio:
Weronika Marek, Anna Odulińska,
Aleksander Wadas

Projekty wykonawcze prototypów pomni-
ków / Detailed design of monuments:

Magdalena Romanowska

Identyfikacja wizualna i opracowanie

graficzne wystawy / Key visual and
graphic design:

Edgar Bąk Studio

Współpraca zespołów badawczych /

Cooperation of research teams:

Zespół badań społecznych kiero-
wany przez Maję Głowacką
i Zofię Sikorską w składzie:
Katarzyna Bartosik, Anna Gańko,
Bartłomiej Jankowski, Ludmiła
Kruszewska, Alexandra Senn,
Krzysztof Średziński

Zespół Badania Pomników Katedry

Sztuki Krajobrazu SGGW,
kierowany przez dr inż. arch.
Kingę Rybak-Niedziółkę w składzie:
dr inż. Anna Długozima,
dr inż. Ewa Kociacka-Beck,
dr inż. Izabela Myszka, mgr Daria
Szarejko, mgr Rafał Myszka oraz
Mateusz Wieczorek

Redakcja i korekta / Editing
and proofreading:

Justyna Chmielewska,
Kacha Szaniawska

Tłumaczenia / Translations:

Mohamed Mahmoud, Anna
Marciniak, Agnes Monod-Gayraud,
Magda Szcześniak

Wykonanie scenografii wystawy /

Production of set design elements:

Studio Robot (Krzysztof Czajka,
Łukasz Wysoczyński)

Realizacja wystawy / Realization:

Jakub Antosz, Marek Franczak,
Piotr Fryszak, Szymon Ignatowicz,
Artur Jeziorek, Paweł Sobczak,
Marcin Szubiak, Michał Ziętek

Promocja / Promotion:

Iga Winczakiewicz,
Magdalena Zięba-Grodzka

Program edukacyjny / Educational program:

Paweł Brylski, Dominika Jagiełło,
Marta Przasnek, Marta Przybył,
Katarzyna Witt, Zespół Użyj Muzeum

Dokumentacja fotograficzna / Photo
documentation:

Daniel Chrobak

Współpraca / Cooperation:

Paweł Bojemski, Kinga Ciepłińska,
Joanna Kasperowska, Jerzy
Klonowski, Agnieszka Kosela,
Andrzej Kowalski, Krakowski Chór
Rewolucyjny, Katarzyna Król, Anna
Nagadowska, Dagmara Rykalska,
Katarzyna Sałbut, Igor Szulc, Daniel
Woźniak, Artur Wosz, Piotr Wójcik,
Katarzyna Zachara, Szymon Żydek

Podziękowania / Acknowledgements:

Aldona Machnowska-Góra,
Dyrektor koordynator ds. kultury
i polityki społecznej Biura Kultury
m.st. Warszawy

Hanna Jakubowicz, Dyrektor
Zarządu Mienia m.st. Warszawy

Anna Brzezińska-Czerska, Monika
Komorowska, Biuro Architektury
i Planowania Przestrzennego
Urzędu m.st. Warszawy

Arkadiusz Pawlak, Małgorzata
Smoktunowicz, Biuro Rozwoju
Gospodarczego
Urzędu m.st. Warszawy

oraz / and

Olga Bilewicz, Philomène Dupleix
(Villa Arson, Nicea), Tomasz Fudala,
Bartłomiej Gowin (Gowin & Siuta
sp.j.), Bartek Górka, Mateusz
Halawa, Julia Kern, Kinga Kurysia,
Éric Mangion (Villa Arson, Nicea),
Michał Pospiszyl, Olga Rosłoń-
-Skalińska (Zarząd Zieleni m.st.
Warszawy), Jacek Sosnowski,
Klaudia Podsiadło, Adam Przywara,
Marcus Seidner, Szymon Sławiec,
Magda Szcześniak, Marek Szoftun
(Szoftun Kamieniarstwo), Marta
Wódz, Adrian Zatorski (ZAB-BUD),
Agnieszka Żuk

Partnerzy / Partners:



FEEL GOOD FASHION



Mecenas Muzeum
i Kolekcji / Patron of the
Museum and the collection:



Partner Strategiczny
Muzeum / Strategic Partner
of the Museum:



Partner prawny Muzeum /
Legal advisor:



Partnerzy medialni /
Media Partners:





9 788364 177637

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie

