

Karol Radziszewski
The Prince and Queens



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU

Karol Radziszewski
The Prince and Queens
Ciało jako archiwum
The Body as an Archive

kurator / curator
Eugenio Viola





SPIS TREŚCI / CONTENTS

Dobriła Denegri
6 WPROWADZENIE
7 FOREWORD

Eugenio Viola
11 CIAŁO JAKO ARCHIWUM
PERFORMANS VS. RE-ENACTMENT
I RE-PERFORMANS

26 THE BODY AS AN ARCHIVE
PERFORMANCE VS. RE-ENACTMENT
AND RE-PERFORMANCE

Post Brothers
41 NA WSZYSTKO JEST CZAS I MIEJSCE

57 THERE IS A TIME AND A PLACE
FOR EVERYTHING

Wojciech Szymański
69 CZŁOWIEK, KTÓRY ŚPI. BARDZO KRÓTKA
HISTORIA O SPANIU W GALERIACH SZTUKI

81 A MAN ASLEEP. A VERY SHORT INTRODUCTION
TO SLEEPING IN ART GALLERIES

92 Lista fotografii / List of photos

DOBRILA DENEGRİ

WPROWADZENIE

Centrum Sztuki Współczesnej od początku związane jest z programem *Znaki Czasu*. Zostało otwarte w 2008 roku jako pierwszy wzniesiony w Polsce po 1939 roku ośrodek promujący sztukę współczesną z naciskiem na sztuki wizualne. Po sześciu latach intensywnej pracy wciąż jawi się jako względnie „młoda” placówka, która cały czas pracuje nad kształtem swojego instytucjonalnego profilu. Projekt o nazwie *Focus Poland* jest jednym z jego kluczowych punktów, opracowanym po to, by ten profil scalić i ostatecznie uformować. Jego zadaniem jest uczynić z CSW platformę kulturalną, miejsce dialogu osadzonego w lokalnym kontekście przesyconym bogatym dziedzictwem kulturowym i tradycją uniwersytecką. Jednocześnie jego celem jest sprostanie oczekiwaniom stojącym przed nowo powstałą instytucją o dużym potencjale, przygotowując ją do czynnego uczestnictwa w szerszej artystycznej debacie o międzynarodowym zasięgu.

Jeśli chodzi o *Focus Poland*, jest to przedsięwzięcie mające na celu ukształtowanie tożsamości instytucji, na co dzień będącej przestrzenią promującą i upowszechniającą wiedzę, a więc także takiej, która powinna nie tylko dostarczać materiału wystawieniowego, ale przede wszystkim służyć społeczności ludzi profesjonalnie związanych ze sztuką: wykładowców, studentów, badaczy, artystów, a także szerszej publiczności. Struktura projektu zasadza się na kilku powiązanych ze sobą poziomach, z których ten najbardziej podstawowy to internetowa baza danych (www.focuspolandproject.com) stworzona z myślą o artystach młodego pokolenia lub tych, którzy jeszcze nie mieli szansy zaistnieć na forum międzynarodowym. Jest to platforma istniejąca w dużej mierze dzięki udziałowi i pomocy znanych polskich kuratorów oraz krytyków. Ustanowiła ona swoisty punkt wyjścia dla międzynarodowej grupy kuratorów szukających materiału dla wystaw organizowanych przy współpracy z CSW, pokazujących twórczość polskich artystów. Takie prezentacje odbywały się corocznie od 2011 do 2014 roku i dla zaproszonego artysty / artystów miały być pretekstem do stworzenia całkiem nowych

prac, z których jedna była przekazywana do kolekcji stałej CSW.

Celem projektu jest rozprzestrzenianie idei muzeum dyskursywnego, które wyraża swoją aktywność nie tylko poprzez sam program wystawienniczy, ale także przez szereg inicjatyw, takich jak zbieranie i przechowywanie informacji o artystach polskiego pochodzenia, wykłady i spotkania prowadzone przez kuratorów zaangażowanych w projekt, promocja instytucji, a także wspieranie polskiej sztuki za granicą.

Projekt otworzyła wystawa kuratorowana przez Rainera Fuchsa, głównego kuratora i wicedyrektora wiedeńskiego MUMOK oraz znawcę polskiej sztuki, który pomógł wypromować jedną z bardziej obiecujących młodych artystek – Marzenę Nowak. Dialog, jaki nawiązał się pomiędzy kuratorem i artystką, zaowocował projektem pt. *to*, pokazanym właśnie w CSW. Projekt ten znalazł swoją kontynuację w kilku dużych pokazach prac tej artystki przygotowanych przez wiedeński MUMOK w 2011 i 2012 roku. Druga edycja *Focus Poland* dała początek współpracy pomiędzy kuratorką Joanną Sandell – dyrektorką sztokholmskiej Botkyrka Konsthall, oraz artystką Agnieszką Kurant – autorką zorganizowanego w CSW pokazu *Widmowy kapitał* – która również była obecna w Sztokholmie w sezonie 2013/2014. Trzecie spotkanie z Friederike Fast, kuratorką Muzeum Sztuki Współczesnej – MARTA w Herford (Niemcy), testowało strukturę i granice projektu, ponieważ Fast postanowiła stworzyć pokaz w oparciu o aż pięć nazwisk – była to wystawa grupowa pod tytułem *Take 5*. W 2015 roku to MARTA w Herford pokaże prace Oskara Dawickiego, Jacka Malinowskiego, Agnieszki Polskiej, Aleksandry Waliszewskiej i Honzy Zamojskiego.

Przy okazji kolejnej, czwartej edycji mieliśmy zaszczyt gościć Eugenia Violę – głównego kuratora neapolitańskiego MADRE – Muzeum Sztuki Współczesnej Donnaregina, który przygotował największą jak dotychczas prezentację dzieł artysty i aktywisty Karola Radziszewskiego. Wystawa zatytułowana *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum* unaoczniała dynamiczny rozwój tego cyklu inicjatyw, których celem było poszerzanie intelektualnych i profesjonalnych kompetencji CSW, a także aktywnego reprezentowania polskiej sztuki na arenie międzynarodowej.

DOBRILA DENEGRİ

FOREWORD

Originated within the program *The Signs of Time*, the Centre of Contemporary Art in Toruń opened in 2008 as the first centre built in Poland since 1939 specifically designed for promoting visual arts and other contemporary forms of expression. After six years of successful activity, it can be still considered as a fairly “young” institution which is going through the process of defining its institutional profile. The *Focus Poland* project has been conceived as one of the principal axes around which this profile should be shaped. It aims to position CoCA as a cultural platform able to establish a dialogue with a local context, which is not only charged with a very valuable cultural tradition, but is also an important university centre. At the same time it aims to respond to the challenge of a newly-built institution that has the potential to take part in a wider national and international artistic discourse.

Focus Poland is a project that should structurally shape the identity of the institution as a space of production and diffusion of knowledge, and therefore it should not only provide content for the exhibitive venues, but also serve the community of art professionals and scholars, students and researchers, as well as artists and even a broader public. This project consists of a few interlinked levels, among which the initial one was the creation of an on-line database (www.focuspolandproject.com) dedicated to Polish artists of the younger generation or to those who still haven't had larger international visibility. Based on the advisory contributions of relevant Polish curators and critics, this platform also constituted a point of departure for the research activity of a group of international curators invited to make an exhibition with artists of Polish origin within the exhibitive space of CoCA, as an annual appointment within the quadrennial program realised in the period of 2011–2014. All four exhibitive events were conceived as opportunities for the involved artist or artists to produce new works, of which one is integrated into the permanent collection of CoCA.

The aim of the *Focus Poland* project is to promote the idea of a discursive museum which articulates its

activity not only through its exhibitive program, but also through a series of other initiatives, including collecting and storing information about the activity of artists of Polish origin, as well as encounters and lectures by involved curators and their involvement in the promotional activity of this institution and of Polish art beyond the national borders.

This project was inaugurated with an exhibition curated by Rainer Fuchs, chief curator and vice director of the MUMOK in Vienna, as well as a connoisseur of Polish art who presented one of the most promising emerging artists: Marzena Nowak. The dialogue between the artist and the curator, led to the exhibitive project to be presented in CoCA, and subsequently continued through several presentations of Nowak's work within large-scale exhibitions realised in MUMOK in Vienna in 2011 and 2012. The second edition of *Focus Poland* led to the collaboration between a curator, Joanna Sandell, director of Botkyrka Konsthall (Stockholm) and an artist, Agnieszka Kurant, who realised the show *Phantom Capital* in CoCA and who exhibited in Stockholm throughout 2013/14. The third appointment, with Friederike Fast, curator of the Museum of Contemporary Art – MARTA in Herford (Germany), challenged the frame of this project further, since she decided to involve five artists in a group show *Take 5*. After Toruń, in 2015 MARTA Herford will also be presenting the works of Oskar Dawicki, Jacek Malinowski, Agnieszka Polska, Aleksandra Waliszewska and Honza Zamojski.

For this fourth edition, it is a great pleasure and honour to be able to welcome Eugenio Viola, curator-at-large of MADRE – Contemporary Art Museum of Donnaregina in Naples (Italy), who realised the largest institutional presentation of the artist and activist Karol Radziszewski. The exhibition *The Prince and Queens. The Body as an Archive* therefore represents an enriching development of this exhibitive series, which aims to bring more intellectual and professional expertise to CoCA and more international visibility to Polish art.





Książę / The Prince, film, 2014

EUGENIO VIOLA

CIAŁO JAKO ARCHIWUM
PERFORMANS VS. RE-ENACTMENT
I RE-PERFORMANS

Moje ciało jest jak Miasto Słońca. Nie ma swojego miejsca, ale właśnie z niego wylaniają się i emanują wszystkie możliwe miejsca, rzeczywiste i utopijne.

Michel Foucault¹

Zanim poznałem Karola Radziszewskiego, najpierw dotarła do mnie jego sława – kontrowersyjna, chociaż w mojej opinii bezzasadnie. Mówiono o nim, że jest radykalny, ale również bezczelny, nieprzyzwoity, lekceważący, zuchwały, skandaliczny, prowokacyjny, a nawet niemoralny... Od razu chcę wyjaśnić, że absolutnie nie uznaję jego prac za „skandaliczne”. Owo spostrzeżenie nie powinno być jednak rozumiane w sensie *diminutio*. Postrzegam Radziszewskiego jako ukształtowanego i świadomego artystę, który w swoich pracach posługuje się językiem bezpośrednim i przenikliwym. Radykalność Radziszewskiego należy raczej ulokować w jego poszukiwaniach i działalności artystycznej, a nie w domniemanej potrzebie „skandalizowania” za wszelką cenę, niezależnie od zabarwienia jego dzieł tematyką *queerową*, która jest bodajże najbardziej prawdopodobną „przyczyną” pruderii oraz protestów wzniesionych przez „prawo-myślnych”.

Ze względu na intelektualną uczciwość muszę ponadto wyznać, że mam pewne trudności z bezkrytycznym używaniem słowa *queer*², można nim bowiem

nader łatwo manipulować, proponując zwodniczą interpretację sztuki przy użyciu jednowymiarowego, (homo)seksualnego klucza. Uważam, że sztuka zawsze niesie ze sobą rozróżnienie, ale niekoniecznie natury seksualnej – jej własna racja bytu wypycha ją zdecydowanie poza zakres tematów, emocji i nagłych potrzeb, które ją wygenerowały. Wydaje mi się, że w przypadku Karola Radziszewskiego tego rodzaju podejście zostało rzecz jasna spowodowane poruszaną przez niego tematyką, chociaż „istoty” jego twórczości należy poszukiwać gdzie indziej, a mianowicie w teorii i praktyce sztuki związanej z wykorzystaniem archiwów i zawartego w nich potencjału ekspresywnego.

W tym sensie jego *modus operandi* uruchamia „provokację” o wiele bardziej subtelną, właśnie po to, aby podważyć cały szereg nabytych skojarzeń związanych z koncepcjami prawdziwości, autentyczności i wiarygodności źródeł. W istocie postuluje on odmienną ich interpretację, zdolnością do wykreowania alternatywnych sposobów widzenia, funkcjonującą na przecięciu licznych odniesień o charakterze historycznym, społecznym, politycznym i kulturowym, jak również płciowym, co w pełni uświadamia ta wystawa.

Rozpocznijmy od tytułu: *The Prince and Queens* [Książę i królowe] – nieco lekceważące, ale tylko dlatego, aby nie zawieść oczekiwań. Przywołuje on obszary graniczne tego projektu, luźno inspirowanego twórczością Jerzego Grotowskiego („Książę”), Natalii LL i grupy artystycznej General Idea (ironicznie – „królowe”³), a więc różnych postaci działających w świecie sztuki mniej więcej w tym samym czasie, po obu stronach żelaznej kurtyny i związanych z ideą

1 Tł. na j. polski na podstawie tł. na j. angielski w: M. Foucault, *Utopian body*, [w:] *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, red. Caroline A. Jones, Cambridge: MIT Press, 2006, s. 233.

2 Od wielu lat, przede wszystkim na obszarze północnoamerykańskim, rozwija się szeroka dyskusja dotycząca istnienia jednej „tożsamości homoseksualnej”. W obrębie szerszego zagadnienia *gender* stopniowo rozwijały się badania *queer studies*, które rozpoczęły się od emfatycznego przedstawiania wydarzeń, faktów historycznych, tekstów historycznych i artystycznych dotyczących bezpośrednio osób homoseksualnych lub wydarzeń z nimi związanych, aby dotrzeć do szerszego i ambitniejszego projektu ponownego odczytania współczesności wyłącznie w aspekcie homoseksualizmu. Dzisiaj to określenie jest akceptowane i używane, choć przez wielu

z niechęcią, przez naukowców z różnych dziedzin: od literatury po muzykę, od sztuki po kino, od filozofii po nauki społeczne, do określania niejednorodności zjawisk i wymuszania interpretacji, które w innym przypadku byłyby blokowane.

3 Pojęcie *queen* ma charakter żargonowy i określa osoby homoseksualne na podstawie ich wyglądu lub rażąco zniewieściałego zachowania. Natomiast *drag queens* to osoby płci męskiej lub transseksualne, które biorą udział w różnorodnych spektaklach przebrane za kobiety, z jaskrawym makijażem i ekstrawaganckim ubiorem. Z subtelnym odniesieniem do tego zjawiska mamy do czynienia w pierwszych performansach grupy General Idea (kanadyjskiej grupy założonej w Toronto w 1968 roku, do której należeli Felix Partz, Jorge Zontal i AA Bronson, aktywnej aż do roku 1994). Ich wystąpienia zawsze miały zabarwienie ironiczne i odnosiły się do wymiany i płynności cech interseksualnych.

Książę / *The Prince*, film, 2014

„ciała jako archiwum” (zagadnienie to rozwinę jednak później).

„Istnieje zawsze problem przekładu archiwaliów”⁴ – jak trafnie ostrzega Jacques Derrida. „Ze względu na niezastąpioną indywidualność dokumentu, który należy zinterpretować, powtórzyć, odtworzyć, ale za każdym razem w jego pierwotnej niepowtarzalności, archiwum musi być samo w sobie idiomatyczne, a tym samym poddawane tłumaczeniu, choć nieprzetłumaczalne, zarazem otwarte i zamknięte na techniczne iteracje i odtwarzalność”⁵.

Radziszewski należy do pokolenia artystów⁶, którymi kieruje troska o przeszłość, której „tłumaczenie”

przenosi klasyfikacyjny system informacji z poziomu porządkowania wiedzy do rangi normy estetycznej, mającej na celu krytyczne odniesienie się do teraźniejszości w jej wymiarze kulturowym, społecznym, politycznym i ekonomicznym. Jest to właśnie to, co Hal Foster definiuje jako *archiwalny impuls*⁷ [archival impulse], pewna postawa, o której mówi jako o „podzieleniu podejścia do praktyki artystycznej jako idiosynkratycznego badania poszczególnych figur, przedmiotów i zdarzeń w sztuce nowoczesnej, filozofii i historii”⁸. Co więcej, ten amerykański teoretyk, mimo że zauważa pewne ograniczenia nierozzerwanie związane z tego typu podejściem, w swoim błyskotliwym wywodzie rzuca światło na jego potencjał: „Archiwa [...] są uparcie materialne, raczej fragmentaryczne niż zastępowalne i jako takie wymagają ludzkiej interpretacji, [...] pozostają nieokreślone jak zawartość każdego

4 Tł. na j. polski na podstawie tł. na j. angielski: J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian impression*, tr. E. Prenowitz, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, s. 90.

5 Tamże, s. 90. Angielskim tytułem tej książki została zainspirowana wystawa *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, kuratorowana przez Okwui Enwezora (International Center of Photography, Nowy Jork, styczeń–maj 2008 r.).

6 M.in.: Kader Attia, Andrea Geyer, Asier Mendizabal, Henrik Olesen, Akraam Zatar, Walid Raad.

7 Por.: H. Foster, *An Archival Impulse*, „October”, Fall 2004, nr 110, s. 3-22.

8 Tamże, s. 3.

Książę / *The Prince*, film, 2014

archiwum i często też w taki sposób są przedstawiane – jak wiele promes dla dalszych rozważań lub enigmatyczne wyzwacze scenariuszy przyszłych wydarzeń”⁹.

Z tego punkt widzenia twórczość Radziszewskiego jawi się jako ta, która zwraca uwagę na to, jak ważny jest wybór, egzegeza i poprawne klasyfikowanie danych i dokumentów, oraz wskazuje na potrzebę rozróżnienia pomiędzy pamięcią indywidualną a zbiorową.

Są to aspekty oraz problemy, które Radziszewski odkrywa i opracowuje, wybierając archiwum jako przedmiot swoich poszukiwań¹⁰, jako model formalny i ekspresywny, który bada własne funkcjonowanie i świadomą wywrotowość.

Model ten, w ramach dynamiki tego konkretnego projektu, prowokuje istotną debatę dotyczącą

znaczenia performansu dzisiaj, w odniesieniu do dokumentacji archiwalnej, ale przede wszystkim do jego własnej ontologii; wnosząc do dyskusji aspekty, które w oczywisty sposób stanowią wyzwanie: performans versus re-enactment i re-performans.

Z jednej strony mamy re-enactment¹¹ *działań fizycznych* [physical actions], którym Jerzy Grotowski poddawał swoich aktorów; z drugiej strony zaś lokuje się re-performans¹² *Śnienia* (1979) – „historycznego”

11 Termin *re-enactment* [odgrywanie] – zasadniczo odnosi się do projektów natury teatralnej lub rekonstrukcji o charakterze historycznym. W ramach badań dotyczących sztuki performansu, pojęcie to odnosi się do nieskrępowanej reinterpretacji przez artystę lub grupę artystów, performansu stworzonego przez innego artystę.

12 Termin *re-performance* [re-performans] wskazuje na specyficzną strategię przywłaszczenia performansu wykonanego w przeszłości, który jest celowo reinterpretowany i prezentowany w nowym kontekście, przez tego samego artystę, który stworzył oryginał, lub innego. W tym przypadku termin ten jest synonimem pojęcia *re-enactment*, ale cechuje go większe zwracanie uwagi na szczegóły zapożyczone z teatru i rekonstrukcji historycznych. W celu zobrazowania zagadnień związanych z re-performansem odsyłam do: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, pod red. A. Jones i A. Heathfield, Bristol: Intellect, 2012.

9 Tamże, s. 5.

10 Już przedstawiciele awangardy historycznej przejawiali jednoznaczny „gorączkę archiwistyczną”: warto nadmienić fotomontaże dadaistów, dokumenty konstruktywistów rosyjskich, asamblaże (*Merzbau*) Schwittersa i „muzea w miniaturze”, takie jak: *Boîte-en-valise* [Pudełko w walizce] Duchampa lub pudełka-fetysze Cornella.



Książę / The Prince, film, 2014

performansu Natalii LL. W tym miejscu, podtytuł wystawy – „ciało jako archiwum” – nabiera dodatkowego znaczenia. Ciało rozumiane jest tu jako *grobowiec znaków* (Baudrillard) albo *suma* (archiwum) wszystkich pojedynczych doświadczeń, które nabyło i które zostały mu nieredukowalnie przypisane.

Prawdopodobnie nie jest to przypadek, że w ostatnich publikacjach odnoszących się do tańca i sztuki performatywnej, ciało jest często spostrzegane jako archiwum: „W re-enactmentach tańca nie będzie rozróżnienia pomiędzy archiwum a ciałem. Ciało jest archiwum, a archiwum ciałem” – jak pisze André Lepecki¹³. Koncepcja ta obejmuje techniki tańca, choreografie, ruchy, ale również gesty, nawyki czy fragmenty akcji, które reaktywowane są później, kiedy „ciało jako archiwum zastępuje i oddala koncepcje archiwum od depozytu dokumentów czy biurokratycznej agencji poświęconej (nieprawidłowemu) zarządzaniu

»przeszłością«¹⁴. Nie jest to jednak ani czas, ani miejsce na przyglądanie się teoriom kognitywnym rozwijającym się w odniesieniu do *ucieleśnienia*¹⁵, czy raczej problematycznej relacji pomiędzy tym, co mentalne, a tym, co cielesne. Użytecznym może się jednak okazać rozważenie ich w tym kontekście jako *symptomu* popularyzacji praktyki re-enactment, zarówno w obszarze tańca współczesnego, co błyskotliwie wyluszcza Lepecki, jak i w twórczości pokolenia artystów, którzy intensywnie badają ekspresywny i dokumentacyjny potencjał re-enactmentu i re-performansu. Od pewnego czasu jest to temat, wokół którego koncentruje się moja praktyka jako kuratora i krytyka.

W przypadku Karola Radziszewskiego czuję, że niezbędne jest, aby uwidocznili sposób, w jaki koncepcja

14 Tamże, s. 34.

15 Por.: *Embodiment*, [w:] *Enciclopedia Treccani. Lessico del XXI Secolo* [on-line], 2012 [dostęp: 7 grudnia 2014]. Dostępny na: http://www.treccani.it/enciclopedia/embodiment_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/.

13 A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, „Dance Research Journal”, Winter 2010, nr 42/2, s. 31.

„ciała jako archiwum” – w powiązaniu z podstawowym i zasadniczym elementem poszukiwań tego artysty, jakim jest *archiwalny impuls* – może podporządkować sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość performansu.

PERFORMANS VS. RE-ENACTMENT

Początki performansu przywołują bezpośrednie odniesienie do postaci Jerzego Grotowskiego (1933–1999), który – podobnie jak ja – zajął się tą tematyką we Włoszech, w kraju, gdzie ten rewolucyjny reżyser teatralny zdecydował się spędzić jesień swojego życia¹⁶. Traktował on swoją koncepcję „teatru ubogiego”¹⁷ jako bezpośrednio wynikającą z poetyki performatywnej i cielesnej, przynajmniej tej, przypisanej fazie uhistorycznionej. Koncepcja Grotowskiego, według której teatr rozumiany był jako rytuał, a ciało jako *wehikuł*¹⁸, dzięki któremu uwalniają się wspomnienia przodków i energia kosmiczna, sytuuje go w obrębie zainteresowań ciałem i „cielesnym” aktorstwem, łącząc ze Konstantinem Stanisławskim, Wsiewołodem Meyerholdem, Antoninem Artaudem, i wreszcie z Bertoldem Brechtem. Są to znakomite europejskie odpowiedniki amerykańskich eksperymentów prowadzonych przez Judson Theatre czy Living Theatre, z którymi artyści ze Starego Kontynentu – z różnych powodów – nawiązali w tym samym czasie kontakt¹⁹.

Książę (2014) Karola Radziszewskiego jest próbą – dodajmy niełatwą – przedstawienia postaci Grotowskiego z innego punktu widzenia niż czynili to egzegeci, którzy w ostatnim czasie zużyli całe morze atramentu,

16 Jerzy Grotowski zmarł w Pontederze w 1999 roku, gdzie przebywał od roku 1986, kiedy w dawnym Centre for Theatre Research and Experimentation [Centrum Eksperymentów i Badań Teatralnych] (obecnie znanym jako Foundation Pontedera Teatro) założył The Workcenter of Jerzy Grotowski. W 1996 roku po nawiązaniu ścisłej współpracy z Thomasem Richardsem, miejsce zmieniło nazwę na The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

17 Por.: J. Grotowski, *Per un Teatro Povero*, Rzym: Bulzoni Editore, 1970.

18 Por.: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, pod red. M. Fabbri, Rzym: Bulzoni Editore, 2011.

19 Po opuszczeniu Stanów Zjednoczonych w 1964 roku z przyczyn politycznych Living Theatre pojawia się w Europie i we Włoszech. Czas emigracji w Europie jest okresem, w którym grupa definiuje podstawy programowe własnej pracy teatralnej: odrzuca fikcje na scenie, eliminuje granice pomiędzy sztuką a życiem i w konsekwencji pomiędzy aktorami a publicznością.

by napisać hagiografię reżysera. Radziszewski zaczyna od przedstawienia jego najbardziej enigmatycznego aktora – Ryszarda Cieślaka (1937–1990), i jego roli w spektaklu *Książę niezłomny* (1965)²⁰. Było to przedstawienie zawieszane pomiędzy apoteozą a szyderstwem z chrześcijańskiej martyrologii, w którym widz wciągnięty zostaje w rytualne doświadczenie, wykraczające poza przyjętą do tej pory teatralną formułę: odbiorca staje się bowiem świadkiem ofiary dokonywanej przez Cieślaka. W tamtym czasie było to epokowe dzieło, które wyznaczyło punkt zwrotny zarówno w karierze aktora, jak i reżysera, radykalnie zmieniając podejście do sztuki aktorskiej w awangardowym teatrze.

Fotografie Cieślaka w roli Księcia niezłomnego, oprócz tego, że pełnią funkcję dokumentacyjną, stają się bezpośrednią częścią narracji samego spektaklu, co jest rzadkością w tamtym czasie. Niezwykle plastyczne, pokazują Cieślaka z napiętymi mięśniami, zmienionego przez zmęczenie, wykrzywionego przez cierpienie, niemal pogrążonego w ekstazie. Poprzez swoją intensywność i wymowność, fotografie

20 Powstały w 1965 roku spektakl *Książę niezłomny* uważany jest za jeden z kluczowych spektakli drugiej połowy XX wieku. Jerzy Grotowski tworzy go dla Teatru Laboratorium we Wrocławiu w oparciu o swobodne tłumaczenie dramatu Pedra Calderona de la Barca (1629) autorstwa Juliusza Słowackiego. Dramat ten był inspirowany historycznymi zdarzeniami z życia Don Fernando – syna portugalskiego króla Jana I – który stał na czele wyprawy mającej na celu wyzwolenie miasta Ceuta spod oblężenia Maurów w 1437 roku. Został on wzięty do niewoli i był przetrzymywany jako zakładnik, który miał zapewnić oddanie Maurom Ceuty, zdobytej przez nich kilka lat wcześniej. Miasto nie zostało jednak zwrócone, ponieważ jego wartość była wyższa niż życie jednego tylko człowieka, mimo że płynęła w nim królewska krew. Don Fernando pozostaje w niewoli i umiera po kilku latach. Później zostanie błogosławionym. Wersja reżyserska tekstu jest swobodna i mimo że zostały zachowane główne wątki dramatyczne, tekst jest poważnie zmieniony: brat Księcia niezłomnego jest gotowy zapłacić okup, ale Książę się na to nie zgadza, gdyż ciągle szuka okazji do męczeństwa. Kiedy w końcu umiera, Maurowie czczą go jako świętego. Książę nie jest tylko ofiarą katów – dręczy siebie bardziej poprzez samotność. W spektaklu mamy mocne nawiązanie do aktualnego w momencie jego powstawania zagadnienia tortur, pokazanego w sposób symboliczny i fizyczny. Z drugiej strony, zbieżność wydarzeń z amerykańską interwencją w Wietnamie i w Korei, w czasie której Amerykanie stosują tortury jako środek perswazyjny wobec wrogów, nie jest przypadkowa. Por.: L. Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca – Słowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa: Edizioni ETS, 2008. *Książę niezłomny* został pokazany po raz pierwszy w Włoszech na Festiwalu w Spoleto w roku 1967 i został bardzo dobrze przyjęty.



widok wystawy / exhibition view

te przywołują na myśl zdjęcia dokumentujące performansy i działania *body art* z tego okresu²¹. Owa estetyka martyrologiczna wydaje się być bezpośrednio spokrewniona z tą reprezentowaną przez propaga-

21 To nie przypadek, że z okazji 10. rocznicy śmierci Jerzego Grotowskiego Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie wraz z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu zorganizowała wystawę *Performer*, pod opieką kuratorską Magdy Kuleszy, Jarosława Suchana i Hanny Wróblewskiej. Wystawa ta skonfrontowała dorobek Jerzego Grotowskiego z dorobkiem takich artystów, jak: Marina Abramović, Marina Abramović / Ulay, Vito Acconci, Günter Brus, Lygia Clark, Roman Dziadkiewicz, Joan Jonas, Ana Mendieta, Otto Mühl, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Gina Pane, Carolee Schneemann, Rudolf Schwarzkogler, Grzegorz Sztwiertnia, Zbigniew Warpechowski, Hannah Wilke. Por. *Performer*, katalog wystawy w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, 2009. Dziękuję Magdzie Kardasz, która zapoznała mnie z katalogiem z tej wystawy.

torów cielesnych praktyk, którzy przez część krytyków określani są jako ostatni spadkobiercy katolickich świętych²². Fotografie te są rodzajem wizualnego manifestu *działań fizycznych*, które Grotowski postrzegał jako część procesu budowania samoświadomości, charakterystycznego dla poszukiwań aktorów, czy raczej poszukiwań *Performerów*²³. Właśnie to ironiczne odniesienie do ikoniczności owych zdjęć sprawia,

22 Odnośnie tego tematu odsyłam do mojej pracy: *Geografie corporali. Dalla Body Art all'Art Biotech*, [w:] *Disegni critici*, pod red. A. Tolve, E. Viola, Salerno: Plectica, 2008.

23 „Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to *performance*, akcja spełniona, akt”. Por.: J. Grotowski, *Performer*, w: tegoż, *Teksty z lat 1965–1969. Wybór*, red. J. Degler, Z. Osiński, wyd. 2 popr. i uzup., Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o kulturze” 1990, s. 214–218.



widok wystawy / exhibition view

że Radziszewski traktuje je w taki sam sposób jak Andy Warhol wizerunki Liz Taylor czy Jackie Kennedy. Posługując się jego stylem i techniką, monumentalne reprodukcje drukuje na płótnie metodą sitodruku i używa tych samych krzykliwych kolorów. Uzyskany efekt jest niepokojący: portret aktora, który jest w pewien sposób „bezczasowy”, rzutowany na wymiar niematerialny lub ulegający nieubłaganemu przeznaczeniu, wciągnięty zostaje – jak w przypadku prototypów Warhola – w spiralę globalnej, mass-medialnej komunikacji. Twarz zredukowana do maski, do odbicia bezcielesnego bytu; ciało podejmujące w swej nekrofilskiej odmienności pośmiertną próbę uwiedzenia. W tych portretach Radziszewski ponawia – podjętą również w *Księciu* – próbę dokonania zamachu na oficjalny „wizerunek” aktora. Film koncentruje się faktycznie na jego biografii, czerpiąc z osobistych historii i dynamiki

Teatru Laboratorium Grotowskiego oraz wykorzystując dokumentację fotograficzną i wideo, nagrania z prób, listy i wywiady, między którymi wyróżnia się ten z Teresą Nawrot – asystentką Grotowskiego i aktywną członkinią Laboratorium. Wyjawia ona mniejsze i większe tajemnice z życia Cieślaka związane z Grotowskim oraz grupą skupioną wokół niego, nawiązując do ich osobistej dynamiki, jak również przytaczając anegdoty z ich codziennego życia. W filmie tym Radziszewski, porzucając podejście dokumentalne – co jest kolejną cechą charakterystyczną jego twórczości – łączy materiały archiwalne ze scenami improwizowanymi, celowo tworząc rodzaj przesunięcia między tym, co rzeczywiście miało miejsce, a tym, co potencjalnie mogło się zdarzyć. Postępując zgodnie z tą regułą, Radziszewski eksponuje prawdziwe pamiątki ze spektaklu *Thanatos polski*, wyreżyserowanego przez

Ryszarda Cieślaka w 1981 roku²⁴: boa z piór należące do Teresy Nawrot, strzepy zakrwawionej płachty rozrywanej na kawałki w kulminacyjnej scenie spektaklu i inne przedmioty wyłożone w gablocie obok sfabrykowanych „pamiątek” z *Księcia*. Sceniczne rekwizyty pokazywane są jako „przedmioty archiwalne”, aby podważyć interpretację oryginałów, aby zasugerować nieredukowalność różnych perspektyw, które w konsekwencji prowadzą do powstania wielu możliwych interpretacji. To samo podejście powraca w długim wywiadzie wideo – tym razem z prawdziwą Teresą Nawrot, zestawionym z fotografiami Pawła Tomaszewskiego – aktora, który wcielił się w filmie w rolę Cieślaka. Utrwalony został on przez Radziszewskiego w szeregu białoczarnych fotograficznych ujęć, które zdają się rywalizować ze wspomnieniami. Aktor ukazany jest z nieodłącznym papierosem w ustach, skoncentrowany do granic ekstazy, i – w bardziej zuchwałej wersji – przedstawiony w czasie rozbierania się lub gdy ostentacyjnie prezentuje kowbojski kapelusz w stylu Jamesa Deana, będącego *notabene* sekretnym idolem Cieślaka (zgadłby ktoś?), który zresztą nieprzypadkowo zakończył swoje pełne udręki życie nie gdzie indziej, jak w Houston w USA. W ten sposób subtelna perwersyjność modela i jego popowego *alter ego*, zostaje obciążona sarkazmem i umieszczona w obszarze niewyraźnego pragnienia i napiętej rywalizacji z modelowym obiektem.

Z pozycji archiwistycznego kontrapunktu, chcąc wzmocnić efekt dystansowania, Radziszewski dołącza kolejny fenomen: prosi grupę ochotników, którzy nie mają nic wspólnego ze światem sztuki, aby dokonali re-enactmentu *działań fizycznych*, luźno in-

spirowanych tymi, praktykowanymi przez aktorów Grotowskiego – instynktownych, bezcelowych akcji opartych na improwizacji, podobnych do tych, o których wykonanie proszeni byli aktorzy, którzy pojawili się w filmie Radziszewskiego. To zapętlenie ujawnia cały potencjał związany z podejściem tego artysty do archiwum. Powoduje to napięcie między wymiarem dokumentacyjnej rekonstrukcji reprezentowanej przez materiały archiwalne obecne na wystawie, wymiarem fikcji obecnej w filmie *Książę* i jego ostentacyjnych feztyszach scenicznych, oraz wymiarem performatywnym, który w czasie wernisażu pozwolił widzom w intertekstualny sposób wkroczyć ponownie w strumień wydarzeń, w jego tu i teraz. Wymiar dokumentalny ewokowany jest także przez milczące podesty – szczątkowe ślady działań, które zostały już ukończone, a te z kolei są ewokowane przez projekcję zdjęć re-enactmentu, oglądanych nie bezpośrednio, ale w kalejdoskopie czasoprzestrzennych odniesień, które rozwijają się i łączą ze sobą.

PERFORMANS VS. RE-PERFORMANS

Na pograniczu archiwistycznych i cielesnych zainteresowań Radziszewskiego zrodził się również zaprezentowany w wieczór wernisażu re-performans *Śnienie* (1979) Natalii LL – artystki, która pojawiła się także w projekcie *America Is Not Ready For This* [Ameryka nie jest na to gotowa] (2011–2014).

Punktem wyjścia tego ostatniego była podróż Natalii LL do Nowego Jorku w 1977 oraz szereg wideo-wywiadów przeprowadzonych przez Radziszewskiego z kilkoma osobami ze świata sztuki, które były świadkami tamtych doświadczeń. Na wystawie pokazane zostały zapisy rozmów z Carolee Schneemann, Mariną Abramović, Vito Acconcim, AA Bronsonem i Mario Montezem. Każde z nich z własnego punktu widzenia rekonstruuje atmosferę tamtych lat w Nowym Jorku oraz opisuje środowisko, z którym Natalia LL – artystka zza żelaznej kurtyny – najprawdopodobniej musiała się skonfrontować. Zdaje się, że praca ta powstała również po to, aby skłonić do refleksji nad tym, na ile Ameryka była gotowa, czy raczej niegotowa (co zasugerował później bezpośrednio Mr Pop Art – Leo Castelli) na przyjęcie prac Natalii LL, oraz jak bardzo ówczesny amerykański

²⁴ W roku 1981 Cieślak kieruje kilkoma aktorami ze spektaklu *Apocalypsis cum Figuris* (1968) – ostatniego wyreżyserowanego przez Grotowskiego – i z kilkoma nowymi członkami grupy, powiązanymi z działalnością parateatralną. Razem pracują nad widowiskiem *Thanatos polski*. Jest to nie-spektakl, mimo że posiada dokładny układ tekstów, śpiewów, czynności i jest otwarty na przyjęcie widzów do współdziałania w rozgrywanej akcji. Spektakl zawierał wyraźne odniesienia do zagrożenia radziecką inwazją i do wewnętrznych represji związanych z wydarzeniami w Polsce w tamtych latach: swego rodzaju przeciąganie liny pomiędzy generałem Jaruzelskim, który wprowadził stan wojenny i planował ograniczenie swobód, a Solidarnością, kierowaną przez Lecha Wałęsę. *Thanatos polski* krąży po Polsce, a później – pomiędzy marcem a majem w 1981 roku – dociera do Włoch, na Sycylię.



Książę (Paweł Tomaszewski jako Ryszard Cieślak) / *The Prince* (Paweł Tomaszewski as Ryszard Cieślak), fotografia / photography, 2014

system sztuki był skupiony na sobie samym i mało otwarty na „inne” bodźce i ruchy. Ważna artystka związana z poetyką cielesności w Polsce, jaką była Natalia LL, tworzyła prace będące odpowiedzią na konwencjonalną pornografię i dostarczaną przez nią zniekształconą wizję kobiecej seksualności, a czyniła to dziesięć lat przed Angielką Cosey Fanni Tutti i Amerykanką Annie Sprinkle. Dla Natalii LL sztuka stała się środkiem heroicznej i erotycznej afirmacji kobiecości. Fotografie z serii *Aksamitny terror* (1970), sławna *Sztuka konsumpcyjna i sztuka postkonsumpcyjna* (1972–75), a także monumentalny fresk fotograficzny *Natalia Ist Sex* (1974) – włączony przez Radziszewskiego do jego wystawy – stanowią jawnie symboliczne przywłaszczenie „uprzedmiotowionego” wcześniej kobiecego ciała i używają go w celach emancypacyjnych, wiążąc polityczne potyczki wokół ciała z *gender* i dys-

kursem feministycznym²⁵. W tym samym czasie kilka europejskich i amerykańskich rewolucyjnych artystek – m.in. Katharina Sieverding, Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT, ORLAN, Carolee Schneemann, Linda Montano czy Yoko Ono – podejmowało podobne tematy.

Śnienie jest debiutem Radziszewskiego jako performer: artysta po raz pierwszy prezentuje się publiczności jako podmiot / przedmiot akcji. *Śnienie* zaprezentowane po raz pierwszy w 1978 roku i wielokrotnie powtarzane przy różnych okazjach i w różnorodnych miejscach (w kapsule, w piramidzie, która miała działać jak biochemiczny i bioelektryczny katalizator) bada znaczenie snu pośród innych codziennych czynności,

²⁵ Mimo że Natalia LL zawsze walczyła o swoją niezależność od narracji feministycznej, to jednak bez wątplenia, niektóre jej prace mogą być odczytywane z tej perspektywy.



Książę / *The Prince*, gablota (materiały archiwalne) / vitrine (archival materials)

takich jak jedzenie czy kopulowanie, które Natalia LL od zawsze uwieczniała w swoich pracach. Projekt ten zmierza do uwydatnienia dwóch różnych poziomów snu: wewnętrznego – doświadczanego wyłącznie przez śpiącego, i zewnętrznego, czy raczej percepcji śpiącego ciała przez widzów²⁶.

Natalia LL powtarzała tę akcję w różnych kontekstach i organizowała jej re-enactmenty przez inne osoby, aby móc zobaczyć i zarejestrować to samo działanie „od zewnątrz”. Jest to wczesny przykład *delegated performance* [performansu delegowanego] (Claire Bishop), który od samego początku korzystał z ekspresywnych możliwości re-performansu. Mimo że Radziszewski wychodzi od tej samej ekspresywnej potrzeby, w jego redakcji pojawia się strategia znana w obrębie *queer studies* jako *queering the model* [queerowanie modelu]. Terminu tego pozwalam sobie użyć tym razem do wskazania procesu substytucji i odwrócenia, jakim posłużył się artysta, który optuje za tą samą *dialektyką spojrzenia* (George Didi-Huberman), która powstaje w osobistej relacji między tym, który patrzy i przedmiotem, który jest oglądany, modyfikując w ten

sposób znak. Radziszewski, podobnie jak Natalia LL, ofiarowuje się jako *ludzki, zbyt ludzki*, oddaje się publiczności, która może go oglądać śpiącego w czasie całego wernisażu. Artysta powtarza performans w wersji, w jakiej był on zaprezentowany w galerii PERMAFO we Wrocławiu (1979). Radziszewski występuje więc pod szklaną kapsułą – dokładną kopią tej, której używała Natalia LL we Wrocławiu – i w podobnym co ona anturazju: leży na pomarańczowym kocu, ubrany w prostą śnieżnobiałą suknię, kolorowe skarpetki i wianek z kwiatów na głowie.

Jak wiemy, performans opiera się na akcji dziejącej się tu i teraz i nabiera konkretnego sensu, gdy odbywa się w określonym czasie i miejscu, odpowiadając na konkretne potrzeby społeczne, emocjonalne, formalne, polityczne, kulturowe oraz czasowe warunki związane ze szczególnie rozumianymi wymogami *site-specific*²⁷. Jest to forma wyrazu, która z założenia jest efemeryczna, naznaczona podwójną naturą dwóch ram czasowych i dwóch przestrzeni: współrzędnych czasoprzestrzennych należących do akcji w momencie, gdy powoływana

26 „Śnienia były próbą wizualizacji najbardziej intymnych, zwykle nieuświadomianych przeżyć i świadczyły też o ich nieprzekładalności. Intymność nie oznaczała tu zamykania się w sobie, lecz wyculenie na subtelne impulsy od wewnątrz i z zewnątrz”. Por.: Natalia LL, *Dreaming* [on-line], [dostęp: 9 grudnia 2014]. Dostępny na: <http://www.nataliall.com/works/15>.

27 Istnieje rozległa literatura dotycząca sztuki performansu. W celu zapoznania się z perspektywą historyczną odsyłam do: A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998; *Out of Actions: Between Performance and the Object*, 1949-1979, pod red. P. Schimmel, London, New York: Thames & Hudson, 1998; oraz R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: Thames & Hudson, 2001.



Książę (*Thanatos polski*) / *The Prince (Polish Thanatos)*
gablota (materiały archiwalne) / vitrine (archival materials)

jest ona do życia, oraz tych, aktywowanych później przez pamięć widzów, uzupełnianych przez wizualny materiał dokumentacyjny – rodzaj archiwum stanowiącego wsparcie dla pozostawionych śladów działania.

Idea re-performansu rodzi ważne pytania dotyczące ontologii performansu: jego podstawowej charakterystyki, metodologii, przeprowadzania go i kwestii autorstwa, utrwalania i – *last but not least* – historycznej dokumentacji performansu oraz jej wartości i użyteczności. W tym kontekście, re-performans może być interpretowany jako akt obrony samego medium, istnieje bowiem wiele opinii odrzucających możliwość akceptacji odtworzenia, jako że jest to forma, która może niebezpiecznie oddalić się od swoich źródeł, po to, by sprostać wymaganiom nowej wersji.

Wiele jest przykładów re-enactmentów organizowanych przez ich autorów lub przez młodszych artystów²⁸, którzy w sposób bardziej lub mniej świadomy

i z różnych powodów zostali zainspirowani przez znane dzieła, czasami powołując się na nie w sposób dosłowny, a innym razem wprowadzając radykalne zmiany, jak ma to miejsce w przypadku Radziszewskiego. W swoim re-performansie podważa on mechanizm cytowania, aby zainicjować dialog między przeszłością i teraźniejszością, odnosząc się do idei przekładu, pamięci i dostępności działania.

W ramach podejścia archiwistycznego strategia estetyczna Radziszewskiego otwiera nową perspektywę fenomenologiczną, zmierzającą do otwarcia – w kontekście wystawy muzealnej – możliwości eksperymentowania z pewną formą wyrazu, która celowo stworzona jest jako efemeryczna, zdeponowana – nie tylko w tym konkretnym przypadku, ale jak to się zwykle dzieje – w postaci śladów medium lub dokumentalnych reprodukcji, śladów, które są m.in. szeroko prezentowane na wystawie.

A zatem prezentacja tego re-performansu – zrekonstruowanego z dokumentalną dbałością, co było możliwe dzięki współpracy z Natalią LL – odpowiada na potrzebę stania się (w czasie tego działania) przedmiotem bezpośredniego doświadczenia publiczności, która, łącznie ze mną, ze względu na pokoleniowych, miała szansę być jego świadkiem po raz pierwszy.

Analizując istniejące strategie i wcześniejsze przykłady takich działań, warto odwołać się do reguł sztuki re-performansu sformułowanych przez

28 Wśród „historycznych” performerów, którzy powtarzali swoje performansy są, między innymi: Joseph Beuys, Gina Pane, Michel Journiac, VALIE EXPORT, ORLAN, Ion Grigorescu. Należy wspomnieć o bardzo licznych młodszych artystach, którzy przyciągają uwagę ze względu na swoją optykę dezorientacji lub cytowania / wywracania przywoływanych działań odnoszących się do pierwowzorów z przeszłości, m.in.: Franko B, Ron Athey, Yoshua Okon, Iain Forsyth i Jane Pollard, Mario Garcia Torres, VALIE EXPORT Society (strategia ukryta jest już w ich nazwie), Jonathan Monk, João Onofre, Cildo Meireles, itp. Ze względu na ograniczone miejsce, nie sposób przytoczyć wszystkich.

Marinę Abramović w czasie jej przygotowań do *Seven Easy Pieces* [Siedem łatwych utworów]²⁹ – nie ze względu na szacunek dla niej samej, czy, równie istotną, siłę jej autorytetu, ale ze względu na to, że są one moim zdaniem podstawą właściwego metodologicznego podejścia do złożonych kwestii, które pojawiają się wraz z decyzją o zorganizowaniu re-enactmentu lub re-performansu dzieła performatywnego³⁰.

W re-performansie *Śnienia* (2014) artysta podjął świadomą decyzję nawiązania dialogu z ikoniczną reprezentacją działania, reaktywując jego czas, miejsce i cielesną obecność oraz czyniąc przeszłość anachronicznie obecną. W obszarze swej archiwalnej systematyki Radziszewski podjął decyzję, aby samemu stanąć w pozycji dialektycznej wobec oryginalnych działań, proponując „ponowne zaprezentowanie ich na scenie”, co daje możliwość eksperymentowania z różnicami między formą i kontekstami, nowymi skojarzeniami i znaczeniami, ze świadomością, że re-performans nie może zapewnić autentycznego powrotu do konkretnego wydarzenia, a czas ciągle pozostaje fundamentalnym i konstytutywnym elementem działania artystycznego, ale jedynie jako jedna z jego możliwych interpretacji. Uznając wartość oryginału, ma on generować cielesne napięcie pomiędzy wydarzeniami z przeszłości a teraźniejszymi, by stać się przedmiotem kolejnych, potencjalnie nieskończonych,

rekonstrukcji, świadomie akceptujących wyzwania i ryzyko związane z aktualizowaniem znaczeń, dokonującym się w teraźniejszości.

Dr Eugenio Viola (Neapol, 1975) jest krytykiem sztuki i głównym kuratorem w MADRE – Muzeum Sztuki Współczesnej Donnaregina w Neapolu. W pracy naukowej zajmuje się teoriami oraz praktykami związanymi ze sztuką performansu. Tych właśnie zagadnień dotyczą liczne wykłady wygłaszane przez niego we Włoszech oraz za granicą, a także publikowane eseje; był redaktorem monografii poświęconych Reginie José Galindo (Skira, Mediolan, 2014), Hermannowi Nitschowi (Morra, Neapol, 2013), Marinie Abramović (24 Ore Cultura, Mediolan, 2012) oraz ORLAN (Charta, Mediolan, 2007). Jest członkiem IKT (Międzynarodowe Stowarzyszenie Kuratorów Sztuki Współczesnej). Kurator wielu katalogów i wystaw we Włoszech oraz poza ich granicami, m.in.: Francis Alys – *Reel-Unreel the Afghan Projects* (Muzeum Madre, Neapol, 2014); Mark Raidpere – *The Damage* (Muzeum Sztuki Współczesnej EKKM, Tallin, 2013); Marina Abramović – *The Abramović Method* (PAC | Padiglione di Arte Contemporanea, Mediolan, 2012).

²⁹ Marina Abramović pokazała *Seven Easy Pieces* (Siedem łatwych utworów) w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w roku 2005. Było to bardzo osobiste kompendium historii sztuki performansu. Siedem „łatwych utworów” ukazano z ironicznym odniesieniem do biblijnego opisu stworzenia świata w czasie siedmiu dni. Abramović „gra je na nowo” i odtwarza, równocześnie dokonując ich interpretacji, każde z nich przedstawiając w ustandaryzowanym czasie siedmiu godzin. Przekształca je w długotrwałe działanie oparte na wytrzymałości, co jest cechą charakterystyczną jej podejścia do sztuki performans, chcąc je przywrócić i zaktualizować. Por.: E. Viola, *The Performance is Present*, [w:] *Marina Abramović. Italian works*, pod red. D. Sileo, E. Violi, wyd. 24, Milano: Ore Cultura, 2012, ss. 34-51; i E. Viola, *Performance e Re-performance: il caso Marina Abramović*, [w:] *Web Performance Today. Representation, reproduction, repetition*, pod red. H. Egger, A. Triccoli, Cimisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2014, s. 29-31.

³⁰ Por. M. Abramović, *Reenactment*, dz. cyt., w szczególności s. 11, gdzie artystka podaje swoje reguły dotyczące sztuki re-performansu: „Poproś artystę o pozwolenie. Zapłać mu za prawa autorskie. Wykonaj nową interpretację dzieła. Wystaw oryginalny materiał: fotografie, filmy, relikty. Wystaw nową interpretację dzieła”.



Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014



widok wystawy / exhibition view

EUGENIO VIOLA

THE BODY AS AN ARCHIVE
PERFORMANCE VS. RE-ENACTMENT
AND RE-PERFORMANCE

My body is like the City of the Sun. It has no place, but it is from it that all possible places, real or utopian, emerge and radiate.

Michel Foucault¹

Before I met Karol Radziszewski, his controversial and, in my opinion, largely unjustified fame had already reached me. It has been said that he is radical, but also impudent, inappropriate, irreverent, brazen, offensive, provocative, and even immoral... To be honest, and it is best to clear this up right away, I do not find his work “scandalous” at all. This, however, should not be taken as a *diminution*. I consider Radziszewski a conscious and complex artist whose work has a predilection for direct and often evocative language. His radicality lies in his artistic research and practice rather than in the supposed urge to “scandalize” at any cost, in spite of the queer tones that accompany his works, which are the probable “cause” of outrage and protests of “the right-thinking”.

For intellectual honesty, moreover, I have to confess my weariness to use the term *queer* without making proper distinctions. I tend to use it with caution,² as it may be easily instrumentalised and exploited in order to propose a misleading way of reading art in

a one-dimensional (homo)sexual version. I believe that art always expresses a difference, and not necessarily of a sexual nature, since its *raison d'être* goes far beyond the subjects and emotions and urgencies it generates. In the case of Karol Radziszewski, it seems to me that this kind of approach clearly starts with the choice of subject matter, and that the “essence” of his work is rather to search elsewhere: in theory and the practice of art that deals with the use of archives and the expressive potentials they imply.

In this sense, his *modus operandi* implements a far more subtle “provocation”, created to discuss a series of acquired notions connected to the concepts of truth, authenticity and credibility of sources, which suggests, in short, counter-interpretations capable of creating alternative visions and points of view, at a crossing-point of numerous historical, social, political and cultural references, as well as gender ones, which this exhibition gives a good account of.

Let us begin with the title: *The Prince and Queens* – this is, in fact, a bit irreverent, but only in order to meet the expectations – which connotes the extremes of this project, loosely inspired by the work of Jerzy Grotowski (“The Prince”), Natalia LL and the General Idea collective (ironically, “the Queens”³), all very different figures, active in the art world around more or less the same time, on both sides of the Iron Curtain, and all related to the idea of “body as an archive”; on this aspect, however, I will elaborate later.

“Archive always holds a problem of translation”,⁴ as Derrida aptly warns. “With the irreplaceable singularity of a document to interpret, to repeat, to reproduce, but each time in its original uniqueness, an archive ought to be idiomatic, and thus at once offered

1 M. Foucault, *Utopian body*, in C. A. Jones (ed.), *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2006, p. 233.

2 For many years now, especially in the North American context, there has been a vast debate on the existence of “homosexual specifics”. Within a wider field of gender, *queer studies* have grown, evolving from the initial emphatic representation of events, historical facts, literary and artistic texts directly referring to and affecting homophile persons or events to which they can relate, to a wider and more ambitious project of rereading the present from an exclusively homosexual perspective. Currently, the term is accepted and commonly used, albeit with reluctance by many, to denote the heterogeneity of different phenomena and to force interpretations that might be otherwise blocked, by scholars from many disciplines: from literature to music, art and cinema, from philosophy to social science.

3 The term queen is a slang expression that can refer to a homosexual male who seems blatantly feminine because of their looks or behaviour. *Drag-queens* are male or transsexual persons who perform in variety shows dressed as women, with garish make-up and clothes. A subtle reference to this phenomenon was also present in the first performances by a group of activists, General Idea (a Canadian collective formed by Felix Partz, Jorge Zontal and AA Bronson in Toronto, active from 1968 till 1994), based always, in an ironic way, on the exchange and fluidity of intersex characteristics.

4 J. Derrida, *Archive Fever. A Freudian impression*, tr. E. Prenowitz, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 90.

and unavailable for translation, open to and shielded from technical iteration and reproduction.”⁵

Radziszewski belongs to a generation of artists⁶ driven by a renewed preoccupation with the past, “the translation” of which raises the classification system of information from taxonomy of knowledge to an aesthetic principle aimed at addressing cultural, social, political and economic criticism related to the present. It is what Hal Foster defines as *an archival impulse*,⁷ an attitude to “share a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objects, and events in modern art, philosophy, and history.”⁸ Moreover, the American theorist, experiencing the limits inherent to this approach, in his brilliant examination casts a light at the infinite potential: “The archives [...] are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation [...] they remain indeterminant like the contents of any archive, and often they are presented in this fashion—as so many promissory notes for further elaboration or enigmatic prompts for future scenarios.”⁹

From this particular point of view, the work of Radziszewski brings into question the importance of selection, of exegesis and the proper classification of data and documents; the difference between individual and collective memory.

Radziszewski recovers and reworks these aspects and problems with an archive as his object of investigation,¹⁰ a formal and expressive model which investigates its functioning or conscious subversion. A model that, in the dynamics of this specific project,

intersects a crucial debate on the effects of performance today, in terms of archival documents, but mostly of its own ontology, bringing into the discussion an aspect that is obviously challenging: performance vs re-enactment and re-performance.

On the one hand, re-enactment¹¹ of *physical actions* to which Jerzy Grotowski subjected his actors; on the other, re-performance¹² of *Dreaming* (1979), a “historical” performance by Natalia LL.

This is what the title of the exhibition is charged with in a wider sense: “the body as an archive”. A body understood as a *charnel house of signs* (Baudrillard) or a sum (archive) of all the single experiences that went through it and became irreducible and attributable to it.

It is probably no coincidence that in recent publications on dance and performance the body has often been placed on a par with the archive: “In dance re-enactments there will be no distinctions left between the archive and the body. The body is an archive and the archive a body”, as André Lepecki notes.¹³ This concept includes dance techniques, choreographies and movements, as well as gestures, habits and fragments of actions reactivated at a later time, as “the body as an archive re-replaces and diverts notions of the archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of ‘the past’”¹⁴ This is not a place to dwell on the cognitive theories behind this approach that refer to *embodiment*,¹⁵ or rather to the problematic relation between the mental

11 The term “re-enactment” generally denotes projects of a theatrical nature or historical re-enactments. In performance studies, the term refers to a free reinterpretation by one artist or a group of artists of a performance created by another artist.

12 The term “re-performance” indicates a specific strategy of appropriation in relation to a past performance that is deliberately interpreted and re-contextualised, not necessarily by the artist who created the original. In this case, the term is used as a synonym for re-enactment, but with greater specificity derived from the theatrical background and the genre of historical re-enactments. For an outline on re-performance see: *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. A. Jones and A. Heathfield. Bristol, Intellect, 2012.

13 A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, “Dance Research Journal”, n. 42/2, Winter 2010, p. 31.

14 Ibid, p. 34.

15 See: “Embodiment”, in *Enciclopedia Treccani. Lessico del XXI Secolo*, 2012, http://www.treccani.it/enciclopedia/embodiment_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/, (visited on 7th December 2014).

5 Ibid., p. 90. The English title of the book was an inspiration for the exhibition *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* curated by Okwui Enwezor (International Center of Photography, New York, January – May 2008).

6 Among others: Kader Attia, Andrea Geyer, Asier Mendizabal, Henrik Olesen, Akraam Zatar and Walid Raad.

7 See: H. Foster, *An Archival Impulse*, “October”, no. 110, Fall 2004, p. 3-22.

8 Ibid, p. 3.

9 Ibid, p. 5.

10 The historical avant-garde already shows an unequivocal “archive fever”: think of the Dadaist photo-montages, the documentaries of Russian constructivists, assemblages like *Merzbau* by Schwitters, or the “museums in miniature” like *Boîte-en-valise* by Duchamp, or the fetish boxes by Cornell.



Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014

and corporeal. However, it might be useful to consider them in this context as a symptom related to the increase in re-enactment practice, both in contemporary dance, as Lepecki brilliantly clarifies, and in the works of a generation of artists that aggressively investigate the expressive and documentary potential of re-enactment and re-performance, a subject on which I have focused my attention as a critic and curator for some time now.

In the specific case of Karol Radziszewski, I feel the need to emphasise how the concept of “body as an archive” is connected to *an archival impulse*, which has always been fundamental and basic for his research, and can lead to subsuming the past, present and future of performance.

PERFORMANCE VS. RE-ENACTMENT

The origins of performance are brought up directly in reference to Jerzy Grotowski (1933–1999): who, as myself, dealt with this subject in Italy, a country where this revolutionary theatre director decided

to spend the last years of his life,¹⁶ and who used to treat his *Poor Theatre*¹⁷ in direct relation to performative and bodily poetics, at least to those attributable to that historicized phase. In particular, Grotowski’s concept of theatre as a ritual and body as a *vehicle*¹⁸ of ancestral memories and cosmic energies, places him on an axis of bodily or “carnal” acting which connects Stanislavski and Meyerhold, Artaud and, finally, Brecht. They are the exquisite European counterpart of American experiments by Judson Theatre or Living Theatre, with which European artists, for different

16 Jerzy Grotowski died in Pontedera in 1999, where he had lived since 1986, when he founded The Workcenter of Jerzy Grotowski in the former Centre for Theatre Research and Experimentation (today known as the Foundation Pontedera Teatro). In 1996, as a result of close collaboration with Thomas Richards, the Workcenter of Jerzy Grotowski changed its name to The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

17 See: J. Grotowski, *Per un Teatro Povero*, Rome, Bulzoni Editore, 1970.

18 See: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, ed. by M. Fabbri, Rome, Bulzoni Editore, 2011.



Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014

reasons, came into contact in these same years.¹⁹ Karol Radziszewski’s *The Prince* (2014) is an attempt, and not an easy one, to offer an alternative point of view to the one presented by the exegetes who, over time, have used rivers of ink on a complex hagiography of Grotowski, starting from his most enigmatic actor: Ryszard Cieślak (1937–1990) and his part in *The Constant Prince* (1965).²⁰ The piece spanned between the

glorification and derision of a Christian martyrdom, in which spectators themselves were involved in a ritual experience that transcended the usual theatrical syntax: spectators became witnesses of an act of sacrifice made by Cieślak. This work was a breakthrough in its time: it marks a point of no return both in the actor’s

been taken a few years earlier. He did not return, however, because too high a price was asked for the life of one man, be it of royal blood. Don Fernando remained a prisoner and died a few years later. He was later beatified. The director’s version was loosely based on the original, following the main line of a plot with some strong and relevant shifts: the brother of the Constant Prince is willing to pay the ransom, it is the Prince who declines in his progressive search of martyrdom. When he finally dies, the Moors are actually the ones who treat him as a saint. The Prince is not just a victim of his executioners, he surpasses them in self-torture. It was a powerful evocation of the topicality of torture, symbolically and physically exposed. These were the same times as the American interventions in Vietnam and Korea, in which Americans used torture as a persuasive tool on their enemies. See: L. Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca – Slowacki per Jerzy Grotowski*, Pisa, Edizioni ETS, 2008. The first time *The Constant Prince* was presented in Italy was at the Spoleto Festival in 1967. The play was very well received.

19 After leaving the USA for political reasons in 1964, The Living Theatre came to Europe, and also to Italy. During this period of European exile, the group defined the grounds for their programme of theatre work: the rejection of stage fiction, elimination of the boundaries between art and life, and consequently between actors and audience.

20 Produced in 1965, *The Constant Prince* is considered to be one of the key pieces of the 20th century theatre. Jerzy Grotowski created it for Theatre Laboratory in Wrocław, drawing the script from the translation of a play by Pedro Calderón de la Barca (1629) made by the Polish romantic poet Juliusz Slowacki. The play was inspired by the biography of Don Fernando – the son of the Portuguese King Don João I – who led a failed expedition to liberate the town of Ceuta from a Moorish siege in 1437, and was captured as a prisoner of war to be kept as insurance for the return of Ceuta, which had

and director's career, radically changing the idea of the art of acting within the avant-garde theatre. The photographs of Cieślak as the Constant Prince, going beyond their documentary function, directly enter, which is rare for that time, into the narrative of the piece: powerfully vivid, showing Cieślak with his muscles tense and contracted, transfigured by tiredness and shattered by the suffering, almost ecstatic. Because of their intensity and proxemics, these images bring to mind documentary photos of coeval performance and body art.²¹ The same martyr-like aesthetics are related to the one of the followers of bodily practices, whom some critics recognise as the last successors of Catholic saints.²² These photos are a sort of visual manifesto of physical actions, which Grotowski saw as parts of the process of self-consciousness that is characteristic of actors' research, or rather the research of the *Performer*.²³ It is exactly this ironic reference to the iconic quality of these images that makes Radziszewski treat them in the same manner as images of Liz Taylor or Jackie Kennedy by Andy Warhol. He makes use of the same technique: monumental reproductions printed on canvas using the screen-print method and the same flashy colours. The result is disturbing: a recovered portrait of an actor that is somehow timeless, projected in an immaterial dimension or inexorably destined,

like Warhol's celebrity prototypes, to be sucked in by the coils of global mass media communication. A face now reduced to a mask, to an imprint of the disembodied existence; a body that in a necrophiliac otherness practises its own funereal attempt at seduction. With these portraits, Radziszewski repeats the attempt, which is also present in *The Prince*, to subvert the "official" image of the actor. The film focuses, in fact, on his biography, taking from the personal stories and dynamics of Grotowski's Laboratory Theatre, with the use of photographic and video documentation, recordings of rehearsals, letters and interviews, among which the one with Teresa Nawrot particularly stands out. She was Grotowski's assistant and an active member of Laboratory, who revealed some small and large secrets from Cieślak's life, about Grotowski and the group around him, focusing on personal dynamics and anecdotes from everyday life. In the film the artist, using a destabilised documentary approach, another characteristic of his work, combines archival materials with improvised scenes, deliberately creating a shift between what really happened and what potentially could have happened. Following the same rule, Radziszewski presents real memorabilia related to *Polish Thanatos*, a piece directed by Ryszard Cieślak in 1981:²⁴ a feather boa that belonged to Teresa Nawrot, shreds of bloodied robe torn apart in the climax scene, and other objects put together in a glass case next to fake *memorabilia* from *The Prince*. Stage props displayed as "archival objects", in order to challenge the interpretation of the originals, suggest the irreducibility of different perspectives, which in consequence leads to the multiplicity of possible

21 On the 10th anniversary of Jerzy Grotowski's death, Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, along with Zbigniew Raszewski Theatre Institute and Jerzy Grotowski Institute in Wrocław, organised *Performer*, an exhibition curated by M. Kulesza, J. Suchan and H. Wróblewska. The show placed Grotowski's work in relation to the practice of such artists as: Marina Abramović, Marina Abramović / Ulay, Vito Acconci, Günter Brus, Lygia Clark, Roman Dzidkiewicz, Joan Jonas, Ana Mendieta, Otto Mühl, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Gina Pane, Carolee Schneemann, Rudolf Schwarzkogler, Grzegorz Sztwiertnia, Zbigniew Warpechowski and Hannah Wilke. See: *Performer*, exhibition catalogue, 2009. I would like to thank Magda Kardasz for introducing me to the catalogue of this exhibition.

22 For more on this subject, please refer to my: *Geografie corporali. Dalla Body Art all'Art Biotech*, in *Disegni critici*, edited by A. Tolve, E. Viola, Salerno: Plectica, 2008.

23 "Performer, with a capital letter, is a person of action. It is not someone who plays the part of somebody else. S/he is the one who carries out, a priest, a warrior; outside artistic genres. The ritual is performance, an action completed, an act." See: J. Grotowski, *Il Performer*, It. transl. A. Attisani, in *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards*, Milan, Medusa, 2006, p. 45.

24 In 1981, Cieślak directed some of the actors from *Apocalypse cum Figuris* (1968), the last piece directed by Grotowski, along with some new group members dedicated to paratheatrical activities. Together, they produced *Polish Thanatos*, a non-spectacle, with a very precise score of texts, songs and actions, arranged to accommodate the presence and actions of those spectators who agreed to come out of their usual role. The piece contained clear associations to the dangers of Russian military invasion and fear of internal repressions, relating to the events taking place in Poland at the time: a sort of line pulling between General Jaruzelski, who introduced martial law and was planning a putsch, and Solidarność, led by Lech Wałęsa. *Polish Thanatos* toured in Poland, and then arrived in Italy, in Sicily, between March and May of 1981.



Wywiad z Teresą Nawrot / Interview with Teresa Nawrot, video / video, 2014

interpretations. The same approach comes back in a long video interview with the real Teresa Nawrot, juxtaposed with photos of Paweł Tomaszewski, the actor who plays the real Cieślak in the film, put together in a series of black and white shots that seem to emulate the dimension of the memory: presented with the inevitable cigarette between his lips, concentrated to the point of ecstasy; and in a more cheeky version in the act of getting undressed or showing off his cowboy hat James Dean style, as he was Cieślak's secret idol (would you have guessed?), who not by coincidence ended his tormented life not anywhere else, but in the United States, in Houston. This is how the subtle perversion of the model, in his pop *alter ego*, is at this point charged with sarcasm and placed within the field of unexpressed desire and extreme emulation of the model object.

From an archivist counterpoint, Radziszewski adds another phenomenon to strengthen the estrangement effect: he asks a group of volunteers, chosen outside the art world, to perform a re-enactment of *physical actions* loosely inspired by those practised by Grotowski's

actors: instinctive actions with no score, based on improvisation, similarly to what the actors appearing in Radziszewski's film were asked to do. Such circularity represents the full potential of Radziszewski's archivist approach. It activates a short circuit between the dimension of documentary reconstruction represented by the archival materials in the show; the dimension of fiction present in the film *The Prince* and the ostentatious stage fetishes; the performative dimension that during the opening allowed the observers to re-enter the flow of the event in an intertextual manner, into its here and now. The documentary dimension evoked by silent pedestals, residual traces of actions now finished, in turn evoked by the projection of images of re-enactments that are no longer perceived immediately, but in a kaleidoscope of spatiotemporal referents simultaneously deployed and interconnected.

PERFORMANCE VS. RE-PERFORMANCE

Oscillating between the archivist and corporeal drive was also the re-performance by Radziszewski on the opening night of *Dreaming* (1979) by Natalia LL,





Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014

an artist who also appeared in *America Is Not Ready For This* (2011–2014).

The impulse for this project was Natalia LL's trip to New York City in 1977 and video interviews Radziszewski made with several people from the art world who were involved or witnessed this experience. The exhibition includes those with Carolee Schneemann, Marina Abramović, Vito Acconci, AA Bronson, and Mario Montez. Each of them reconstructs from their own perspective the atmosphere of the Big Apple in those days, and the referential context that Natalia LL, an artist from the other side of the Iron Curtain, presumably had to confront. It seems that this piece was also intended to provoke reflection on the extent to which America was ready, or probably not ready (the latter suggested directly by Leo Castelli, Mr Pop Art) to receive Natalia LL's work, and how much the American art system was focused on itself, poorly prepared to welcome "different" stimuli and movements. A seminal figure of bodily poetics in Poland, Natalia LL is an artist who created her works in response to con-

ventions of pornography and its distorted representation of female sexuality, ten years before the English Cosey Fanni Tutti and the American Annie Sprinkle. For Natalia LL, art is a means of the heroic and erotic affirmation of femininity. The photographic series *Velvet Terror* (1970), the successful *Consumer Art and Post-Consumer Art* (1972–1975), or the monumental photographic fresco *Natalia Ist Sex* (1974), the latter included in the exhibition by Radziszewski, constitute a burning symbolic re-appropriation of female body commodification and its liberating use, relating the political struggle around the body to gender and feminist discourse.²⁵ During the same period, several European and American rebellious artists addressed similar themes, including Katharina Sieverding, Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT, ORLAN, Carolee Schneemann, Linda Montano and Yoko Ono.

²⁵ Although Natalia LL has always claimed her autonomy from the feminist discourse, there is no doubt that some of her works can be read from a feminist perspective.



Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014

Dreaming was also a performance debut for Radziszewski: the artist offered himself to the audience for the first time as the subject / object of action. First performed in 1978 and repeated on different occasions and in various places (in a capsule, under a sort of pyramid that was supposed to act as a biochemical and bioelectrical catalyst), *Dreaming* explores the dream dimensions along with mundane daily activities, which Natalia LL has always depicted in her work, like eating or copulating. It aims at highlighting the two levels of dreaming: internal, perceptible only by the one asleep; and external, or rather the perception of a sleeping body by spectators.²⁶ This is why Natalia LL repeats the action in different contexts and organises its re-enactments in other people's interpretations – to perceive

and register the same action "from the outside". It is an early example of *delegated performance* (Claire Bishop) that from the very beginning lends itself to the expressive potential of re-performance. Despite starting from the same expressive needs, in his re-enactment Karol Radziszewski applies a strategy known in *queer studies* as *queering the model*, a term I allow myself to use this time to indicate the process of substitution and reversal implemented by the artist, which opts for the same *dialectic of gaze* (George Didi-Huberman) that is activated in the intermittent relationship between the one who looks and the object that is being looked at, modifying the sign. Radziszewski, just like Natalia LL, offers himself in his being *human, too human*, surrendering himself, despite everything, to the audience who can see him sleep during the whole course of the opening. The artist repeats the performance in the version from the PERMAFO Gallery in Wrocław (1979), appearing under a glass capsule, which is an exact copy of the one used by Natalia LL in Wrocław, and wearing the same outfit: Radziszewski lies on an orange blanket, dressed

²⁶ "*Dreamings* were an attempt to visualize the most intimate, usually unconscious experiences, and proved they cannot be translated. Intimacy meant here not inner isolation but being sensitive for subtle impulses coming both from inside and outside". See: Natalia LL, *Dreaming*, <http://www.nataliall.com/works/19>, (page visited on 9th December 2014).

in a clean cut white robe, colourful socks and a wreath of flowers on his head.

Performance art, as we know, is based on actions created here and now that acquire a specific sense when performed in a certain time and place, reacting to particular social, emotional, formal, political, cultural and time conditions related to the essential site-specific requirements.²⁷ It is a form of expression that is intentionally ephemeral from its very beginning, marked by a double nature of two time frames and two spaces: the spatiotemporal coordinates that belong to the action in the moment it is brought to life and the ones later activated by spectators' memory, completed by visual documentary material: a case of an archive alongside residual traces of action.

The concept of re-performance raises important questions around the ontology of performance itself: its ground characteristics; methodology issues of techniques, development and authorship, conservation and, last but not least, about the historical documentation of performance, its value and usage. In the latter context, re-performance can be interpreted as an act of defence of the medium itself; however there are still many who oppose the possibility of accepting re-enactment, as a form that can dangerously detach from the sources in order to meet the requirements of a new version.

There have been numerous cases of re-enactment organised by their authors or by younger artists,²⁸ who in a more or less conscious manner are inspired by famous pieces for a wide variety of reasons, sometimes citing them literally, other times modifying them radically, as is the case with Radziszewski. In his re-per-

formance, he subverts the mechanisms of quotation to create a dialectic dialogue with the past and present, referring to the idea of translation, memory and accessibility of action.

Within his archivist approach, Radziszewski's aesthetic strategy opens up to a new phenomenological perspective, aiming at restoring, in the context of a museum exhibition, the possibility of experimenting with a form of expression that is created as intentionally ephemeral, deposited in this particular case not only, as usually happens, in the traces of media or documentary reproductions, traces that among other things are fully and comprehensively presented in the structure of the exhibition.

Therefore, the presentation of this re-performance – reconstructed with documentary care, mostly thanks to collaboration with Natalia LL – has responded to the necessity of becoming, during the action, an object of direct experience for the audience who, in terms of generation, including myself, had a chance to witness it for the first time.

Having studied the existing strategies and former cases of such actions, it is useful to stick to the rules of re-performance formulated by Marina Abramović during preparations for her *Seven Easy Pieces*,²⁹ not out of respect for mere, and also right, principle of authority, but because, in my opinion, they are essential for a proper methodological approach to the complexity of issues arising from a decision to organise a re-enactment or re-performance of a performance piece.³⁰

²⁹ Marina Abramović presented *Seven Easy Pieces* in Guggenheim New York in 2005: a deeply personal compendium of the history of performance art. The seven "easy pieces" were presented with an ironic reference to the biblical creation of the world in seven days. Abramović "replayed" and re-performed them, at the same time interpreting them, also by presenting all the pieces in a standardized length of seven hours. She transformed them into long works based on endurance, a trait defining her approach toward performance, to restore and re-update them. See: E. Viola, *The Performance is Present*, in *Marina Abramović. Italian works*, ed. by D. Sileo, E. Viola, ed. 24, Milano, Ore Cultura, 2012, p. 34-51; and E. Viola, *Performance e Re-performance: il caso Marina Abramović*, in *Web Performance Today. Representation, reproduction, repetition*, ed. by H. Egger, A. Triccoli, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2014, p. 29-31.

³⁰ See: M. Abramović, *Reenactment*, op. cit., especially p. 11, in which the artist states her rules for re-performance: "Ask the artist for permission. Pay the artist for copyright. Perform a new interpreta-

²⁷ There are a great number of publications on performance art. For a historical perspective one might refer to: A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998; P. Schimmel (editor), *Out of Actions: Between Performance and the Object*, 1949-1979, London – New York, Thames & Hudson, 1998; and R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, Thames & Hudson, 2001.

²⁸ Among the "historical" performers who re-performed their pieces: Joseph Beuys, Gina Pane, Michel Journiac, VALIE EXPORT, ORLAN and Ion Grigorescu. There are also many younger artists who refer to the optics of dislocation or quotation / subversion of the past models, such as: Franko B, Ron Athey, Yoshua Okon, Iain Forsyth and Jane Pollard, Mario Garcia Torres, VALIE EXPORT Society (whose mere name implies their strategy), Jonathan Monk, João Onofre and Cildo Meireles, etc. It is impossible to list them all here.



Próba / Rehearsal, performans / performance, 2014

In the re-performance of *Dreaming* (2014), it was therefore consciously chosen by the artist to create a dialogue with the iconic representation of the action, reactivating its time, space and corporeal presence, and making the past anachronistically present. In the area of Radziszewski's archivist taxonomy, the choice is to position oneself in a dialectic relation to the original action, offering a "re-making it onstage", which opens a possibility of experiment through the differences with form and contexts, new associations and meanings, with the awareness that a re-performance cannot ensure an authentic comeback to the particular event, and that time still remains a fundamental and constitutive element of the action, but only as one of its possible interpretations. By giving credit to the original model, it is intended to create a bodily short-circuit between the past and present event, in turn subject to further, potentially infinite, reconstructions, consciously accepting the chal-

lenges and risks of its resemanticized actualisation in the present.

Eugenio Viola, PhD (Naples, 1975) is an art critic and curator at-large at MADRE – Contemporary Art Museum of Donnaregina in Naples (Italy). He is a scholar of theories and practices related to performance. On this subject he has extensively lectured in Italy and abroad, published several essays, and edited the monographs devoted to Regina José Galindo (Ed. Skira, Milan, 2014), Hermann Nitsch (Ed. Morra, Naples, 2013), Marina Abramović (Ed. 24 Ore Cultura, Milan, 2012), and ORLAN (Ed. Charta, Milan, 2007). He is a member of IKT ("International Association of Curators of Contemporary Art"). He curated a number of catalogues and exhibitions in Italy and abroad, among the others: Francis Alys – *Reel-Unreel the Afghan Projects* (Madre Museum, Naples, 2014); Mark Raidpere – *The Damage* (EKKM The Contemporary Art Museum of Tallinn, 2013); Marina Abramović – *The Abramović Method* (PAC | Padiglione di Arte Contemporanea, Milan, 2012).

tion of the piece. Exhibit the original material: photographs, videos, relics. Exhibit a new interpretation of the piece".



Natalia LL, *Śnienie / Dreaming*, performans / performance, 1979



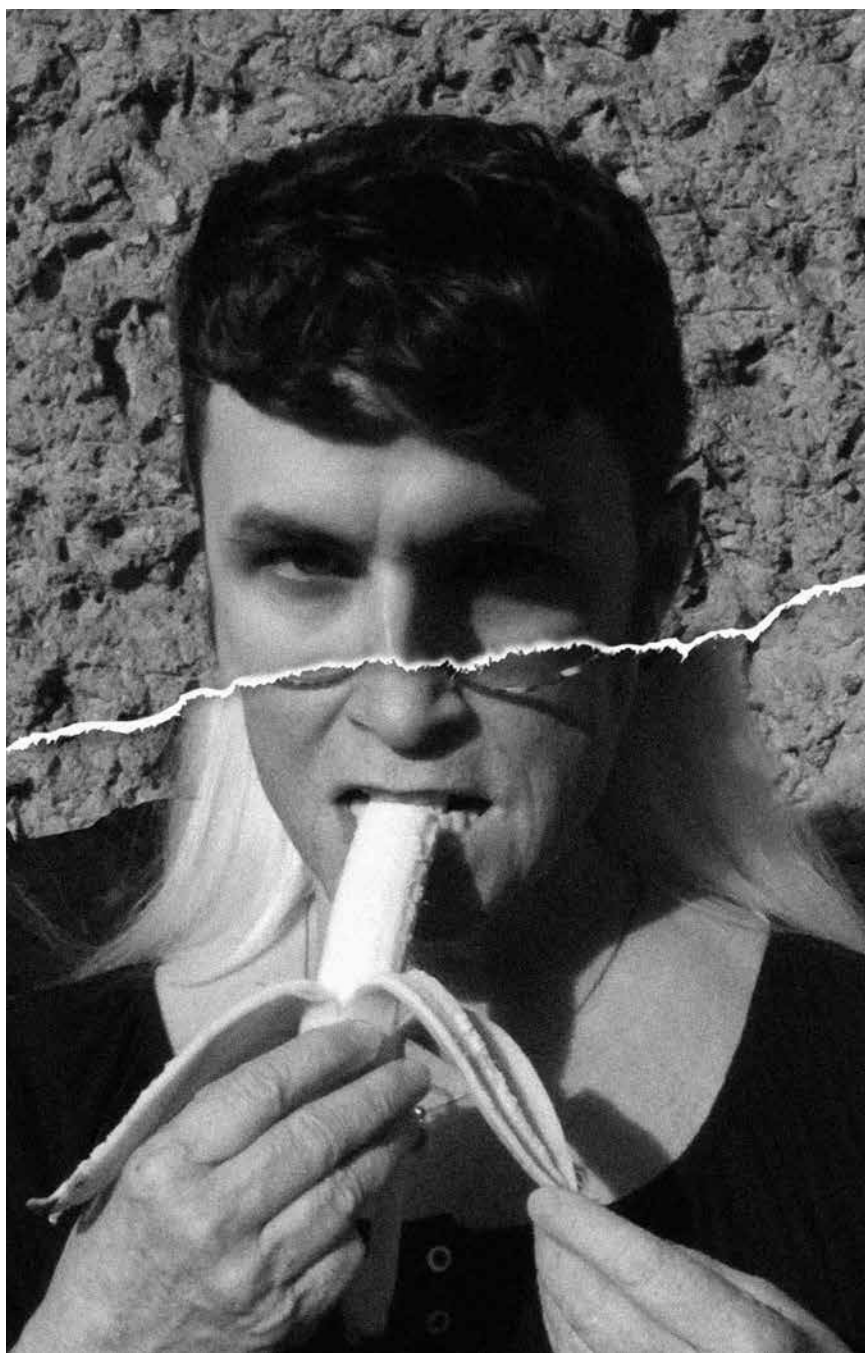
Śnienie / Dreaming, re-performans / re-performance, 1979–2014

America

Is

A documentary by
Karol Radziszewski

This



Not

For

Ready

POST BROTHERS

NA WSZYSTKO JEST CZAS I MIEJSCE

Latem 1977 roku Natalia LL, polska artystka konceptualna, oraz jej ówczesny mąż Andrzej Lachowicz, z którym często współpracowała w ramach projektów artystycznych, wyjechali do Nowego Jorku na trzymiesięczne stypendium ufundowane przez Fundację Kościuszkowską. Zatrzymali się w słynnej Westbeth Artist Community. Natalia LL poświęciła większość pobytu na poznawanie tamtejszych artystów oraz wizyty w nowojorskich galeriach sztuki (choć odbywała również sporadyczne wycieczki autokarami Greyhound do Luizjany oraz Toronto). Traf chciał, że wśród poznanych przez nią artystów, znalazło się wielu cieszących się wtedy uznaniem nowojorskich twórców, między innymi Carolee Schneemann, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, Dennis Oppenheim, Anthony McCall, William Wegman oraz Collette. Artystka nie przyjechała do Ameryki z pustymi rękami: swoje projekty – *Sztukę konsumpcyjną* (1972–1975), *Sztukę postkonsumpcyjną* (1972–1975) oraz *Sztuczną fotografię* (1975) – zaniosiła między innymi do Sonnabend Gallery, John Weber Gallery, John Gibson Gallery i Leo Castelli Gallery w nadziei, że znajdzie galerię, która reprezentowałaby ją w Stanach. Już wcześniej zwróciła na siebie uwagę – podczas IX Biennale Młodych w Paryżu w 1975 roku oraz w 1976 roku, kiedy reprodukcja jej pracy znalazła się na okładce zimowego numeru magazynu „Flash Art”. Jednak ku jej zdumieniu tylko nieliczni marszandzi gotowi byli z nią współpracować (wyjątkiem okazał się John Gibson, niestroniący od wyzwań właściciel galerii, zainteresowany twórczością artystów europejskich, który zaproponował jej wystawę – miałyby się ona jednak odbyć już po wyjeździe artystki). Według słów Natalii LL, podczas jednego z takich spotkań, znany galerzysta Leo Castelli, lekceważąco oświadczył: „Ameryka nie jest na to gotowa”. Co miał na myśli? Jak słowa te świadczą o „Ameryce” i twórczości, do której się odnoszą? Jak definiują one artystkę w kontekście tożsamości i miejsca? I wreszcie co ta niezobowiązująca opinia – po części komplement, po części wzgarda – mówi

o nim samym, o Natalii LL, o dziełach sztuki, o socjopolitycznych i ideologicznych systemach, w których te podmioty funkcjonowały? Komentarz ten wskazuje przede wszystkim na czasoprzestrzenne przemieszczenie, przybycie w nieodpowiednim momencie czy też do nieodpowiedniego miejsca, co prowadzi do dalszych pytań: w jaki sposób czas i miejsce wpływają na to, co się dzieje, jak rzutują na toczące się historie, ich późniejsze odczytanie i odbiór. Kontekst jest wszystkim: miejsce, miejsce, i jeszcze raz miejsce.

Trzydzieści cztery lata później do Nowego Jorku przybył Karol Radziszewski, również artysta z Polski, który w ramach swojej rezydencji postanowił zrekonstruować szczegóły podróży Natalii LL, ciekaw podobieństw i różnic między własnym doświadczeniem a doświadczeniem starszej artystki. Radziszewskiego interesują wybrane postaci i historie; to badacz kontekstu, który sprawdza, w jaki sposób pewne teksty są odczytywane w zależności od warunków. Dysponując jedynie listą nazwisk przekazaną mu przez Natalię LL oraz kilkoma fotografiami, które artystka opublikowała w swoim biuletynie „PERMAFO” po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, Radziszewski przystąpił do szukania kontaktu z artystami, kuratorami, galerzystami i innymi osobami spotkanymi przez artystkę podczas jej pobytu w Nowym Jorku. Szybko jednak przekonał się, że obecność jakiejś osoby na zdjęciu nie oznacza wcale, że uwiecznione na nim wydarzenie miało dla niej szczególne znaczenie¹. Niektórzy Natalii LL w ogóle nie pamiętali, na przykład mieszkający wtedy piętro wyżej Hans Haacke. Inni, na przykład Lucy Lippard, oświadczyli, że ich zawodowe zainteresowania zmieniły się od tamtej pory i niewiele mają do powiedzenia na temat krótkotrwałej znajomości czy ogólnie twórczości Natalii LL (Radziszewski zaprezentował korespondencję mailową na ten temat, a nawet opublikował ją w wydawnictwie Muzeum Współczesnego

¹ Zdjęcia te pokazują, że Natalia LL nie tylko była obecna w określonym miejscu i czasie, lecz również, że jej prace były oglądane, oceniane i brane pod uwagę poza ich zwyczajowym kontekstem. Dla niektórych te zdjęcia mogą świadczyć o wzajemnych wpływach i współlistnieniu polskiej i nowojorskiej sztuki konceptualnej i stanowić przykład legitymizacji i uznania ze strony ważnych postaci świata sztuki. W rzeczywistości były to jedynie krótkie chwile serdeczności, które, jak przekonał się Radziszewski, były równie ulotne jak każde inne spotkanie.

we Wrocławiu). Niektórzy już nie żyli, jeszcze inni nie mieli czasu na wspomnienia dotyczące krótkiego spotkania sprzed kilkudziesięciu lat. Dla wielu polska artystka była tylko jedną z setek zagranicznych twórców wizytujących w tamtych latach scenę artystyczną Nowego Jorku. Liczne odmowy spełnienia prośby Radziszewskiego mówią w zasadzie więcej niż wywiady, które udało mu się przeprowadzić, ponieważ wyraźnie pokazują konflikt i brak spójności między dokumentacją (fotografiami) a prywatnymi wspomnieniami².

Carolee Schneemann z kolei mile wspomina Natalię LL i, biorąc pod uwagę różnice i podobieństwa między twórczością i doświadczeniami obu artystek, jej spojrzenie na instytucjonalny i społeczny kontekst, w jakim znalazła się Natalia LL, jest nie do przecenienia. Radziszewski przeprowadził wywiady wideo ze Schneemann oraz innymi uznanymi postaciami ze świata sztuki, w tym z krytykiem Douglasem Crimpem, artystą i wydawcą AA Bronsonem, Vito Acconcim, Mariną Abramović, obecnym dyrektorem Sonnabend Gallery Antonio Homemem i gwiazdą filmów Andy'ego Warhola Mario Montezem. Wszyscy oni rzucili nieco światła na różne, nierzadko skomplikowane kwestie dotyczące sztuki i sytuacji społecznej lat 70. zeszłego wieku w Nowym Jorku. Swoich rozmówców artysta portretuje na nieokreślonym, białym tle, co w połączeniu z konwencją gadających głów tworzy udane nawiązanie do prac Natalii LL z udziałem modelek z serii *Sztuka konsumpcyjna* oraz *Sztuka postkonsumpcyjna*, a także postaci pojawiających się w *Screen Tests* Warhola. Wywiady, z których zmontowano trwające 67 minut wideo zatytułowane *America Is Not Ready For This* [Ameryka nie jest na to gotowa] (2012), przerywane są kadrami ukazującymi Radziszewskiego i Natalię LL przeglądających dokumenty z podróży, są tu również komentarze artystki, pozwalające widzowi poznać jej spojrzenie na wydarzenia, historie i postaci, które zapamiętała. Nikt nie daje tu odpowiedzi na pytanie, na co Ameryka nie była „gotowa”, ale każdy w sposób przemyślany

² Należy zwrócić uwagę, że w filmie nie pojawia się Andrzej Lachowicz, chociaż to prawdopodobnie on dokumentował na zdjęciach spotkania i podróże artystki, w związku z czym już tutaj narracja nie uwzględnia kluczowych uczestników i perspektyw.

i subiektywny opisuje warunki, które mogły podyktować takie spostrzeżenie. W wygłaszanych z pewnością siebie, a czasem też osobliwych wypowiedziach odnaleźć można próby analizy tego konkretnego incydentu, subiektywne propozycje podziałów czasowych w sztuce współczesnej, relacje dotyczące własnych doświadczeń oraz ogólną refleksję na temat czasu i miejsca, możliwą dzięki wzbogacającej, ale też zniekształcającej, perspektywie czasu. Radziszewski nieustannie naciska na swoich rozmówców, chcąc poznać ich zdanie na temat tego, w jaki sposób tożsamość artysty, definiowana przez płeć, geografę, społeczeństwo, politykę bądź seksualność, wpływa na jego funkcjonowanie w różnych sferach, oraz w jaki sposób szufladkowanie prawdziwej lub postrzeganej tożsamości czy ideologii kieruje jego wędrowką przez różne „światy sztuki”.

Wideo zaczyna się od nagrania dokumentującego performans Radziszewskiego *Spróbuj tego* (konkursu na najbardziej erotyczny sposób zjedzenia banana z 2006), a następnie przechodzi w kadry ze *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL, również ukazujące prowokujący sposób konsumpcji banana. W ten sposób młodszy artysta już na początku konfrontuje własną twórczość z dokonaniem artystki. Można zaryzykować twierdzenie, że ta, jak i inne prace Radziszewskiego służą wskazaniami do dziedzictwa czy też tradycji, w ramach której działał artysta, grupy poprzedników, których doświadczenia mogą mieć wpływ na jego własne negocjacje systemów w sztuce, jak i poza nią. Wideo *America Is Not Ready For This* tworzą zaledwie fragmenty obszernego archiwum, zawierającego materiały, korespondencję oraz fotografie zebrane przez artystę w trakcie pracy nad projektem. Oprócz filmu Radziszewski prezentuje inne, wybrane efekty swojej pracy, a powstała w ten sposób historia czerpie zarówno z plotek, jak i z twardych dowodów, które artysta wzbogaca własnymi materiałami i biografią. Od razu pokazuje swoich bohaterów jako skomplikowane i ważne figury, a zarazem jednolite i nieprzeniknione jednostki, przy czym często zwraca się w stronę lokalnych bohaterów (przede wszystkim Polaków), którzy znajdują się na obrzeżach historii, ale są jednocześnie niezastąpionymi i symbolicznymi uczestnikami swoich czasów. Umieszczając równoległe historie w kontekście (rzekomo) powszechnie akceptowanych kanonów, śledzi zmagania jednostki z systemem,

preczinanie się sfery zawodowej i wydarzeń życia prywatnego danego twórcy z szerszymi uwarunkowaniami oraz rozwój tożsamości artystycznej i zmiany jej znaczenia wpływające ze zmiany środowiska.

Projekt ten to ćwiczenie ze społecznej i kontekstualnej historii sztuki, zapis wielorakich związków osobistych i zawodowych, procesów, działań, ograniczeń, oczekiwań, możliwości oraz okoliczności związanych ze sztuką, rozumianych jako zjawiska kluczowe dla jej struktury. Projekt poświęcony konkretnemu, nie do końca wyjaśnionemu wydarzeniu z historii sztuki (w odmiennych narracjach różnych „kanonów” w ramach nowojorskiej i polskiej sztuki conceptualnej), bada podobieństwa oraz różnice w strukturach produkcji sztuki oraz jej odbioru oraz w jaki sposób umożliwiają one to, co nazywamy sztuką, w różnych kontekstach. Bardziej niż ewentualne niedopasowanie Natalii LL do warunków panujących w danym miejscu interesuje Radziszewskiego społeczna, ekonomiczna i polityczna dynamika, która wpłynęła na odbiór jej twórczości oraz postęp tej dynamiki w czasie. Na filmie Natalia LL przyznaje, że podczas spotkania z Josephem Kosuthem „specjalnie dyskusji [...] na temat sztuki [nie było]... raczej to były takie dyskusje o sztuce, ale i o wszystkim, co się wokół sztuki dzieje”³. Radziszewski idzie w jej ślady, badając wydarzenia historyczne, przeżyte historie oraz warunki panujące na obrzeżach sztuki lub jej równoległe, bardziej niż samą sztukę.

Chociaż punktem wyjścia pracy *America Is Not Ready For This* jest wypowiedziana rzekomo przez Castelliego tytułowa kwestia – absurdalna, arogancka deklaracja, a zarazem bodziec do przeprowadzenia poważnych badań dotyczących problemu czasu i miejsca, sam film nie jest jednak ani dokładnym sprawozdaniem z wyprawy ani wyczerpującą odpowiedzią na pytanie o znaczenie wypowiedzi właściciela galerii. Zamiast tego Radziszewski interpretuje ją przy pomocy swoistej paralaksy, dokładnie określając zbieżności i rozbieżności różnych perspektyw, rozrysowując ukrytą, nieznaną „prawdę”, która nigdy nie zostaje ujawniona. Dzięki przywołanym w filmie relacjom widz poznaje jednak jej możliwe konteksty.

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z wideo Karola Radziszewskiego *America Is Not Ready For This* (2012).

Wszystkie gadające głowy są zgodne co do tego, że nawiązaniem ze strony Natalii LL było przekonanie, iż trzymiesięczny pobyt w Nowym Jorku może zaowocować współpracą z jedną z liczących się galerii sztuki, niezależnie od tego, kim się jest ani skąd przybywa. Wielu marszandów i artystów wiedziało o istnieniu Natalii LL, chociaż byli przekonani, że jest Włoszką (pseudonim ukrywał jej polskie, dwuczłonowe nazwisko, poza tym promowało ją włoskie czasopismo). Ci, którzy o niej słyszeli, zapewne ze zdumieniem dowiadywali się, że nie jest modelką z fotografii, które ukazały się w poczytnym magazynie. Castelli prawdopodobnie rzeczywiście wygłosił wspomniany komentarz, ale udzielił Natalii LL również przestrogi, którą artystka cytuje: „niestety u nas nie przejdzie taka sztuka, bo jest za bardzo erotyczna, [...] nie jesteśmy jeszcze na takim etapie”. Dla artystki wypowiedź ta świadczyła o pruderii społeczeństwa amerykańskiego, a przynajmniej amerykańskiej społeczności artystycznej.

Każda z osób wypowiadających się w filmie sprzeciwia się na swój sposób takiej interpretacji. Podkreślają, że aktywność galerii Castelliego należała w latach 60. do czołówki działań awangardowych, jednak pod koniec lat 70., jak w przypadku wielu innych tego typu miejsc, jej zainteresowanie eksperymentami artystycznymi spadło i zaczęła inwestować przede wszystkim w dzieła, na które był popyt i które mogły się sprzedać⁴. Homem twierdzi, że większość ważniejszych galerii nie podejmowała współpracy z nowymi artystami, ponieważ od wczesnych lat 70. miała już wypełniony harmonogram. Crimp wspomina również, że w Nowym Jorku tylko rzadko i wyjątkowo promowało się wtedy artystów z zagranicy (chyba, że osiedli na stałe): „W tamtych czasach Amerykanie mieli obsesję na punkcie tworzenia sztuki, którą można by nazwać amerykańską”, a artyści i galerie używali tego określenia, żeby się wylansować.

⁴ Wojciech Szymański twierdzi, że możliwą odpowiedzią na zadane przez artystkę pytanie jest: „Ameryka jeszcze nie była i zarazem już nie była gotowa”, a wykluczenie artystki w niewielkiej mierze było kwestią wyboru czy smaku, lecz miało raczej przyczynę ekonomiczną, natomiast galerie sztuki nie były jeszcze gotowe na ponowne eksperymenty. W. Szymański, „Pozdrowienia z Ameryki?” *Karola Radziszewskiego*, „Intertekst” 2014, nr 13, [wg:] http://www.intertekst.com/275_artykul.html?jezyk=pl&id_artykul=275.



Rozmowa z AA Bronsonem / Interview with AA Bronson, wideo / video, 2012

Większość z wypowiadających się osób podkreśla też postawę samego Castelliego oraz to, że jego wypowiedź była typowa dla szerszego, wręcz systemowego wykluczenia kobiet ze świata sztuki. Homem i Schneemann przypuszczają, że jego słowa mogły być w dużej mierze reakcją na fizyczną atrakcyjność artystki, a jeśli spodobała mu się jako kobieta, nigdy nie podjąłby z nią współpracy. Większość rozmówców przyznaje, że celowe lekceważenie i upokarzanie kobiet w sferze sztuki nie tylko wtedy było na porządku dziennym, jest tak również dzisiaj. Bronson drwi, że należałoby „zapytać, które kobiety wystawiali”, Acconci twierdzi natomiast, że rzadkie przypadki prezentowania prac stworzonych przez artystki zdarzały się wyłącznie wtedy, gdy ich autorki były partnerkami artystów-mężczyzn lub gdy tacy je polecali. Schneemann opowiada, że często doradzano jej, aby zaniechała wykorzystywania własnego ciała („zarówno jako obrazu jak i narzędzia jego tworzenia”), a także podejmowa-

nia kwestii feministycznych i tych dotyczących seksualności. Mówi również, że te same galerie bardzo niechętnie odnosiły się także do jej twórczości i dlatego właśnie kobiety musiały tworzyć własne struktury feministyczne. Jednak w latach 70. wiele feministek uważało dzieła odwołujące się do erotyzmu za równoznaczne z kapitulacją wobec patriarchy, ponieważ zaspokajały one męskie spojrzenie⁵. Mimo że później uznane zostały przez teoretyczki feminizmu za modelowe przykłady sztuki feministycznej, prace w rodzaju

⁵ Kilka lat przed wyjazdem do Nowego Jorku Natalia LL rzekomo otrzymała manifest feministyczny rozprowadzany przez Lucy Lippard, który zachęcał ją do przystąpienia do ruchu międzynarodowego. Natalia LL nigdy nie zajęła pozycji w pełni feministycznej, chociaż jej twórczość pokazywano w kontekście takich dyskusji w Europie w latach 70., a ona sama robiła prezentacje na ten temat po powrocie ze Stanów Zjednoczonych. Dzisiaj twórczość Natalii LL interpretuje się jako jednoznacznie feministyczną, niezależnie od tego, czy rzeczywiście feminizm był motywacją dla jej prac.



America Is Not Ready For This, film, 2012

tych tworzonych przez Schneemann i Natalię LL nie pasowały ani do męskich inicjatyw komercyjnych, ani do ówczesnych projektów feministycznych.

Tylko jedna z osób występujących w filmie Radziszewskiego zaprzecza, jakoby płęć Natalii LL odgrywała jakąś rolę – Marina Abramović, która wypowiada się przez Skype'a, analizując sytuację z własnej kanapy. Znana artystka performans przez cały wywiad upiera się, że „nie ma znaczenia, kto to robi”. Jej twierdzenie jest diametralnie przeciwne wymowie całego projektu i jawi się w nim jako powracająca antyteza. Abramović posuwa się nawet do uogólnienia, że niewielka liczba kobiet w sztuce wynika z ich pragnienia posiadania wszystkiego (rodziny, mężczyzny, dzieci, itd.), że brak im gotowości całkowitego poświęcenia się, zamiast tego są „złymi gospodyniami domowymi, które tworzą sztukę”. Jednak słowa innych rozmówców świadczą o tym, że ekonomia oraz historia sztuki to narracja zależna, na którą oddziałuje zarówno wykluczenie

jak i włączenie, a na „polu walki” nie ma i nigdy nie było „równości”.

Nadzieje Natalii LL na współpracę ze słynną galerią nie były nieuzasadnione. Jej pobyt w Stanach Zjednoczonych został zaplanowany po to, aby umożliwić jej poznanie głównych postaci nowojorskiego świata sztuki⁶. Wielkie wrażenie robi liczba osób, znaczących z historycznego punktu widzenia, które Natalii LL udało się poznać w tak krótkim okresie. Również dla artystów, którzy na krótko zetknęli się z polską artystką, było to korzystne doświadczenie: spotkali kobietę z drugiego końca świata, która robiła coś ważnego, mogli też poznać inne spojrzenie – zza „tajemniczej” żelaznej kurtyny. Zwłaszcza Schneemann była ze spotkania z nią bardzo zadowolona, „ponieważ w tamtych czasach niewiele było takich jak ona”,

⁶ W sposób właściwy dla działania re-performans, Radziszewski również zwrócił się do organizatorów swojego pobytu o pomoc w nawiązaniu kontaktów.

tn. artystek z podejściem konceptualnym, gotowych poświęcić się zagadnieniom związanym z działaniem i ciałem⁷. Niektórym jej twórczość mogła się wydawać nawet anachroniczna, ponieważ odnosiła się do kwestii konceptualnych, które nowojorskich artystów przestały interesować już jakiś czas wcześniej. Stosowana przez artystkę strategia powtórzeń oraz nawiązań do konsumpcjonizmu typowych dla pop artu oraz zastąpienie obrazu zrjonalizowanymi procesami oraz neutralną fotografią zgodnie z założeniami konceptualizmu składają do przyznania racji opinii mówiącej, że artystka pojawiła się zbyt późno. Co więcej, metoda dokamerowego performansu oraz nakładających się obrazów w *Sztucznej fotografii* przywodzi na myśl fotograficzne eksperymenty dadaistów i surrealistów, natomiast przedstawione w projekcie nagie kobiece ciało, osobiście zaangażowane w działanie, równocześnie zmultiplikowane i pofragmentowane, przypomina działania feministycznych artystek performans z lat 60. i początku lat 70.

Lucy Lippard, krytyczka i dumna orędowniczka kanonicznego konceptualizmu nowojorskiego, ze zdziwieniem odkryła, że twórczość artystów kanadyjskich, europejskich i południowoamerykańskich utrzymana była w podobnym duchu, choć nie mieli oni żadnych powiązań z jej znajomymi z Nowego Jorku i nie byli nawet świadomi ich istnienia. Ukuła więc termin „idei unoszących się w powietrzu”, który miał określać: „spontaniczne pojawienie się podobnych prac artystów niewiedzących nawzajem o swoim istnieniu, co można tłumaczyć jedynie energią wytwarzaną przez (dobrze znane, powszechne) źródła oraz całkowicie niepowiązaną sztukę, na którą wszyscy potencjalnie «konceptualni» artyści powszechnie reagowali»⁸.

7 Według Schneemann twórczość Natalii LL poświęcona była również heteroseksualnej normatywności opartej na wzajemnej przyjemności, poszukiwaniu seksualności poza pornografią i nauką, ale także wykorzystywała fotografię i film jako formę uwarunkowanego, choć neutralnego dokumentu. Łatwo odnaleźć podobieństwa między niesławną pracą Schneemann *Meat Joy* (1964) a *Natalia Ist Sex* Natalii LL (1974), jednak projekt Schneemann przedstawiony był jako rytuał erotyczny, natomiast dzieło Natalii LL dążyło do zredukowania, czy też wzniesienia, aktu kopulacji do poziomu języka.

8 L. Lippard, *Escape Attempts*, w: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nowy Jork: Praeger. 1973. s. IX.

W filmie Natalia LL również zwraca uwagę, że polscy artyści nie zawsze znali prace powstające za granicą, jednak „są pewne okresy, że sztuka, obojętnie w jakim kraju [...] i tak powstaje, jest taka potrzeba, np. sztuka konceptualna, odwrócenie się [...] od obrazu i tworzenie [...] idei wysublimowanych”. Natalia LL, jak i jej koledzy, którzy „znudzili się malarstwem metaforycznym, jakąś abstrakcją [...] i chcieli sztuki racjonalnej”, zrezygnowali z ekspresji i przekazywania znaczeń, żeby zaakcentować związek między wydarzeniami a ich zapisem, zwracając się do fotografii jako transparentnej, choć tajemniczej, metodzie formalizacji. W przypadku polskich artystów konceptualnych nie chodziło o próbę nadążania, stworzyli oni własny program⁹ i działali według podobnych, choć zupełnie niezależnych założeń, będących wypadkową warunków kulturowych, społecznych i politycznych, której nie da się sprowadzić do naśladownictwa postępu sztuki w innych miejscach. Twórczość Natalii LL była pod wieloma względami bardziej podobna do twórczości młodszego pokolenia nowojorskich artystów, którzy rozpoczynali karierę mniej więcej w czasie jej pobytu w tym mieście. Prace Natalii LL, w których nacisk położony był na tworzenie obrazu oraz wyolbrzymianie wszechobecnych form reprezentacji masowej, były zapowiedzią zjawiska, któremu później nadano nazwę Pictures Generation (pokolenie obrazów). Tak się nieszczęśliwie złożyło, że Natalia LL opuściła Nowy Jork zaledwie kilka tygodni przed otwarciem przełomowej wystawy Douglasa Crimpa zatytułowanej *Pictures* [Obrazy], która odbyła się w niekomercyjnej instytucji Artists Space jesienią 1977 roku. Zaprezentowano na niej prace artystów, którzy – jak Natalia LL – w swoich

9 Niektórzy, na przykład Jan Świdziński, uważali, że konceptualizm pojawił się w Polsce dość późno: „Wszystkie istotne sprawy zostały powiedziane przed nami, to znaczy, poza Polską. Mogliśmy co najwyżej doganiać innych, skracając dystans i przygotowując się do wystąpienia z własnym programem”. Lata 70. zastały gotowy program Świdzińskiego, nazwany „sztuką kontekstualną” w celu odróżnienia go od absolutnego charakteru sztuki konceptualnej, który podkreślał rolę sztuki polegającą na interwencji i udziale w danym kontekście oraz usiłował zachwiać związkiem między obiektem a znaczeniem przez położenie nacisku na relację. Cyt. za: Z. Korus, *Kontekst decyduje o wartościach (wywiad z Janem Świdzińskim)*, „Integracje” (kwiecień 1979), cyt. w: K. Piotrowski, *Hommage À Jan Świdziński (Próba wprowadzenia do sztuki jako sztuki kontekstualnej)*, „Sztuka i Dokumentacja” 2002, nr 1, s. 5.

działaniach posługiwali się ramowaniem i inscenizacją, poddając krytyce reprezentację przy użyciu łatwych do zidentyfikowania i budzących liczne skojarzenia, choć zarazem niejednoznacznych, obrazów¹⁰.

Wygłąda na to, że to nie moment, w którym Natalia LL odwiedziła Nowy Jork, był nieodpowiedni, tylko miejsca, do których skierowała swoje kroki. Z taką tezą zgadza się wielu rozmówców Radziszewskiego. Abramović zwraca uwagę, że „galerie komercyjne były najgorszym możliwym wyborem”, a Natalia LL, wzięwszy pod uwagę jej własne doświadczenia, powinna zdać sobie sprawę z tego, że interesujące rzeczy działy się w podziemiu, nie w galeriach sztuki. W 1970 roku Natalia LL wraz ze znajomymi założyła we Wrocławiu niezależną galerię PERMAFO, gdzie zamierzali wprowadzać w życie konceptualną ideę „permanentnej formalizacji”, organizując prezentacje, wystawy, projekty i wydając czasopisma, które miały rozpowszechnić ich działalność i wypowiedzi krytyczne¹¹, wyprzedzając podobne przedsięwzięcia w Ameryce Północnej¹². PERMAFO było częścią międzynarodowej, zdecentralizowanej „wiecznej sieci” (żeby posłużyć się terminem Roberta Filliou) dzięki kontaktom z innymi artystami, wędrownym wystawom, dokumentom, publikacjom, mail artowi, Fluxusowi¹³, wymianom wideo oraz festiwalom sztuki performansu. AA Bronson twierdzi, że o Natalii LL wiedział na długo przed jej pojawieniem się na okładce magazynu „Flash Art” oraz na stronach

10 Crimp sugeruje nawet, że prace Natalii LL mogły pasować do programu komercyjnej galerii Metro Pictures (która ostatecznie zaczęła traktować prace z tamtego okresu jako symboliczne), ale niestety otwarta została ona dopiero 3 lata później. Założyły ją, co wydaje się znaczące, Janelle Reiring, wcześniej w Castelli Gallery, oraz Helene Winer, wcześniej w Artists Space.

11 Pozostali założyciele to Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz i Antoni Dzieduszycki z Klubu Związków Twórczych we Wrocławiu.

12 Na przykład The Kitchen w Nowym Jorku (założona w 1971 roku), Artist's Space w Nowym Jorku (1972), Western Front w Vancouver (1973), 80 Langton Street w San Francisco (1975) oraz Centre for Experimental Art and Communication (CEAC) w Toronto (1975).

13 Fluxus został „założony” przez osiadłego w Nowym Jorku litewskiego imigranta George'a Maciunasa, który zainicjował tam też pomysł adaptowania loftów przez artystów. Co ciekawe, zarówno Maciunas, jak i Warhol, dwie wyjątkowo wpływowe, nowojorskie postaci lat 60. i 70., miał związek ze Wschodem, co pozwala przypuszczać, że sytuacja, którą zastała Natalia LL, ukształtowana została również pod wpływem środkowo- i wschodnioeuropejskich eksperymentów.

„Data Arte”. W ramach kolektywu General Idea, który tworzył w Toronto, wraz z Felixem Partzem i Jorge Zontalem, Bronson kierował publikacją „FILE MAGAZINE”, „znaczącego ośrodka komunikacji artystycznej w tamtych czasach”; redakcja otrzymywała „obszerną korespondencję z Europy Wschodniej i Polski”. Można więc posunąć się dalej i zaryzykować twierdzenie, że pomyłką był nie tylko wybór galerii komercyjnych zamiast niekomercyjnych, ale też wybór miasta. Nawet dzisiaj nowojorczyści są przekonani, że ich miasto jest centrum świata sztuki (które bezsprzecznie znajduje się obecnie w Berlinie i innych wielkich stolicach świata), ale już w latach 70. sieci kontaktów tworzone w wyniku masowego rozpowszechniania publikacji artystycznych oraz dzieł sztuki, zagrażały pozycji tego miasta. Po odebraniu statusu centrum świata sztuki powojennej Europie, nowojorski establishment później stopniowo tracił swoje wpływy, a awangardowe idee rodziły się w podziemiu, w powietrzu, na peryferiach¹⁴.

Co ciekawe, wiele spośród osób wypowiadających się w filmie twierdzi, że po raz pierwszy zobaczyli pracę Natalii LL na okładce magazynu „Flash Art”, Radziszewski pokazuje jednak, że mało kto w rzeczywistości pamięta tę fotografię. Zmagania z niepamięcią prowadzą do wymiany obrazu ślamięcej się kobiety z szeroko otwartymi oczami na inną pracę Natalii LL, ukazującą modelki znajdujące smakową przyjemność w felatio z użyciem banana. Zwłaszcza Amerykanom ten drugi obraz musi kojarzyć się z wcześniejszym, krótkim filmem Andy'ego Warhola *Mario Banana* (1964), w którym wystąpił performer *drag queen* Mario Montez, posługując się w charakterze atrybutu erotycznego właśnie bananem. Skojarzenie to może być wyjaśnieniem pomyłki, podmiany czy skrótowych obrazów zachowanych w pamięci.

14 We wkładce poświęconej polskiej awangardzie we włoskim magazynie „Data Arte” Natalia LL sama zdiagnozowała podobną decentralizację na polskiej scenie artystycznej w 1970 roku, utrzymując, że od chwili, gdy uznana warszawska Galeria Foksal zaczęła „integrować teatr i sztuki plastyczne”, awangarda przeniosła się do Wrocławia – stało się tak po symposium „Wrocław 70”, poświęconym bezprzedmiotowej sztuce, wystawie „SP” prezentującej „sztukę notacyjną” w galerii Pod Moną Lisą oraz powstaniu PERMAFO. Natalia LL, *Permafo and Others*, „Data Arte” 1977, nr 27, s. 4-79.

Film zaczyna się od pytania, które Radziszewski zadaje Natalii LL: „Jak to się w ogóle zaczęło, że banan się zaczął pojawiać w Pani sztuce?”. Pytanie to wielokrotnie powraca w trakcie filmu, a Radziszewski analizuje atrakcyjność „wschodniego i zachodniego banana”, stosując społeczne, formalistyczne i ikonograficzne porównania między twórczością Natalii LL a wcześniejszym wykorzystaniem banana w filmach Warhola. Artysta usiłuje dowiedzieć się od Douglasa Crimpa, AA Bronsona i Mario Monteza, skąd w jego pracach wziął się ten właśnie owoc. Niedoceniony inicjator „bananowego trendu” Montez przyznaje, że po prostu wyjął to, co akurat miał w torbie, a zaimprovizowany, nasuwający erotyczne skojarzenia sposób spożycia owocu skłonił Warhola do użycia tego motywu w kilku następnych pracach. Radziszewski włącza się do debaty na temat oryginalności i autorstwa, wyolbrzymiając frazesy dotyczące powstawania dzieła sztuki, a jednocześnie kwestionując ewentualną inspirację¹⁵ i drwiąc z pomysłu, że użycie banana miałyby być gestem „oryginalnym”. Przy okazji wskazuje na różnice w dostępności i symbolicznie tego owocu, wynikające z różnej społeczno-politycznej rzeczywistości Nowego Jorku i Polski epoki Gierka.

Znaczenie banana rzeczywistości jest inne w każdej z prac, a niezgodność ta wynika zarówno z ich kontekstu, jak i podmiotowości jedzących go osób. Radziszewski próbował już naszkicować związek między Warholem, Montezem, Natalią LL i samym sobą, kiedy badał różnice w podejściu do czynności spożycia owocu i jej wykonaniu podczas wymyślonego przez siebie konkursu *Spróbuj tego*. Widzowie, wcielając się w rolę modeli, mieli przed kamerą zjadać w jak najbardziej erotyczny sposób banana, tak więc owoc ten stał się również częścią historii sztuki. Inaczej niż poprzednicy Radziszewski nie tylko zainsceni-

zował uestetyczną przyjemność jako wspólną zabawę i kolektywny performans, ale postarał się również o obfitość bananów, symboliczną dla wszechobecności tego importowanego towaru we współczesnej Polsce. Powstał w ten sposób jaskrawy kontrast z przeszłością, gdy owoce egzotyczne były towarem luksusowym. Artysty ponownie udało się zademonstrować, jak znak nabiera nowych znaczeń w zależności od kontekstu, tematu i publiczności.

Natalia LL sama bezustannie testowała stałość znaczenia w swoich pracach, prezentując je w kontrastującym otoczeniu lub wykorzystując możliwość nieskończonej reprodukcji fotografii w powtórzeniach własnych prac w wielu różnych formach i zestawieniach. Podczas pobytu w Nowym Jorku artystka nie tylko nosiła odbitki i slajdy do galerii i pracowni, ale prezentowała je również na ulicach, traktując sferę publiczną jako przestrzeń wystawienniczą. Gdy w 1977 roku trafiła na ulicach Nowego Jorku na gejowską demonstrację Gay Pride, dołączyła do demonstrantów, „żeby zamaniestować i popierać starania [...] gejów”, trzymając w rękach zdjęcia z serii *Sztuka konsumpcyjna* w charakterze znaków (dosłownie i metaforycznie). Jak twierdzi Radziszewski, to właśnie dokumentacja jej działania w ramach publicznej demonstracji zwróciła jego uwagę, ponieważ lokalna bohaterka znalazła się tu poza swoim środowiskiem, wplątana w zagadnienia stanowiące przedmiot osobistych oraz krytycznych zainteresowań młodszego artysty. Dzięki przedstawieniu samej siebie oraz własnej twórczości w tak znaczącym kontekście, wyrwaniu się z galerii do szerszej i prawdopodobnie bardziej otwartej publiczności, artystka wzbogaciła swoje prace o nowe znaczenia¹⁶. Natalia LL przypuszczalnie uznała również, że dążenie aktywistów do widzialności (uwidocznienie seksualności jako czynnik kluczowy dla tożsamości)

16 W kontekście jej nieudanego doświadczenia z galeriami, na ironię może zakrawać fakt, że ludzie obserwujący demonstrację nie sprawiali wrażenia poruszonych jej pracami, co najwyżej wzbudzały one nieco zainteresowania. Galeria uznała te przedstawienia za zbyt erotyczne, ale w kontekście bardziej publicznym i subkulturowym postrzegano je jako całkiem delikatne w wyrazie. W ten sposób amerykańska pruderia znalazła się w ostrym kontraście do ruchów wolnościowych tego czasu, co wskazuje, że system komercyjny mógł być, wbrew intuicji, bardziej zgrany z konserwatywną częścią społeczeństwa niż z subkulturami, awangardą i związanymi z nimi artystami.

15 Natalia LL na pewno dobrze знаła twórczość Warhola, wątpliwe jest jednak, czy miała szansę oglądać jego undergroundowe filmy przed rokiem 1972, kiedy to powstały jej własne fotografie i filmy. Zapewnienie AA Bronsona, że mimo częstego wystawiania popularnych obrazów i portretów Warhola w amerykańskich muzeach, jego filmy rzadko pokazywano poza Factory, a bardziej *queerowe* obrazy prezentowano przede wszystkim w Europie, w jednej chwili burzy wyobrażenia dotyczące gustów panujących w Ameryce i Europie, oraz tego, co było w nich akceptowane.



Karol i Natalia LL / Karol and Natalia LL, fotografia / photography, 2011

jest analogiczne do jej pracy w tym sensie, że zarówno ruch walczący o prawa dla osób LGBT, jak i jej działalność stanowiły krytyczną reakcję na narzucane przez społeczeństwo ograniczenia dotyczące tego, co wolno pokazywać. Podkreślając wątek podróży Natalii LL związany z ruchem wyzwolenia gejów¹⁷, Radziszewski

ponownie wskazuje na kluczowe dla narracji znaczenie wydarzeń społeczno-politycznych, jakie zachodziły podczas pobytu artystki w Nowym Jorku.

Jeśli Natalia LL znalazła się we „właściwym miejscu, we właściwym czasie”, dlaczego jej wizyta nie przyniosła spektakularnych efektów, przynosząc artystce z Polski sławę w samym centrum świata sztuki? Wbrew oczekiwaniom okazało się, że publiczne galerie sztuki, w których wielokrotnie pokazywano (i poddawano

17 Zdjęcia pokazują również pewien moment w rozwoju ruchu. Osiem lat po zamieszkach znanych jako Stonewall Riots, w roku 1977 coroczna demonstracja nie odbywała się już w formie pełnego gniewu marszu osób żądających emancypacji i uznania, było to teraz wydarzenie radosne, coś w rodzaju ulicznego jarmarku, choć były tam też organizacje aktywistów, barierki oraz inicjatywy oddolne. Czerwiec 1977 roku, cztery lata zanim HIV/AIDS zaczęły dziesiątkować społeczność *queer*, należał do dość idyllicznego okresu w historii ruchu LGBT. Społeczeństwo zaczęło akceptować tę społeczność, zanim pod wpływem traumy zaczęła się ona w kolejnych latach radykalizować, co wynikało z chęci przetrwania. Dla amerykańskiego widza dzisiaj obrazy te zapowiadają również ostateczne

zawłaszczenie Pride przez korporacje i, być może, potrzebę ponownej radykalizacji wydarzenia i przekształcenia parady w marsz protestacyjny. Również w tym sensie Natalia LL przybyła zbyt późno, a jednocześnie zbyt wcześnie na to, aby jej gesty zostały dostrzeżone w na wskroś radykalnym kontekście (pokazała się też w złym miejscu, ponieważ obchody rocznicy zamieszek w Stonewall z 1977 roku wspomina się przede wszystkim ze względu na mowę Harveya Milka wygłoszoną w San Francisco).



widok wystawy / exhibition view

cenzurze) jej prace, gotowe były zaakceptować jej sposób obrazowania w przeciwieństwie do prywatnych galerzystów z „wolnego” i „wyzwolonego” Zachodu. Czy stało się tak, ponieważ była cudzoziemką, kobietą, przyjechała ze Wschodu, czy też chodziło tylko o jej twórczość? Dla każdego artysty pierwszy dłuższy pobyt w Nowym Jorku stanowi powód do snucia najróżniejszych fantazji dotyczących wspaniałej kariery, dotarcia na samą górę, nawiązania nowych współpracy i kontaktów. Projekt Radziszewskiego jest parodią takich oczekiwań, kwestionując założenia odnoszące się do artystów i ich miejsca w świecie, przy czym artysta jest świadomy własnych negocjacji w ramach tych systemów. Pamiętając, że zapamiętała ją niewiele osób, jej kariera nie zaczęła się nagle rozwijać w zawrotnym tempie, a sama artystka nie została w Nowym Jorku, czy można uznać tę wyprawę za udaną, czy wyjazd Natalii LL miał jakiegokolwiek znaczenie? W trakcie filmu Radziszewski otwarcie pyta o wystawę, którą proponował jej John Gibson:

„Czy ma Pani poczucie, że to, że musiała Pani wrócić, że niektórych rzeczy nie można było zrealizować, choćby tej wystawy, która miała być w listopadzie, czy to jest [...] poczucie straconej szansy?”

Nic nie wskazuje na to, żeby Natalia LL żałowała czegokolwiek w związku ze swoją podróżą, nigdy też nie czuła się „przywiązania do obrazu [USA]”, twierdzi jednak, że była zadowolona, bo przekonała się „co myśleć o Stanach Zjednoczonych”. Była częścią zarówno aktywnych środowisk lokalnych, jak i międzynarodowej sieci ośrodków prowadzonych przez artystów, rozpowszechniającej sztukę i poświęcone jej publikacje, można więc uznać, że w decyzji artystki o powrocie na „peryferie” kryła się zapowiedź postępującej decentralizacji sztuki. Wyprawa Natalii LL miała potencjał wielkiej podróży, chwytliwej, romantycznej historii w stylu hollywoodzkim (artystka zza żelaznej kurtyny osiąga natychmiastowy sukces!), ale tamte czasy nie obfitowały w znaczące wydarzenia, dla żadnej z osób wypowia-



widok wystawy / exhibition view

dających się w filmie nie był to ważny moment w karierze. Nikt wcześniej nie zajmował się wyprawą Natalii LL, a w każdym razie nikt nie zwracał sobie głowy jej szczegółową analizą, dopiero Radziszewski postanowił podążyć tropem artystki, korzystając z podpowiedzi i uporczywie zadając pytania świadkom i informatorom. Artysta bada nieznaczący i krótkotrwały incydent, ale przecież nie po to, żeby go dogłębnie przestudiować, tylko po to, żeby umieścić go w ramach szerszych procesów. Mało ważne wydarzenie staje się dla niego kluczem pozwalającym przestudiować kontekst, jaki je otaczał i zestawić go z własnymi doświadczeniami.

Było tak, jakby nic się nie zdarzyło, a jednak istniały dokumenty, zdjęcia – przechowywane, przekazywane dalej, publikowane. Nieobecność ich domniemanego autora, Andrzeja Lachowicza, wydaje się uzasadniona, ponieważ bez potwierdzającego historię świadka dokumenty mówią same za siebie. Sam Lachowicz powiedział: „Świat wytwarzany przez fotografię istnieje

je poza notowaną przez fotografię rzeczywistością”¹⁸. Radziszewski podąża za obrazami i niedoskonałymi wspomnieniami, aby stworzyć niepełne archiwum, które budzi więcej pytań niż dostarcza odpowiedzi. Zestawiając reprodukcje materiałów (publikowane fotografie) z ponownie sfotografowanymi przez siebie opublikowanymi materiałami, artysta przywołuje zapowiedź informacji wtórnej, którą niosła sztuka conceptualna, gdzie idea czy wydarzenie (informacja pierwotna) przekładane są na reprodukcję i wprowadzane do obrotu jako informacja wtórna, przekazując ideę lub wydarzenie w czasie i przestrzeni. Podobnie jak przedstawieni poprzednicy, Radziszewski upiera się, że ramowanie i powtórzenie stanowi różnicę.

Wychodząc od pozornie nieważnych szczegółów, tworzy opowieść, w której obiektywne dane, przeróżne

18 A. Lachowicz, „Lekcja” 1976, cyt. w: Natalia LL, *Hipoteza*, <http://www.nataliall.com/texts/3>.

przypuszczenia i interpretacje istnieją obok siebie, wzbogacone swoistą spekulatywną, spersonalizowaną poetyką. Historyk w takiej sytuacji zachowałby się zapewne inaczej. Radziszewski zaczął od zestawu współrzędnych (nazwiska, zdjęcia, kontakty, wsparcie), często ignorował mapę, pozwalając, żeby spontaniczna ciekawość, osobiste przeczucia oraz czysty przypadek nadały tej historii kierunek. Więcej w niej luk, zwrotów, niezgodnych opinii i niekonsekwencji niż faktów. Prezentując dowody (dokumenty, marginalia, zdjęcia i korespondencje) obok snutych wspomnień i ukierunkowanych spekulacji Radziszewski pokazuje, że zapis to nie to samo, co pamięć czy historia, bada związek między tym, co zarejestrowane i niezarejestrowane, a w ostatecznym rozrachunku między tym, co powiedziane a tym, co nie powiedziane o przeszłości.

Trywialna historia przedstawiona w pracy stanowi uzupełnienie bardziej oficjalnych opowieści, ponieważ uwagę Radziszewskiego przykuły właśnie te szczegóły, które są pomijane lub zapomniane. Co ciekawe, projekt *America Is Not Ready For This* kilkakrotnie pokazywano jako pracę uzupełniającą wystawy twórczości Natalii LL, a więc w charakterze dokumentu, a nie niezależnego dzieła. Tak więc badania prowadzone przez Radziszewskiego są równoległe do prezentowanych narracji i stały się ich nieodłączną częścią. *America Is Not Ready For This* to dokument o zmiennym charakterze, który rozciąga się lub kurczy zgodnie z kontekstem, w którym jest pokazywany. Na indywidualnej wystawie artysty *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum*, w ramach prezentacji projektu pokazano nie tylko zmontowany film, serię niezmontowanych wywiadów, wybór (przefotografowanych) zdjęć ukazujących Natalię LL i spotykanych przez nią artystów¹⁹ oraz magazyn „Flash Art”,

ale też dokumenty z własnej kolekcji Radziszewskiego: korespondencje z postaciami ze świata sztuki²⁰, zdjęcia z Westbeth, zebrany materiał badawczy, a także zdjęcia artysty z twórcami poznanymi podczas jego pobytu w Nowym Jorku²¹. Sposób wystawienia obiektów jest fetyszystycznie muzealny, co podnosi rangę osobistych odczuć; przedmioty nabierają charakteru historycznych eksponatów, domagających się uznania, a także obiektów ahistorycznych, ponadczasowego archiwum, które zawiera w sobie własną interpretację i rekonstrukcję. Jest to zabieg formalny, prezentacja obrazu relacji historycznej przy pomocy autorytarnych formatów filmu dokumentalnego, przefotografowanych zdjęć oraz gabloty muzealnej (obrazy skończonej i uznanej historii). Te kryptopodobne media pełnią funkcję przestrzeni cytatów i porównań, nieprzerwanie ukazując podobieństwa i niezgodności między artystą a innymi. W jednym z przypadków obecność Natalii LL na demonstracji *Pride* porównuje on z własnym, nieplanowanym zetknięciem się z protestami *Occupy Wall Street*²². W innej gablocie artysta proponuje ćwiczenie w identyfikacji kodów

w 1999 roku), ale, o czym świadczy przedstawiona korespondencja, nie starczyło mu już na to czasu. Pojawienie się CEAC w jego dokumentacji nie tylko łączy historię Natalii LL z zainteresowaniami Radziszewskiego, ale też ponownie osłabia obiegowe wyobrażenia na temat związków między Wschodem a Zachodem.

²⁰ Artysta pokazuje korespondencję mailową, ale też – w charakterze sentymentalnego świadectwa spotkania z (niedawno zmarłym) Mario Montezem i Carolee Schneemann, upominki, które od nich otrzymał (kartka pocztowa ukazująca Monteza z wstęgą z napisem „Gay Power” oraz stara publikacja filmowa), z dumą prezentując publiczności pełne serdeczności dedykacje i autografy.

²¹ W sekcji, gdzie pokazywane są zdjęcia przefotografowane z publikacji PERMAFO, na których uwiecznione zostały spotkania Natalii LL z różnymi artystami, Radziszewski umieszcza nawet własne podobizny w towarzystwie Schneemann i Acconciego, jakby spekulując, czy dokumenty te mogą okazać się ważne czy, podobnie jak w przypadku Natalii LL, będą trwać dłużej niż pamięć i sama znajomość.

²² Posuwając się nawet do umieszczenia własnych zdjęć w katalogu przedstawiającym fotografie Natalii LL, Radziszewski nie tylko wskazuje na ich wspólne doświadczenie przypadkowego natknięcia się na wielkie demonstracje polityczne, porównuje również zajmowaną przez nich pozycję w tłumie. Natalia LL była autsajderką, a zarazem sojuszniką pokazującą solidarność z innymi, a Radziszewski ukazuje sprytnie nie tylko własną identyfikację ze sprawą leżącą u podstaw demonstracji, ale też dystans wobec konkretnego charakteru tych akcji. Obrazy, które wydają się artystycznie związane z własnym doświadczeniem, to prowizoryczna „galeria sztuki”, artysta szkicujący tłum oraz stragan z napisem „Queering Occupy Wall Street” (*queerowanie* Occupy Wall Street).

¹⁹ Tylko jedna z fotografii przedstawiających spotkania Natalii LL pokazana jest w większym formacie niż oryginał w „PERMAFO”. Na zrobionym w Toronto zdjęciu znajduje się Natalia LL, zadowolona i wciśnięta między Amerigo Marrasa i Bruce’a Evesa, kanadyjskich artystów, aktywistów ruchu gejowskiego, wydawców i muzyków punkowych, założycieli centrum sztuki CEAC. Zaledwie kilka miesięcy przed przylotem Natalii LL CEAC włączył manifest Jana Świdzińskiego, innego konceptualnego artysty z Polski, zatytułowany *Sztuka kontekstualna* do własnego programu i wydał deklarację *Trzeci front sztuki przeciwko Nowemu Jorkowi*. Szkoda, że Radziszewski nie mógł podążyć śladami Natalii LL do Kanady, a tam porozmawiać z Bruce’em Evesem (Amerigo Marras zmarł

wizualnych, zestawiając zdjęcie publikacji z podwójnym autoportretem Warhola z 1987 roku, na którym widać artystę jedzącego banana, przefotografowany kadr *Mario Banana*, otwarty katalog z podobizną Radziszewskiego, który je banana podczas akcji *Spróbuj tego*, oraz końcowy kadr z filmu, gdzie artysta i Natalia LL prezentują własne wykonanie erotycznego konsumowania banana.

Radziszewski przywołuje zapomniany fragment historii i pokazuje go jako interesujący, choć nie do końca zbadany epizod w szerszej narracji sztuki i artystów ostatniego ćwierćwiecza. Wojciech Szymański sugeruje, że projekt Radziszewskiego to „nacechowana autobiograficznie i autotematycznie historia sztuki”²³, w której skład w ramach szerszego kanonu wchodzi bardzo subiektywne narracje, a jest to możliwe dzięki przywołaniu związków między artystą (w tym jego twórczością) a zjawiskami, którymi się zajmuje. Dlatego właśnie Radziszewski raz po raz pyta swoich rozmówców, w jaki sposób tożsamość artysty (a także jej ekspresja i to, jak jest szufladkowana) może wpływać na odbiór jego sztuki, jej funkcjonowanie oraz jak zmieniają się one w zależności od kontekstu. Artysta traktuje te kwestie jako wskazówki dotyczące kontekstu sztuki oraz pozycji zajmowanych przez nią w różnych okolicznościach. Pyta, w jaki sposób czas i przestrzeń wpływają na postrzeganie i tożsamość artysty oraz jego pracy? Zwraca się do tych, którzy przeszli podobną drogę, kierując historię ku samej sobie. Jednak jego prace to bardzo osobiste narracje, w których dzieli się własnymi doświadczeniami, pragnieniami i zainteresowaniami dotyczącymi konkretnej historii, mówiąc właśnie poprzez historię. Choć w całym projekcie kwestionowany jest prymat Zachodu, nie zostaje on jednak całkowicie podważony. Można powiedzieć, że Radziszewski należy do pokolenia, któremu zabrakło pewnych wzorców lub które je wyczerpało lub też takiego, które lokalnych bohaterów umieszcza na tym samym poziomie, co uniwersalnych. W tym sensie mamy do czynienia z tworzeniem historii, choć jest to historia całkowicie różna od tej, która udaje, że przedstawia prawdę. Radziszewskiego interesuje przede wszystkim kontekst, w którym funkcjonują przed-

stawione postaci, natomiast one same, ich wyjątkowość i znaczenie są tu mniej ważne. To, co odkrywa, jest zaprzeczeniem, a zarazem parodią rzekomo powszechnej akceptacji wydarzeń historycznych, w ramach kanonu sztuki oraz poza nim. *America Is Not Ready For This* pokazuje społeczny dyskurs w sztuce, uwidaczniając niewielkie, przypadkowe, krótkotrwałe związki, które pojawiają się i znikają wewnątrz tego systemu, zderzenie lokalnych narracji z większymi wydarzeniami, bada granicę pomiędzy historią sztuki a życiem prywatnym. Związki te, niepozabawione empatii, kruche, operują na poziomie formalnym, konceptualnym, geograficznym, politycznym i społecznym. Praca, która odzwierciedla jego własną pozycję jako artysty i jako człowieka, a także analizuje szczególne warunki panujące wewnątrz systemów oraz poza nimi, jest próbą wyznaczenia własnego miejsca w świecie.

Post Brothers to przedsięwzięcie krytyczne, za którym stoi Matthew Post – niezależny kurator i pisarz, obecnie działający w Białymstoku. Post Brothers otrzymał tytuł magistra praktyk kuratorskich w California College of the Arts, San Francisco (2009), a wcześniej tytuł licencjata w Emily Carr Institute, Vancouver (2006). Kuratorował wystawy, wygłaszał wykłady i prezentował projekty w Polsce, Meksyku, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Austrii, a Litwie, we Włoszech, w Grecji, Finlandii, Belgii, Holandii oraz w Chinach, gdzie jego wideo oraz niezrealizowany scenariusz przedstawiono w trakcie 9. edycji Biennale w Szanghaju (2012). Jego eseje i artykuły ukazały się w „Annual Magazine”, „Spike Art Quarterly”, „The Baltic Notebooks of Anthony Blunt”, „Fillip”, „Cura”, „Kaleidoscope”, „Mousse”, „Nero”, „Art Papers”, „Pazmaker” i „Punkt”, jak również w licznych publikacjach poświęconych sztuce oraz katalogach wystaw.

²³ W. Szymański, *New York, New York*, „Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław”, 30.11.2012, s. 4.





POST BROTHERS

THERE IS A TIME AND A PLACE FOR EVERYTHING

In the summer of 1977, the Polish conceptual artist Natalia LL and her frequent collaborator, and then-husband, Andrzej Lachowicz received a scholarship from the Kosciuszko Foundation to visit New York City for three months. Staying at the renowned Westbeth Artist Community, Natalia LL spent most of her time meeting with artists and visiting galleries throughout the city (while also going on sporadic trips via Greyhound bus to Louisiana and to Toronto, Canada). As luck would have it, the acquaintances the artist made during her stay represent a significant sample of established artists in New York at the time, including Carolee Schneemann, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, Denis Oppenheim, Anthony McCall, William Wegman, and Colette. Arriving well prepared, the artist brought along her projects *Consumer Art (1972–1975)*, *Post-Consumer Art (1972–1975)* and *Artificial Photography (1975)* in her visits to prominent galleries in New York, presenting them to such galleries as Sonnabend Gallery, John Weber Gallery, John Gibson Gallery, and Leo Castelli Gallery in the hope of finding American representation. Having previously garnered significant attention in the IX Paris Biennale of Young Artists (1975) and on the front cover of the winter 1976 edition of “Flash Art” magazine, the artist was surprised that only few of the dealers wanted to work with her (though John Gibson, an adventurous gallerist with an interest in artists from Europe, did offer her a show, but it was unfortunately after the time of her stay). Natalia LL notes that in one such meeting with the well-known dealer Leo Castelli, the gallerist dismissively stated “America is not ready for this.” What did the dealer mean by this statement? What does it say about “America” and the work he was referring to? Where does this place the artist in terms of identity and location? How does this offhanded remark, half compliment and half disparagement, describe himself, Natalia LL, the work, and the socio-political and ideological systems within which these operators circulated? Above all, this comment signals a spatiotemporal

displacement, a mistimed or redirected arrival, leading to further questions regarding how time and place inform the events that happen, manipulating how stories occur and how they are read and received later. Context is everything: location, location, location.

Thirty-four years after Natalia LL’s journey, the artist Karol Radziszewski traveled to New York on a similar residency and set about reconstructing the details of her trip, comparing and contrasting his own experience with that of Natalia LL. Often investigating particular icons and stories, Radziszewski is a researcher into context, examining how certain texts are read within different conditions. With only a list of names given by Natalia LL and some photographs the artist had published in her “PERMAFO” bulletin upon her return, Radziszewski went about contacting the artists, curators, art galleries and other characters the senior artist had encountered during her stay. The artist quickly learned that just because some were depicted in the snapshots doesn’t mean that their meeting was significant.¹ Some did not remember her at all, including her upstairs neighbor, Hans Haacke. Others, including Lucy Lippard, pointed out that they had moved on in their professional interests and had little to say regarding their fleeting acquaintance or Natalia LL’s work generally (Radziszewski has displayed this email thread and even published this correspondence in a publication by the Wrocław Contemporary Museum). Meanwhile some were deceased or too busy to spend time reminiscing about a brief encounter decades ago. To many, she was simply one of hundreds of foreign artists passing through the art scenes of New York at the time. This rejection of Radziszewski’s requests is almost more informative than the interviews he subsequently conducted, as they make clear the conflict and discordances between documents (the photographs) and personal memories.²

¹ These images offer evidence that not only was Natalia LL present in those specific times and places, but also that the work was seen, appraised and considered, by people outside their normal context. For some, the photos may point to a cross-pollination and cohabitation of Polish conceptual art and New York conceptual art, an instance of validation and acknowledgement from art world celebrities. In reality, these were only brief moments of conviviality that, as Radziszewski learned, were as varying and fleeting as any encounter.

² It is also significant to point out that Andrzej Lachowicz never makes an appearance in the video, though he is the presumed

Luckily, the artist Carolee Schneemann remembers Natalia LL fondly, and, given the differences and similarities between both artists' practices and experiences, offered a crucial perspective on the institutional and social context in which Natalia LL found herself. Radziszewski conducted video interviews with Schneemann and a variety of renowned art figures, including the critic Douglas Crimp, artist and publisher AA Bronson, Vito Acconci, Marina Abramović, current Sonnabend Gallery director Antonio Homem, and the star of Andy Warhol's movies Mario Montez, who all cast some light on the various and conflicting conditions of art and society in 1970s New York. Appropriately, the interviews are conducted in front of a non-descript white background, keenly correlating the aesthetic disposition of the talking heads in Radziszewski's video to the models in Natalia LL's *Consumer Art* and *Post-Consumer Art* sequences, and the characters that appeared in Warhol's Screen Tests. Edited together into the 67-minute video *America Is Not Ready For This* (2012), the interviews are intercut with scenes of Radziszewski and Natalia LL investigating her documents from the trip, relaying her perspective on her experience and the stories and figures she remembers. No single character answers the question of what America was not "ready" for, but each gives thoughtful, subjective accounts on the situations such an utterance would've been made within. In their opinionated, but also curious, responses, the guests waver between a specific analysis of the story, certain subjective periodizations of contemporary art, their own experiences, and general reflections on the time and place through the wisdom and distortions of hindsight. Radziszewski continually presses the art workers to give their thoughts on how an artist's identity, whether determined by gender, geography, society, politics or sexuality, influences the ways they operate within different fields, and how the labeling of real or perceived identities or ideologies directs their movement through various "art worlds."

Immediately drawing a comparison between himself and the senior artist, the video opens with a documentation of his own performance *Taste It – A Competition for the Most Erotic Way of Eating a Banana*

photographer of her meetings and travels, so the narrative is already missing its core players and perspectives.

(2006) and then cuts to a film from Natalia LL's *Consumer Art*, both with a provocative eating of a banana. In this and other works, one could say that Radziszewski is earnestly attempting to chart a legacy or tradition in which he inherits and operates, a posse of forebears whose experiences can be informative for his own negotiation of systems both within art and outside of it. The video of *America Is Not Ready For This* is only an edited fragment of a vast archive of materials, correspondences and images the artist accumulated in his examination. Presenting select portions of his research alongside the video, Radziszewski creates a history built on both rumor and concrete evidence, which he equally invests with his own materials and biography. Rapidly rendering his subjects at once as complex and significant figures and flat, impenetrable entities, the artist often looks to the stories of local protagonists (mostly Polish), who are simultaneously at the borders of history and integral and emblematic participants within their times. By placing these parallel histories in the context of (seemingly) universally-accepted canons, he traces how single lives rub up against systems, how the contexts of one's work and personal life events intersect with larger conditions, and how one's identity is developed and takes on different meanings in different milieus.

The project is an exercise in a social and contextual history of art, a registration of the varied personal and professional relationships, processes, activities, restrictions, expectations, possibilities and wrappings surrounding art as vital to art's construction. While focused on a very specific un-clarified detail from the history of art (within the divergent narratives of different "canons" within New York and Polish conceptual art), the project explores the interrelation and disparity in structures of art's production and reception and the way in which these structures make possible this thing that is called art in different contexts. Radziszewski's focus is not on whether or not Natalia LL's art fits in with the values of one setting or another, but rather is interested in the social, economic and political dynamics that informed the reception of her art then, and how these dynamics have functioned over time. In the video, Natalia LL says that during her rendezvous with Joseph Kosuth, they "didn't really talk about art that much. I mean there were con-

versations both about art and about everything that surrounded art."³ Radziszewski follows suit, questioning the historical events, lived histories, and conditions peripheral and parallel to art, rather than art itself.

Wryly reciting Castelli's purported phrase as both an absurd, conceited declaration and as an inducement of serious inquiry into time and place, *America Is Not Ready For This* neither arrives at a definitive account of the trip nor adequately explicates the meaning behind the gallerist's statement. Instead, Radziszewski interprets the expression through a sort of parallax, pinpointing the crossing and conflict of perspectives so as to chart a hidden, unknowable "truth" that never arrives. Nevertheless, the guests offer the viewer a number of different lenses through which to view the statement. All of the talking heads agree that it was naïve for Natalia LL to think that she could come to New York for only three months and get picked up by a major gallery, no matter who she was or where she came from. Indeed, many dealers and artists were aware of Natalia LL at the time, albeit believing her to be Italian (as her moniker concealed her hyphenated Polish name and she had been promoted by an Italian magazine). Those in the know that met her were probably additionally surprised to find the woman in front of them to not be the model the artist had used in the well-circulated magazine image. Castelli apparently said as much when he met her, but gave Natalia LL a further admonition that she retells: "unfortunately this sort of art will not pass here, it's too erotic, and we're not ready for this yet." The artist interpreted these words as a statement about the prudishness of American society, or at least, American art society as a whole.

The interviewees in the video disagree with this interpretation in their own ways. Many point out that although Castelli's enterprise had been on the cusp of avant-garde practices in the 60s, by the late 70s, many galleries like it had become less receptive to experiments and more invested in works that could be marketable and sellable.⁴ As Homem describes, many

of the premier galleries had also already established full rosters by the early 70s and were not looking for new artists. Crimp also mentions that it was a rare and remarkable thing for a foreign artist to be supported in New York at the time (unless they permanently emigrated): "Americans at the time were obsessed with doing things that were uniquely American", and the artists and galleries marketed themselves as such.

Most of the respondents also put emphasis on the attitude of Castelli himself and how his response represents the more systemic exclusion of women in the art world. Homem and Schneemann speculate that much of his response was due to her being an attractive woman, that if the artist was sexually interesting to the dealer then he'd never work with her. Most of the subjects admit that this deliberate disregard and degradation of women in the sphere of art was not only widespread then, but is also still omnipresent today. Bronson scoffs that one should "ask them which women they were showing," while Acconci professes that on the rare circumstance that some female artists were shown, they were only acknowledged if they were partners of, or vouched for by, male artists. Schneemann describes how she was often told to repress her use of her body ("as both image and image maker") and her exploration of feminist subjects and sexuality. She also relays that the same galleries were very discouraging to her work as well, and that this condition necessitated the need for women to create their own structures under feminism. But in the 70s, many feminists saw work dealing with eroticism as capitulating to patriarchy by pandering to the male gaze.⁵ Therefore work like that of Schneemann and Natalia LL, though

it wasn't ready for it any more," her exclusion was determined not so much by choice or taste, but by economic interests, and the gallery system was not yet ready for experimentation again. W. Szymański, *Karol Radziszewski's Greetings from America!*, "Intertekst", Łaźnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk, http://www.intertekst.com/275_artykul.html?jezyk=en&id_artykul=275

⁵ Years before her trip, Natalia LL allegedly received a feminist manifesto disseminated by Lucy Lippard, who invited her to be part of the international movement. Natalia LL never fully claimed her title as a feminist, though her work was shown alongside such discussions throughout Europe in the 70s, and she did give presentations on the topic after returning from the US. Today feminism is attributed unequivocally to Natalia LL's oeuvre regardless of it being a motivating factor in the work.

³ Unless otherwise noted, all quotes are taken from Karol Radziszewski's video *America Is Not Ready For This* (2012)

⁴ Wojciech Szymański suggests that the answer to the artist's question may be that "America was not ready for it yet, and at the same time



Rozmowa z Vito Acconci / Interview with Vito Acconci, video / video, 2012

later recast and celebrated by feminist theorists as exemplars of the movement, were often excluded both from the “boys club” of the commercial context and contemporary feminist initiatives.

Only one of Radziszewski’s subjects disputes how Natalia LL’s gender played a role: Marina Abramović, who appears only as a screenshot of a leisurely Skype session held from her couch. Throughout the interview, the renowned performance artist argues vehemently that, “It doesn’t matter who’s making it.” Her statement is diametrically opposed to the conditions the video as a whole explores, serving as a recurrent antithesis within Radziszewski’s project. Abramović even goes on to generalize that the reasons that there are fewer female artists is that women want everything (family, the man, children etc.), and they need to be more dedicated and not just be “bad housewives making art.” But as the testimonies from the other interlocutors attest, the economy and history of art is a contingent narrative that develops from exclusions as much as inclusions, and the “battlefield” is not, and has never been, “equal.”

Natalia LL’s hope for a prominent gallery was not unwarranted; the residency was specifically designed to introduce the artist to the movers and shakers of the New York art world.⁶ It is startling how many historically significant people Natalia LL met during such a short period. It was also surely beneficial for the artists Natalia LL briefly met: they saw a woman from across the world doing important work, and were able to get a different perspective from behind the “mysterious” Iron Curtain. Schneemann was especially happy to meet her “because there wasn’t many like her at the time”, i.e. a female artist thinking through conceptual concerns and willing to investigate issues related to the action and the body.⁷ For some, her work may have

⁶ In a mode of re-performance, Radziszewski also called upon his residency to help him establish contacts.

⁷ For Schneemann, the work Natalia LL brought was similarly exploring heterosexual normality that was based on mutual pleasure, looking for sexuality outside pornography and science, but was also using the photograph and film as a form of contingent yet indifferent document. One can easily draw parallels between



Rozmowa z Carolee Schneemann / Interview with Carolee Schneemann, video / video, 2012

appeared at that time almost anachronistic, referring to conceptual concerns that New York artists had already moved past. With her perceived references to the use of repetition and consumerism in Pop, and her trading of the image for rationalized processes and indifferent photography in line with Conceptualism, the artist seems to have arrived too late. Furthermore, her use of camera performance and overlaid images in *Artificial Photography* recalls the photography experiments of dadaists and surrealists, while the project’s use of the nude, self-performing, female body, at once multiplied and fragmented, was analogous to many feminist and performance artists in the 60s and early 70s.

Lucy Lippard, the critic and proud proponent of canonical New York Conceptualism, was surprised to find artists in Canada, Europe and South America

who were on a similar wavelength, yet were totally unconnected and unaware of her New York friends. She coined the term “ideas in the air” to describe:

“the spontaneous appearance of similar work totally unknown to the artists that can be explained only as energy generated by {well-known, common} sources and by the wholly unrelated art against which all the potentially ‘conceptual’ artists were commonly reacting.”⁸

In the video, Natalia LL correspondingly remarks that, although artists in Poland were not always aware of work made abroad at the same time, “there are periods of time where a specific type of art will appear, no matter where. Like conceptual art, which turns away from the image to sublime ideas.” Equally “bored of metaphorical painting and abstract art and [wanting] a more rational art”, Natalia LL and her peers

Schneemann’s infamous *Meat Joy* (1964) and Natalia LL’s *Natalia Ist Sex* (1974), but while Schneemann’s project was staged as an erotic ritual, Natalia LL opted to reduce, or perhaps elevate, the act of copulation to language.

⁸ L. Lippard, *Escape Attempts*, in: *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*. New York: Praeger. 1973. p. IX.

abandoned expression and substance so as to emphasize the relationship between events and their notation, turning to photography as a transparent, yet mysterious, method of formalization. Rather than merely catch up, Polish conceptual artists forged their own program⁹ and operated according to similar yet highly distinct precepts, a product of cultural, social, and political conditions that cannot be reduced to the progression of art elsewhere. Natalia LL's work was, in many ways, more in line with a later, younger, generation of New York artists that emerged around the time of her visit. With her reprioritization of image making and exaggeration of common forms of mass representation, Natalia LL's work in many ways presaged what would be later called "the Pictures Generation." It is unfortunate that Natalia LL left New York just weeks before the opening of Douglas Crimp's seminal exhibition *Pictures* at the non-profit institution Artists Space in the fall of 1977. This exhibition presented artists who, like Natalia LL, used framing and staging in their practices, critiquing representation by using identifiable and highly connotative, though non-specific, imagery.¹⁰

It appears that Natalia LL may not have come to New York at the wrong time, but simply went to the wrong place. Many of Radziszewski's respondents also agree. Abramović points out that a "commercial gallery was the last place to look for," and that Natalia LL should have known, given her own experience, that in-

teresting work was to be found in the underground, not in the galleries. In 1970, Natalia LL and her peers established their independent, artist-run PERMAFO Gallery in Wrocław, to put the conceptual idea of "permanent formalization" into practice by organizing presentations, exhibitions, projects, and publishing newspapers that disseminated their work and critical dispatches,¹¹ predating similar endeavors in North America.¹² Connected by networks of artists through the circulation of mobile exhibitions, documents, publications, mail art, Fluxus¹³, video exchanges, and performance festivals, PERMAFO was part of an international and decentralized "eternal network" (to use the term of Robert Filliou). AA Bronson notes that he probably found out about Natalia LL long before her appearance on the Flash Art cover and in the pages of *Data Arte*. Working as General Idea with Felix Partz, and Jorge Zontal, he ran the publication *FILE MAGAZINE* from Toronto, an "important node on the network of that era" that received a "lot of mail from Eastern Europe and Poland." One could even go further in this assessment and say that it wasn't just the difference between commercial and non-commercial places that was her mistake, but also cities. While even today New Yorkers believe they are the center of the art world (which has arguably moved to Berlin and on to other major capitals across the world), in the 1970s the networks provided by the mass dissemination of artist's publications and artworks had already destabilized the city's status. After snatching and relocating the center of art from Europe in the Post-War era, the New York establishment was increasingly losing its influence, the avant-garde

11 Founded with Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz and Antoni Dzieduszycki at the Creative Associations Club in Wrocław.

12 Including *The Kitchen* in New York (established in 1971), *Artist's Space* in New York (1972), *Western Front* in Vancouver (1973), 80 Langton Street in San Francisco (1975) and *Centre for Experimental Art and Communication (CEAC)* in Toronto (1975).

13 Fluxus itself was "started" by a Lithuanian expatriate in New York, George Maciunas, who also introduced the concept of artist's loft housing to New York. It is quite intriguing that Maciunas and Warhol, two extremely influential figures in New York in the 60s and 70s, both had connections to the East, making one speculate that what Natalia LL saw was already influenced by Central/Eastern European experimentation.

9 Some, such as Jan Świdziński, felt that Poland was late in joining conceptualism: "All important issues had been spoken about long before us, I mean, outside Poland. We were in a position of catching up with the others, shortening the distance while preparing to present our own program." By the 70s, Świdziński had developed a program in contrast to the absoluteness of conceptual art called "contextual art" that emphasized the role of art in intervening and participating in given contexts and sought to destabilize the relationship between objects and meanings by accentuating relation. See: Z. Korus, *Kontekst decyduje o wartościach (wywiad z Janem Świdzińskim)*, "Integracje" (April 1979). Quoted in: K. Piotrowski, *Hommage À Jan Świdziński* (an attempted introduction to art as contextual art), "Sztuka i Dokumentacja", no. 8. 2013

10 Crimp even suggests that Natalia LL's work might have fit in with the program of the commercial gallery *Metro Pictures* (which ended up emblemizing this generation of work) but, alas, it did not open for another 3 years. Appropriately, it was started by Janelle Reiring, previously of Castelli Gallery, and Helene Winer, previously of Artists Space.

concept now resided in the underground, in the air, and on the periphery.¹⁴

Curiously, though some of the interlocutors in the video surmise that they first became aware of Natalia LL's work from her Flash Art cover, Radziszewski shows that many remember the image incorrectly. Their inhibited anamnesis performs a cerebral switcheroo, replacing an image of a wide-eyed model drooling cream with another of Natalia LL's images of models pleasurably performing gustatory fellatio with a banana. Especially for the Americans, the image patently calls to mind the earlier erotic use of bananas in the work of Andy Warhol, which developed after the emblematic short film *Mario Banana* (1964), starring the drag performer Mario Montez. This substitution makes clear the ambiguities, substitutions, and abbreviations of images in memory.

At the start of the video, Radziszewski's first question to Natalia LL is "When and why did you start using bananas in your art?" Coming back to this question throughout the video, Radziszewski scrutinizes the appeal of the "East-West banana", deploying a social, formalist and iconographic comparison between Natalia LL's work and the earlier appearance of the banana in Warhol's films. At sporadic points, the artist interrogates Douglas Crimp, AA Bronson, and Mario Montez on the origins of the banana in Warhol's work. The unsung initiator of the "banana trend", Montez confesses that he spontaneously pulled out whatever it was in his bag, and that his erotic impromptu ingestion of the fruit inspired Warhol to use the banana in numerous subsequent works. Exaggerating the clichés of the fruition of a work of art, Radziszewski sarcastically joins in a debate on originality and paternity, at once questioning the possibility of influence¹⁵, ridi-

14 In a bulletin on the evolution of the Polish avant-garde in the Italian magazine *DATA ARTE*, Natalia LL herself would diagnose a similar decentralization within the Polish art scene in 1970, arguing that since the renowned Foksal Gallery in Warsaw had turned to "integrating theater and plastic arts", the avant-garde had migrated to Wrocław following the symposium on non-object art "Wrocław 70", the "SP" exhibition of "notational art" at Mona Lisa Gallery, and the founding of PERMAFO. Natalia LL, *Permafo and Others*, "DATA", #27, July-September 1977, p. 4-79

15 While Natalia LL was certainly well informed of Warhol's work by that point, it is extremely unlikely that she had had a chance to see

culing the idea of the banana as an "original" gesture, and contrasting the availability and symbolism of the fruit in the distinct sociopolitical contexts of New York and Gierek-era Poland.

Indeed, the banana yields very different meanings in the works and this discordance has as much to do with the contexts in which the fruit was deployed as the subjectivities of the figures depicted eating it. In an earlier attempt at connecting Warhol, Montez, Natalia LL and himself, Radziszewski tested the difference between different apprehensions and performances of the act by staging a contest: *Taste It – A Competition for the Most Erotic Way of Eating a Banana*. Inviting the viewer to take on the role of the banana-stimulating models performing for the camera, the banana becomes also an object of art history. Departing from its antecedents, the embellishing of their pleasure was not only staged as a public game and collective performance, but Radziszewski also offered a superabundance of bananas, demonstrating the imported good's mass ubiquity in contemporary Poland as highly contrasted to its past status as a superfluous commodity. Once again the artist registers how a sign takes on new meanings in different contexts, with different subjects, and different audiences.

Natalia LL herself continuously tested the fidelity of meaning in her images by presenting them in contrasting settings, exploiting the infinite reproducibility of photography by reiterating her works in many different forms and arrangements. While in New York the artist carried prints and slides to not only galleries and studio visits, but also took her images to the streets, deploying the public sphere as a site for display. Stumbling upon the 1977 New York Gay Pride demonstrations, Natalia LL "wanted to demonstrate [her] support for their fight" by carrying dissociated images from *Consumer Art* as signs (literally and figuratively). In fact, it was allegedly the documentation of her public demonstration that first caught Radziszewski's attention,

the underground films by 1972 when she made her photographs and films. In a moment that once again disrupts assumptions regarding taste and acceptance in America and Europe, it is asserted by AA Bronson that, while Warhol's populist paintings and portraits were shown frequently in American museums, his films were rarely shown outside the Factory and his more queer oriented images were mostly exhibited in Europe.

as it featured a local hero out of her own context and immersed within a history of deep personal and critical interest to the younger artist. Setting herself and her work against a charged background and venturing out of the gallery into a more public and possibly receptive audience, the images accrue a different meaning.¹⁶ Natalia LL probably also saw the activists' assertion of visibility (the making visible of sexuality as integral to identity) as analogous to her own work, where both the LGBT rights movement and her work are critical responses to the kind of enactments allowed in society. Highlighting Natalia LL's trip within the context of the gay liberation movement,¹⁷ Radziszewski once again emphasizes the sociopolitical happenings surrounding her experience in New York as fundamental to the narrative.

If Natalia LL was in "the right place at the right time," why did it not yield greater results, catapulting the Polish artist to fame in the center? Incongruous to expectations, it seemed that the public galleries where her work had been shown numerous times (and that was subject to government censorship) were more accepting of Natalia LL's imagery than private dealers in the "free" and "liberated" West. Was it because she was

16 Set in the context of her unsuccessful gallery experience, it is ironic how the viewers at the demonstration seem unaffected by the images, if not a little curious. While the gallery identified the images as too erotic, in this more public and subcultural context, they were regarded as quite benign. Thus the prudishness of America is put in stark contrast to the liberation movements of the time, demonstrating that the commercial apparatus may have been, counter-intuitively, more aligned with conservative rumblings within society than with the subcultures, avant-garde and artists surrounding them.

17 The images also represent a specific point in the evolution of the movement. Eight years after the Stonewall Riots, by 1977 the annual event had shifted from an aggressive march for liberation and recognition into a more festive environment, akin to a street fair, albeit with the presence of activist organizations alongside bars and self-initiated enterprises. Four years before HIV/AIDS began decimating the gay community, June 1977 represents a certain idyllic period in the LGBT movement, a public acceptance of the community before the community was traumatized, and needed to radicalize in the coming years as an attempt at bare survival. For an American viewer today, the images also foreshadow the eventual cooptation of Pride by corporations and perhaps the need to radicalize the event from a parade back into a march. In this sense, Natalia LL once again appears too late and too early for her gestures to be seen within a thoroughly radical context (she also appears in the wrong place, as the 1977 Stonewall anniversary is most remembered for Harvey Milk's speech in San Francisco).

a foreigner, a female, from the East, or was it the nature of the work itself? Any artist's first extended professional trip to New York summons all types of speculative fantasies of "making it", joining the canon, and forging new partnerships and alliances. Radziszewski's project is a parody of these expectations, defamiliarizing assumptions regarding artists and their place in the world, while conscious of his own negotiation in these systems. Given that very few people remember her, and her career did not explode afterwards, and that she did not remain in New York, was her trip unsuccessful, did Natalia LL's trip matter at all? In the video, Radziszewski bluntly asks her about the show she was offered by John Gibson:

"Do you feel that the fact that you had to go back, that you couldn't work on the show you were supposed to have in November...do you think that this was a lost chance? A missed opportunity?"

Natalia LL does not seem to have any regrets regarding her trip, and never felt "attached to the image of the US", but says that it "was good to see what to think about there". As part of both an energetic local atmosphere and a worldwide network of artist run centers and artists circulating art and publications, her choice to return to the "periphery" anticipated the increasing decentralization of art. Natalia LL's trip has all the makings of a grand journey, a catchy, romantic, Hollywood story (an artist from behind the Iron Curtain is catapulted to fame!), but the time wasn't very eventful, and was not very important for any of the characters. Nobody had really talked about the excursion before, at least in any sort of detail, until Radziszewski began following the clues and asking pesky questions to witnesses and informants. The artist explodes the small and short event not simply as an over-elaboration of the story, but as a means of connecting the short trip to bigger dynamics. The inconsequential event operates for him as a cipher to explore the context in which it happened and to juxtapose that critically to his own experiences.

It was as if nothing had happened, but there were documents, images that were kept, circulated, displayed. It is appropriate that the presumed photographer, Andrzej Lachowicz, never appears, as without this corroborating witness, the documents speak for themselves. To quote Lachowicz himself: "The world



widok wystawy / exhibition view

generated by photography exists beyond the reality recorded by photography."¹⁸ Radziszewski follows the images and the imperfect recollections to produce a partial archive that elicits more questions than answers. Juxtaposing reproduced material (publications of images) with his own re-photographed images of published material, the artist invokes the heralding of secondary information in conceptual art, where an idea or event (the primary information) can be translated in reproduction and circulated as secondary information, transmitting the idea or experience across time and space. Like the antecedent artists he bespeaks, Radziszewski insists that framing and repetition produces difference.

Elaborating history from seemingly insignificant details, he produces a story in which objective data, conjecture and interpretation coexist, endowed with a certain speculative and personalized poetics. A historian would have certainly proceeded differently in this situation. While Radziszewski began with a set of coordinates (names, pictures, contacts and support), he frequently disregarded the map, allowing sponta-

neous interest, personal premonitions, and pure coincidence to dictate how the story told itself. There are more holes, tangents, disagreements and inconsistencies within the story than there are facts. By juxtaposing the presentation of evidence (documents, marginalia, images and correspondences) with spoken recollections and informed musings, Radziszewski demonstrates that the record is not the same as remembrance, or as history, elaborating the relationship between what is recorded and unrecorded, and subsequently what is said and unsaid, about the past.

The trivial story presented in the work functions as a complement to more official accounts, as it is these details that are omitted or forgotten about that caught Radziszewski's attention. Curiously, the project *America Is Not Ready For This* has been displayed a number of times as a supplement to Natalia LL's exhibitions, serving more as a supporting document than a distinct work. Hence, Radziszewski's research exists parallel to the narratives presented and has become an inextricable part of them. *America Is Not Ready For This* is a variable document, a story that expands and contracts according to the context in which it is displayed. For his solo show *The Prince and Queens. The Body as an Archive*, his presentation of the work was not only

18 A. Lachowicz, "Lesson" 1976, quoted in Natalia LL, *Hypothesis* (5 April 1977), Trans. by H. Holzhausen.

made up of the edited video, a series of unedited interviews, a selection of (rephotographed) photos of Natalia LL meeting artists,¹⁹ and the Flash Art magazine, but also documents from Radziszewski's own collection: including correspondence with art world personages,²⁰ images of Westbeth, collected research material, and snapshots from his own journey to New York and his meetings with artists.²¹ Elevating personal effects through the fetishistic preservation of museological display, these articles become at once historical, worthy of acknowledgement, and ahistorical, a transtemporal archive that incorporates its reading and reenactment into itself. This process is a formal maneuver, presenting the image of historical account through the authoritative formats of the documentary film, the rephotographed image, and the museological vitrine (images of a complete and venerated history). These crypts act as sites of citation and comparison, consistently drawing parallels and discordance between himself and others. One of the cases likens Natalia LL's presence at the Pride demonstration with his own unplanned encounter with the Occupy Wall Street protests.²² In another vitrine, the artist elicits an

19 Only one of the images from Natalia LL's meetings is printed larger than it was reproduced in PERMAFO. In the picture, Natalia LL is in Toronto, merrily sandwiched between Amerigo Marras and Bruce Eves, the Canadian artists, gay liberation activists, publishers and punk musicians, who founded the artist-run center CEAC, which only a few months before her trip integrated Natalia LL's conceptual art peer Jan Świdziński's *Contextual Art* manifesto into its program and produced the declaration: *Third Front of Art Against New York*. It is a shame that Radziszewski was unable to follow in Natalia LL's path to Canada and at least interview Bruce Eves (as Amerigo Marras passed away in 1999), but, as his presented correspondence attests, he ran out of time. The appearance of the CEAC in his documents not only connects Natalia LL's story to Radziszewski's interests and identity, but once again also undermines normalized suppositions regarding the relationship between East and West.

20 The artist includes email threads but also, as sentimental testimony to his encounter with (the recently deceased) Mario Montez and Carolee Schneemann, gifts he was given from the notable figures (a postcard of Montez with a "Gay Power" sash, and an old film publication respectively), proudly publicizing the affectionate personal dedications and autographs.

21 In a section of images photographed from the PERMAFO publication of Natalia LL meeting artists, Radziszewski even sneaks in images of himself with Schneemann and Acconci, as if to also speculate whether these documents, like Natalia LL's, would be important or similarly would outlast memory and relationships.

22 Going as far as to paste his own snapshots into a catalog featur-

exercise of visual pattern identification, collocating a photograph of a publication of Warhol's 1987 double self-portrait eating a banana, a re-photographed image of *Mario Banana*, an open catalog of Radziszewski doing the same in *Taste It*, and a still from the end of the video where the artist and Natalia LL engage in some erotic banana eating.

Radziszewski summons an unacknowledged piece of history and brings it back as a peculiar and uncertain episode in a larger narrative of art and artists over the last half century. Wojciech Szymanski suggests that Radziszewski's project is an "autobiographically and self-reflexively charged history of art"²³, yielding highly subjective narratives within a larger canon by calling up certain affiliations between himself (including his work), and the phenomena he wanders upon. This is why the artist constantly asks the interviewees in the video about how an artist's identity (and the expression and external labeling of this) can effect how their work is received, circulates, and how they may move around in different contexts. The artist explores these designations as indicative of the contexts surrounding art and the positions it represents in different contexts. He asks: how does time and space affect the perception and identity of an artist and their work? He looks to those who have traversed similar ground, turning history in on itself. But his works are very personal narratives that have to do with sharing his own experiences, desire or interest in a specific history, speaking through history. Throughout the entire project, the primacy of the West is questioned, if not fully contested. One could say he is part of a generation that lacks certain models, or has exhausted them, or one that plac-

ing Natalia LL's photo at the event, Radziszewski not only points to their shared coincidental encounter with large political demonstrations, but also draws a comparison between their subject positions within the mass. Just as Natalia LL was both an outsider and an ally participating in solidarity with others, Radziszewski cleverly articulates not only his own identification with the cause in the demonstrations, but also his distance from the particularity of the action. Finding moments within the protest where he saw affinities to his own experience, other images the artist includes from the event include a makeshift "art gallery", an artist sketching a mass of people, and a "Queering Occupy Wall Street" booth.

23 W. Szymański, *New York, New York*, "Jednodniówka Muzeum Współczesnego Wrocław", 30.11.2012, p. 4.



America Is Not Ready For This, gabłota (materiały archiwalne) / vitrine (archival materials)

es local models in the same field as the canon. In this sense it is a way of making history, though very different from the one that pretends to tell the truth. Above all, Radziszewski's process is less interested in the particularity or importance of the figures he selects, and more engaged with the settings which the subjects operate within. His uncovering contradicts and parodies the seemingly universal acceptance of historical events, within and outside the canon of art. *America Is Not Ready For This* demonstrates a social discourse in art, making visible the small, haphazard, and brief relationships that come into and out of this system, how local narratives come into contact with bigger events, examining the border between the history of art and personal lives. Empathetic but also self-conscious, this relationship operates on formal, conceptual, geographic, political and social levels. Mirroring his own position as an artist, and as a human, by looking at the particular conditions that gave rise to individuals and their positions within and outside certain systems, the work is an attempt to chart his own place in the world.

Post Brothers is a critical enterprise that includes Matthew Post – an independent curator and writer currently working from Białystok, Poland. Post Brothers received an MA in Curatorial Practice from the California College of the Arts, San Francisco (2009); and a BFA from Emily Carr Institute, Vancouver (2006). He has curated exhibitions and presented lectures and projects in Poland, Mexico, Canada, the United States, Germany, Austria, Lithuania, Italy, Greece, Finland, Belgium, The Netherlands, and China, where he contributed a video and an unrealized screenplay in the 9th Shanghai Biennale (2012). His essays and articles have been published in "Annual Magazine", "Spike Art Quarterly", "The Baltic Notebooks of Anthony Blunt", "Fillip", "Cura", "Kaleidoscope", "Mousse", "Nero", "Art Papers", "Pazmaker" and "Punkt", as well as in numerous artist publications and exhibition catalogues.



Śnienie / Dreaming, re-performans / re-performance, 1979–2014

WOJCIECH SZYMAŃSKI

CZŁOWIEK, KTÓRY ŚPI. BARDZO KRÓTKA
HISTORIA O SPANIU W GALERIACH SZTUKI

Sen i odpowiedzialność. – Za wszystko chcecie być odpowiedzialni, okrom snów swoich! Co za nikczemna słabość, we wnioskowaniu jaki brak odwagi! Nic tak bardzo nie jest własnością waszą jak sny wasze! Nic do tego stopnia nie jest waszym dziełem! Tworzywem, formą, trwaniem, aktorem, widzem – w komediach tych wszystkim jesteście wy sami!

Friedrich Nietzsche¹

Człowiek, który śpi to tytuł sławnej powieści Georges'a Pereca z 1967 roku. Człowiek, który śpi – powiedzieć można, patrząc na zdjęcia dokumentujące performans Natalii LL zatytułowany *Śnienie* z 1979 roku. „Och, przecież to człowiek, który śpi!”, wykrzykuje unisono zdumiona i rozbawiona zarazem publiczność na wernisażu wystawy Karola Radziszewskiego *The Prince and Queens. Ciało jako archiwum* na widok śpiącego artysty. „Toż to Natalia LL”, dodają od razu ci bardziej zaawansowani w odczytywaniu interwizualnych aluzji, gier i cytatów, jakich wiele zawartych jest w sztuce Radziszewskiego. I rzeczywiście: Natalia LL jak żywa; no wykapaną Natalia.

Jak powszechnie wiadomo, powieść Pereca, której tytuł przyszedł mi do głowy, kiedy podczas wernisażu w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej zobaczyłem śpiącego w białej sukience artystę, jest oniryczną fabułą; zapisem wycofywania się na margines bohatera, co staje się outsiderem, wypisując się tym samym ze społeczeństwa. Ten cierpiący na acedię mężczyzna, którego mdli od wszechświata, wycofuje się z aktywności życiowej być może dlatego, że – jak poucza Perce – jego „role i etykiety naszykowano: od nocnika z czasów wczesnego dzieciństwa po fotel na kółkach na stare lata, wszystkie siedziska są gotowe i czekają na swoją kolej. [...] Przygody tak dobrze już opisano, że najza-

ciekleszy bunt na nikim nie robi wrażenia”². A zatem, myślę sobie słowami Pereca, patrząc na śpiącego Radziszewskiego: „nie masz po co wychodzić na ulicę i zrywać z głów kapeluszy, oblewać się nieczystościami, maszerować boso, ogłaszać manifestów, strzelać z rewolweru do orszaku byle uzurpatora, niczego to nie zmieni”³.

Radziszewski, o ile mi wiadomo, ani na acedię nie cierpi, ani swym wernisażowym snem w białej sukience i wianku na głowie – będącym oczywistym i zamierzonym re-performans *Śnienia* Natalii LL – nie zamierzał tej przypadłości duszy tematyzować. Tym, co łączy narracyjną propozycję Pereca z wystawą i zaprezentowanym podczas niej śnieniem w wykonaniu Radziszewskiego, są dwie inne rzeczy.

BYĆ JAK NATALIA LL, CZYLI PO PIERWSZE

Po pierwsze: rewolucyjna, gdyż subwersyjna abnegacja. Zarówno bohater autobiograficznej powieści Pereca, jak i bohater autobiograficznego performansu Radziszewskiego są abnegatami. Obaj są jednocześnie doskonale świadomi faktu, że nie ma po co ogłaszać manifestów, gdyż role i etykiety zostały już dawno rozdane. A jeśli tak, nie ma sensu żadna – pozornie tylko sensowna i celowa, usiłująca dokonać zmiany czy przesunięcia w polu społecznym – działalność; także ta artystyczna⁴. Wybierając przespanie własnego wernisażu, Radziszewski zachował się jak Perceowski bohater, który pytał sam siebie: „Czemu miałbyś pokonywać najwyższe szczyty, skoro potem musiałbyś zejść”? I odpowiadał pytaniem na pytanie: „a czy po zejściu mógłbyś uniknąć bajania już do końca życia o tym, w jaki sposób zabrałeś się do takiej wspinaczki?”⁵.

² G. Perce, *Człowiek, który śpi*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 31.

³ Ibidem.

⁴ Proszę zwrócić uwagę, że wymienione przez Pereca i zacytowane przeze mnie czynności bez sensu (zrywanie z głów kapeluszy, oblewanie się nieczystościami, maszerowanie boso, ogłaszanie manifestów i strzelanie do orszaku byle uzurpatora) można rozpatrywać w kontekście nastawionej na oryginalność i nowość sztuki awangardowej XX wieku. Zaryzykuję tezę, że każdej z wymienionych tutaj czynności można przypisać nazwisko konkretnego artysty (obstawiam kręgi futurizmu, dada oraz wiedeński akcjonizm). W tym sensie powieść Pereca jest przede wszystkim książką o możliwości sztuki nowoczesnej.

⁵ Ibidem, s. 31–32.

¹ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa, Kraków 1912, s. 132–133.

Wiadomo, że lepiej już położyć się i zasnąć, niż zajmować się dozgonnie tautologiami.

Owo położenie się i zaśnięcie nie jest jednak zwykłą abnegacją. Ma ono, jako się rzekło, spory potencjał wizualnej subwersji. Ta subwersja jest wymierzona przeciwko regułom świata sztuki *sensu largo* i przeciwko polskiemu dyskursowi publicznemu ciągle nacechowanemu homofobicznie *sensu stricto*. Bo jak to tak? Przespać swój własny wernisaż? Wydaje się to czymś wysoce niestosownym i niewłaściwym zarazem. I nie chodzi mi tutaj wcale o tak zwane dobre wychowanie lub miłą powierzchowność, które wymagałyby przecież przyjmowania gości, jacy przybyli z odległej Warszawy, ceremonialnych i kokieteryjnych uśmiechów, powitań w formie dyskretnych skinień głową i udawania, że zna się gratulujące wystawy osoby, chociaż widać się je właśnie pierwszy raz w życiu. Wernisaż to, bądź co bądź, także święto rynku: okazja do ucięcia pogawędki z krytykiem lub dziennikarzem, wytlumaczenia niedostrzegalnych poziomów interpretacyjnych dzieła, poznania galerzystów, wymienienia uprzejmości z kolekcjonerami i tak dalej. A wszystkie te możliwości Radziszewski zwyczajnie zmarnował, przespiając je i łamiąc tym samym niepisane reguły gry obowiązującej w świecie sztuki.

Zauważmy, jeśli już mowa tu o świecie sztuki *sensu largo*, to znaczy w jego aspekcie globalnym, że ten niestosowny wybór, aby przespać własny wernisaż, jest decyzją nie tylko niefortunną, co także na pierwszy rzut oka wysoce niezrozumiałą. Przespanie bowiem swego wernisażu w żaden sposób nie wpisuje się w modne dzisiaj w świecie sztuki – za sprawą głównie Mariny Abramović oraz Klause Biesenbacha⁶ – wszelkie polityki autentyczności⁷, polegające na emfatycznym podkreślaniu zaangażowanej i przydającej benjaminowskiej aury obecności artysty. Jeśli więc wybór Radziszewskiego ma być zrozumiałą strategią

6 Mam tutaj oczywiście na myśli sławną, produkowaną przez Biesenbacha w 2010 roku blockbuster Mariny Abramović w MoMA z flagowym produktem, jakim był odbywający się w ramach wystawy performans *The Artist Is Present* (2010), spopularyzowany na całym świecie (także poza globalnym światem sztuki) przez film z 2012 roku pod tym samym co performans tytułem.

7 Te są, ma się rozumieć, jedynie żargonem autentyczności, symulującym fantazmatyczną zawsze, czyli „prawdziwą” autentyczność.

w obrębie świata sztuki⁸, gest artysty rozumieć trzeba jako opozycyjny wobec (konserwatywnej skądinąd) polityki obecności, jakiej hołduje dzisiaj ten świat⁹. I przede wszystkim w tym właśnie sensie przespanie wernisażu jest subwersyjną strategią wobec polityki świata sztuki. Ta zaś wypracowana została za pomocą poetyki oporu w odwołaniu do pracy autorstwa klasycznej artystki polskiego konceptualizmu.

W pewnym sensie bowiem Radziszewski *de facto* nie spał. On cytował, że śpi. Powstaje zatem pytanie: dlaczego cytował Natalię LL i jej *Śnienie*? Dlaczego spośród wielu śpiących i śniących w XX i XXI wieku po galeriach i muzeach artystów i artystek wybrał akurat ją? Dlaczego, innymi słowy, chciał spać jej snem? Dlaczego to, dajmy na to, Chris Burden z jego sławną pracą *Bed Piece* (1972) nie stał się inspiracją dla Radziszewskiego? Dlaczego nie wybrał artysta jako źródłowego – schlebując plebejskim gustom, ale wpisując się tym samym w światowe trendy wystawiennicze – kuratorowanego przez niezawodnego w dziedzinie kiczu Biesenbacha, snu Tildy Swinton, czyli pracy *The Maybe* (1995 / 2013)?

Pośród wielu dopełniających się odpowiedzi, jakie przychodzą mi teraz do głowy, za najbardziej trafne uważam następujące: Radziszewski nie wybrał jako źródła obrazowania dla swojego snu pracy Swinton, gdyż nie interesują go puste pod względem artystycznym, a nastawione jedynie na medialne zainteresowanie gesty. Pusty i „wykuratorowany” przez Biesenbacha gest Swinton, jak pisał o nim na przykład Jason Farago¹⁰, jest też, zauważmy, oparty na spostonowanej

8 Wierzę, hołdując zasadzie życzliwości, że gest artystyczny nie jest nigdy gestem pozbawionym sensu.

9 Ową konserwatywną politykę obecności, gdybym chciał być wyjątkowo złośliwy, opisałbym, nawiązując do ostatnich wypowiedzi Jerry’ego Saltza, który w swoim tekście – zatytułowanym *nomen omen – When Did the Art World Get So Conservative?* zwraca uwagę na deklaratywną jedynie polityczność świata sztuki, który żyje w symbiozie i – przede wszystkim – z symbiozy z konserwatywnym establishmentem politycznym. Figurą tej symbiozy czyni Saltz... Biesenbacha, który wiedzie żonę Ruperta Murdocha, Wendy, by ta gawędziła z obecnymi i gotowymi dla niej artystami. Zob. J. Saltz, *When Did the Art World Get So Conservative?*, <http://www.vulture.com/2014/11/when-did-the-art-world-get-so-conservative.html> (dostęp: 31.12.2014).

10 J. Farago, *The Real Story Behind Tilda Swinton’s Performance at MoMA*, „The New Republic”, March 28 2013, <http://www.newrepublic.com/article/112782/real-story-behind-tilda-swinton-performance-at-moma>

przez Radziszewskiego konserwatywnej polityce obecności artystki (?); stawiam tu znak zapytania, wszak nie jestem pewien, czy tym mianem określić można brytyjską aktorkę. Jeśli zaś chodzi o Burdena, który w galerii spał sześć lat wcześniej przed tym, jak Natalia LL zaczęła praktykować to samo, wydaje się, że kalifornijski artysta jest zbyt maczoidalny i jednoznacznie heteronormatywny, aby stanowić punkt odniesienia dla Radziszewskiego. *Bed Piece* ponadto – jak sen Radziszewskiego – здаwać się może na pierwszy rzut oka antyinstytucjonalną pracą ignorującą nawyki galeryjnej publiczności, pracą zbudowaną na wycofaniu się i nieobecności artysty. Nie jest to jednak tak oczywiste, gdyż było jednak *Bed Piece*, jak pisze Alexander Dumbadze¹¹, nastawione w dłuższej perspektywie na wysublimowaną delectację i auratyzowanie za pomocą fotografii wizerunku śpiącego artysty. W takiej optyce Burden okazuje się pozornym tylko abnegatem, który dzięki starannie dobranym zdjęciom dokumentującym swój sen, zabawy z bronią, zamknięcie w szowku bagażowym i inne niebezpieczne i męskie zabawy w stylu kaskadera z Hollywood, staje się gwiazdą sztuki¹².

Dobrze teraz widać, jak sędzę, że klasyczna propozycja Burdena, jak i marketingowe śnienie Swinton, nie mogły stanowić punktów odniesienia dla subwersyjnej propozycji Radziszewskiego. Także dlatego, że zwyczajnie, nie zostały one skonstruowane za pomocą wspomnianej już poetyki oporu. Ta możliwa była jedynie w odniesieniu do klasycznej pracy Natalii LL. Po pierwsze, ze względu na kontekst: Radziszewski, chcąc nie chcąc, funkcjonuje przede wszystkim w polskim kontekście wystawienniczym i obiegu artystycznym. W takiej też ramie zaistniał jego performans w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej pewnego

public.com/article/112782/real-story-behind-tilda-swinton-performance-at-moma (dostęp: 31.12.2014). Kuratorstwo Biesenbacha ujmuję w cudzysłów za Farago, który w swoim tekście podaje prześmieszny anegdotę o niemieckim kuratorze. Według anegdoty Biesenbach w wywiadzie udzielonym „The New Yorkerowi” stwierdził, że zaproszony na tydzień do MoMA zespół Kraftwerk nie grał wcale koncertów, lecz występy były kuratorowaną przez niego retrospektywą.

11 A. Dumbadze, *Bas Jan Ader: Death Is Elsewhere*, Chicago, London 2013, s. 42-43.

12 Mam tutaj na myśli dwie klasyczne prace Burdena: *Shoot* (1971) i *Five Day Locker Piece* (1971).

listopadowego wieczoru 2014 roku. Jest oczywistym, że właśnie performans Natalii LL, a nie na przykład analogiczna akcja Burdena, jest w tym kontekście propozycją mocniejszą, gdyż pod względem wizualnym czytelniejszą dla potencjalnych odbiorców. A to, jak się zdaje, rozpoznanie pierwowzoru jest przedwstępny warunkiem prawidłowego odczytania intencji artysty, który zresztą przyzwycał już polski świat sztuki do wielowymiarowego wykorzystywania i ciągłych apropiacji postaci i twórczości Natalii LL¹³. Po drugie, cóż innego lepiej od obrazu dorosłego mężczyzny w białej, długiej sukience i w wianku ze sztucznych kwiatów na głowie, jakie podczas swojego performansu wykorzystywała w latach 70. także Natalia LL, wpłynię na homofobiczne i homoerotyczne zarazem wyobrażenia¹⁴, jakich pełno w polskim dyskursie medialnym, politycznym, społecznym? Można powiedzieć, że Radziszewski musiał stać się Natalią LL, by zbudować i wzmocnić swoją poetykę oporu.

Zauważmy, że dotychczasowe funkcjonowanie artysty zarówno w polskim dyskursie sztuki, jak i w polskim dyskursie społecznym, poucza, że czegokolwiek Radziszewski nie zrobiłby, zawsze i nieodmiennie jego działaniom towarzyszyła będzie aura skandalu, ekscesu i pomieszanego z niedowierzaniem rozbarwienia. „Role i etykiety naszykowane”, by znów zacytować Pereca. Wielokrotnie zaprzeczenia i różnorakie dementi, według których artysta nie uważa, aby robił „sztukę gejowską” (cokolwiek to znaczy), zdają się na nic, gdyż według akademickiej historii sztuki Radziszewski jest „artystą gejowskim”¹⁵. Kiedy zaś artysta robi nowy film o tematyce historycznej, jeden z największych tygodników w kraju tytułuje artykuł o nim

13 Mam na myśli film Radziszewskiego, który powstał jako dokument wokół podróży Natalii LL do Nowego Jorku w 1977 roku. Film zatytułowany *America Is Not Ready For This* (2012) pokazywany był w Polsce wielokrotnie, między innymi w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu w 2012 roku, warszawskiej galerii lokal_30 w 2012 roku, białostockim Arsenale w 2013 roku, Galerii Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku w 2014 roku oraz w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie w 2014 roku.

14 Nie od dziś wiadomo, że rewersem fantazmatycznej homofobii, która jest jak najbardziej realna, jest często realny homoerotyzm, będący fantazmatem.

15 P. Leszkowicz, *Art Pride. Gay Art from Poland. Polska sztuka gejowska*, Warszawa 2010, s. 39.



Snienie / Dreaming, re-performans / re-performance, 1979–2014

„Radziszewski. Pedal, katolik, Polak”¹⁶. Faktycznie, zdumiewające, otwiera pewnie usta dziennikarka-sensatka! Pedal [sic!]¹⁷ może być Polakiem i katolikiem zarazem.

16 A. Prodeus, *Radziszewski. Pedal, katolik, Polak*, „Newsweek” 02.07.2012. <http://kultura.newsweek.pl/radziszewski--pedal--katolik--polak,93338,1,1.html> (dostęp: 01.01.2015).

17 Pozwalam sobie zauważyć, że w kraju, gdzie prawie osiemdziesiąt procent ankietowanych przez Kampanię przeciw Homofobii polskich nieheteroseksualnych nastolatków doświadczyło prześladowania ze względu na swoją orientację seksualną (mowa nienawiści), używanie powszechnie uważanego za najbardziej obelżywy w słowniku języka polskiego zwrotu „pedał” jako deskrypcji, jest czymś kuriozalnym. *Lekcja Równości. Postawy i potrzeby kadry szkolnej i młodzieży wobec homofobii w szkole*, red. J. Świerszcz, Warszawa 2012, s. 59-60. Nie świadczy przy tym o próbie przewartościowania tego słowa, jak stało się z angielskim *queer* pod koniec XX wieku w Stanach Zjednoczonych, gdyż takiej nikt w wielkonakładowym tygodniku nigdy nie podjął. Nie ulega wątpliwości, że użycie takiego słowa w tym kontekście jest tyleż typowym dla polskiego dyskursu medialnego świadectwem powszechnego zidiocenia, co heteronormatywnym cynizmem: to jest mową nienawiści, która

Biorąc pod uwagę kontekst polskiej homofobii, widać wyraźnie, że zaśnięcie podczas własnego wernisażu, jest tyle wycofaniem się i odmową udziału w jakiegokolwiek dyskusji na temat własnej twórczości, co dodatko-

udaje, że nią nie jest. To udawanie jest ponadto bardzo łatwe i bezkarne, gdyż określenie „pedał” nie jest rozpoznane w Polsce jako akt mowy nienawiści. Jak bowiem zauważa Judith Butler, mowę nienawiści można „jako taką rozpoznać jedynie za pomocą języka, który nam autorytatywnie owo działanie opisuje. [...] Nigdzie nie widać tego, jak sędzę, wyraźniej niż w przypadku wyroku sądowego jako prawnej wypowiedzi w szczególny sposób ustalającej, czym jest mowa nienawiści”. J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 112-113. W Polsce jednak nie istnieje orzecznictwo sądowe, wedle którego akt mowy „pedał” jest mową nienawiści. Chociaż toczyły się procesy wytaczane przez osoby dotknięte taką deskrypcją, sprawy były przez polskie sądy umarzone. Można więc powiedzieć, że państwo polskie nie rozpoznając homofobicznej mowy nienawiści, sankcjonuje ją. Więcej: homofobiczna mowa nienawiści jest oficjalną mową tego katolicko-narodowego państwa.



Snienie / Dreaming, re-performans / re-performance, 1979–2014

wym wystawieniem się na ryzyko bycia obmówionym. Czynność spania jest programowym gestem wyrażającym – konotowane przez dyskurs homofobiczny z homoseksualnością – pasywność i bierność, podkreślone tutaj jeszcze przez zniewieściałość (damskie ubranie), za pomocą której często zawstydzić można jednostkę nieheteronormatywną. Artysta śniąc, odcina się od świata, ale także wystawia się na uprzedmiotawiające spojrzenie, wobec którego pozostaje bezbronny i bezsilny, stając się prekarnym ciałem gotowym na zranienie¹⁸. I w tej bezsilności jednak – parafrazując Vacla-

va Havla – leży siła re-performansu Radziszewskiego, który ujawnia przemocowe praktyki społeczne i te w polu sztuki zarazem.

BYĆ JAK JERZY GROTOWSKI (ŻARTUJĘ),
CZYLI PO DRUGIE

Po drugie, tym, co łączy książkę Pereca i wystawę Radziszewskiego, której jego sen jest tylko częścią, jest kołażowość i wszechobecne cytowania, a także krypto-cytowanie. A to, wraz z przespaniem własnego wernisażu współtworzy polityczność wystawy i zaprezentowanej na niej sztuki. Powiedzieć, że polityczność polskiej sztuki

18 Pobrzmiwa tu wpływ Douglasa Crimpa (ekonomia i subwersyjna strategia wstydu) oraz Judith Butler (prekarność ciała). Radziszewski zresztą przyznaje się do teoretycznego długu zaciągniętego u amerykańskiego badacza i kuratora, z którym przyjaźni się i który wystąpił w jego filmie *America Is Not Ready For This*. O wstydzie w koncepcji Crimpa zob. D. Crimp, *Co za wstyd, Mario Monteziel*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, [w:] *Perspektywy współczesnej histo-*

rii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 779-791. O prekarności w koncepcji Butler zob. J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London, New York 2004 oraz J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011.

współczesnej głównego nurtu, a więc tej pokazywanej w publicznych instytucjach i kupowanej do ich zbiorów za państwowe pieniądze, jest dziś, deklaratywna i deficytowa, to gruby eufemizm. Ewa Majewska, feministyczna filozofka i teoretyczka, kwestię tę ujmuje następująco: „Posługiwanie się pojęciem polityczności odgrywa dziś w Polsce rolę, którą można by, jak sądzę, interpretować w kategoriach listka figowego. To, co polityczne, przysłania dziś wstydlivy aspekt sztuki i kultury w ogóle, który polega, jak sądzę, na tym, że sztuka stała się, jak wszystko inne, sprawą przede wszystkim rynkową i to rynek – przekierowanie produkcji kulturalnej na generowanie zysku przede wszystkim – dyktuje jej podstawowe prawa oraz na najbardziej ogólnym poziomie określa jej sytuację”¹⁹. I dalej: „Polityczna poprawność świata sztuki przejawia się nawet nie w uwzględnianiu nowych, wynikających choćby z dyskursu praw człowieka, form postrzegania kwestii płci, seksualności i etniczności, ale w woli utrzymania stałego kursu akceptacji dla rzeczywistości neoliberalnej, której krytyki mają oczywiście szansę zaistnieć w świecie produkcji artystycznej, ale w ograniczonej skali”²⁰.

Nic dodać, nic ująć. Polityczność w neoliberalnym – nie tylko polskim świecie sztuki – jest zwyczajnie reglamentowana. Z drugiej strony jednak, paradoksalnie, sprawowanie kontroli nad reglamentowanym obrotem polityczności zasadza się na... hipertrofii polityczności, której właśnie nadmiar powoduje rozmycie samego pojęcia i rozbrojenie jego performatywnego potencjału zmiany. Jak zauważył cytowany już tutaj Jerry Saltz, „gdyby artyści nie robili dziś otwarcie politycznych prac, zostaliby nazwani lekkoduchami, których nic nie obchodzi”²¹. Ta polityczność, o której mówił Saltz, jest jednak jedynie deklaratywnym listkiem figowym. Do czynienia więc mamy ze spektakularnym – w rozumieniu Guy’a Deborda – światem, w którym reglamentacja polityczności odbywa się przez jej hipertrofię. Zupełnie jak, chciałoby się powiedzieć, reglamentacja rewolucji w społeczeństwie spektaklu, gdzie – mówiąc słowami Pereca – „role i etykiety już naszykowano”.

Powyższe rozpoznanie warunków możliwości w dzisiejszym świecie sztuki przypomina poczynione przed półwieczem rozpoznanie sytuacjonistów dotyczące społeczeństwa spektaklu. W dwóch klasycznych książkach-manifestach ruchu sytuacjonistycznego – co interesujące, wydanych w tym samym, 1967 roku, co *Człowiek, który śpi* Pereca – *Społeczeństwo spektaklu* Deborda i *Rewolucji życia codziennego* Raoula Vaneigema odnajdujemy subwersyjne przepisy na to, w jaki sposób obejść reglamentację polityczności dokonywanej przez dyskurs. Książka Pereca i performans Radziszewskiego mogą być wzorcową lekcją strategii sytuacjonizmu, która polega na: po pierwsze, rewolucjonizowaniu życia na poziomie codziennym przez tworzenie „wyrw w systemie” – niezrozumiałych sytuacji zmieniających codzienność, po drugie, na strategii przechwytywania i zmieniania znaczeń słów i obrazów, to jest na technice *détournement*.

Zauważmy, że zarówno bohater powieści Pereca, jak i śpiący Radziszewski, a także Natalia LL, zamiast otwarcie krzyknąć o zmianie świata na lepsze, o emancypacji, prawach mniejszość itd., wybierają ostentacyjnie sen. Wiedząc, że polityczność jest reglamentowana przez dyskurs i rewolucja nie jest możliwa na poziomie działań społecznych, wybierają czynność codzienną (sen), wytwarzając za jego pomocą sytuację polegającą na przeniesieniu aktywności domowej i prywatnej w sferę publiczną. O *Śnieniu* Natalii LL Marika Kuźmicz pisała w następujący sposób, sytuując artystkę, świadomie lub nie, w kręgu sytuacjonizmu: „Natalia LL kategorie takie jak «rzeczywistość» czy «codziennność potoczna» rozumiała przede wszystkim jako przestrzeń, w której rozgrywają się «zwykłe» czynności człowieka. Jedzenie, spanie, oddychanie, kopulacja i podobne funkcje były dla niej istotne już w latach 60. Codziennność w swoich trywialnych przejawach była bodźcem i inspiracją do artystycznego działania”²². I dalej: „dostrzeżenie tych rutynowych czynności, a następnie ich artystyczna recepcja i twórcza transgresja miały na celu nadanie im nowego wymiaru i odkrycie potencjału”²³. O ile więc strategię Natalii LL potraktować można jako analogiczną

19 E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy politycznienia kultury*, Kraków 2013, s. 56.

20 Ibidem, s. 57.

21 J. Saltz, op. cit.

22 M. Kuźmicz, *Natalia LL. Ktoś inny to ja*, [w:] *Natalia LL Doing Gender*, red. A. Rayzacher, D. Jarecka, Warszawa 2013, s. 68.

23 Ibidem.



Kisieland, film, 2012

do sytuacjonistycznych wybieg polityczny artystki-kobiety w latach 70., o tyle działanie Radziszewskiego wpisać można w – używając pojęcia McKenzie Wark – spektakl dezintegracji i próby znalezienia (post)sytuacjonistycznej drogi wyjścia²⁴.

Ta rewolucja dnia codziennego odbywa się także na toruńskiej wystawie za pomocą propagowanej przez Deborda strategii *détournement*. Zarówno książka Pereca, która w całości została zbudowana z cytatów i krypto-cytatów, gdzie – jak chce jej legenda – nie ma ani jednego samodzielnie napisanego przez autora zdania, jak i kuratorowana przez Eugenio Violę wystawa Radziszewskiego, sprawnie posługują się techniką sytuacjonistów. Można wręcz powiedzieć, że cała toruńska

wystawa jest politycznym zawłaszczeniem w stylu ultra-*détournement*, czyli: „tendencją *détournement* do operowania w codziennym życiu społecznym. Z różnych praktycznych powodów słowa i gesty mogą otrzymać nowe znaczenia, tak jak miało to miejsce w historii. [...] Poza językiem istnieje możliwość aplikacji tych samych metod, wraz z wszystkimi ich emocjonalnymi konotacjami, w celu przechwycenia [*détourn*] ubrania. Pojęcie przebrania się jest blisko związane z grą. Jeśli docieramy do etapu konstruowania sytuacji – co stanowi ostateczny cel naszej aktywności – przechwycenie [*détourn*] sytuacji poprzez zmianę jakiegokolwiek jej aksjomatycznego czynnika stanie się dostępne dla każdego.”²⁵.

24 M. Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2014.

25 G. Debord, G. J. Wolman, *Directions for the Use of Détournement*, [w:] *Appropriation*, red. D. Evans, London, Cambridge 2009, s. 38-39.



Ryszard Kisiel, fotografia / photography, 1985–1986

Nie tylko re-performans *Śnienia* Natalii LL jest tutaj oczywistym *détournement* cudzego gestu i użyciem go w innym znaczeniu. Pozostałe prace wybrane przez Violę na toruński pokaz, także spełniają założenia strategii Deborda. Tytułowy *Książę* to przecież ulubiony i najsłynniejszy aktor teatru Jerzego Grotowskiego, grający główną rolę w spektaklu *Książę Niezłomny* (1965), Ryszard Cieślak. Film pod tym właśnie tytułem został pokazany w Toruniu. Jego scenariusz napisany został na zasadzie *détournement* i identycznie jak powieść Pereca: wszystkie kwestie wypowiedane przez aktorów, którzy wcielają się w aktorów Grotowskiego i córkę Cieślaka, zostały przechwycone z wywiadów, tekstów i nagrań, po czym użyte w innym kontekście i zestawione z innymi niż pierwotne obrazami. Zabieg ten jest bliźniaczy do tego, który Debord zaproponował, pracując nad ekranizacją *Społeczeństwa spektaklu*. Jak wiadomo, film z 1973 roku składa się z przypadko-

wo przechwyconych i zmontowanych scen z różnych filmów i nagrań, których pierwotne znaczenie zmienia się tym bardziej, że monotony głos Deborda czyta z offu trudny i złożony przecież także z przechwyceń tekst *Społeczeństwa spektaklu*. Dzięki zastosowaniu *détournement* w *Książę*²⁶, bez dopisywania chociażby jednego nowego słowa, stare słowa nabrały nowych znaczeń, a opowieść o Cieślaku w relacji z Grotowskim stała się fantazmatyczną narracją o cielesności widzianej przez pryzmat homoerotycznego pożądania.

To rozerotyzowanie relacji aktor-reżyser, ale przede wszystkim aktor-widz, jest nie tylko próbą wyczytania homoerotycznych kodów w sztuce polskiej (teatrze) XX wieku, ale gestem uruchomienia politycznego

²⁶ *Książę* nie jest pierwszym filmem Radziszewskiego, w którym zastosowane zostało *détournement*. Pierwszym filmem, którego scenariusz został napisany przez przepisanie cudzych słów był *MS 101* (2012).

potencjału Grotowskiego i Cieślaka. Radziszewski, niczym sam Grotowski, wielki szaman teatru, przygotowuje widowisko o alternatywnej wymowie i znaczeniu dla nowej wspólnoty (tytułowych *queens*?). Ruch sceniczny buduje w oparciu o eksponaty: wielkoformatowe portrety Cieślaka w technice serigrafii, będące przechwyceniem zarówno wizerunku sporządzonego na podstawie zawłaszczonej fotografii aktora, jak i przechwytyjące technikę Andy'ego Warhola tworzącego wizerunki gwiazd. Portrety te wieszają następnie na tapecie z motywem *AIDS* (2012), która jest przechwyceniem zarówno projektu z lat 80. autorstwa Ryszarda Kisiele, jak i przechwycenia *Love* (1964) Roberta Indiany autorstwa General Idea – *AIDS Wallpaper* (1990).

Użyczona przez AA Bronsona oryginalna tapeta z 1990 roku także pojawiła się na wystawie, zaraz obok „kaczorów *AIDS*” i portretów Cieślaka. W bliskim sąsiedztwie powiększonych *quasi*-pornograficznych zdjęć z lat 80. Ryszarda Kisiele, autora pierwszego polskiego gejowskiego zina, oraz gablotki zawierającej oryginalne numery wydawanego przez Kisiele magazynu. W tej skromnej gablotce zamknięta została cała właściwie wizualna nienormatywna przeszłość i polskie *queerowe* archiwum z okresu PRL-u, którym dziś dysponujemy. Mało, jak na „czterdziestomilionowy prawie kraj”²⁷.

Archiwum nie będzie większe, mamy to, co mamy. Jediną próbą powiększenia naszej przeszłości jest droga, którą obrał Radziszewski: to przechwytywanie znanych i publikowanych wielokrotnie – w innym wszakże kontekście – wizerunków (jak te Cieślaka) i odczytywanie ich w ramach *queerowej* wrażliwości. Tego rodzaju archiwistyka i archeologia nieheteronormatywnego obrazu jest zarazem progresywnym i upolitycznionym programem: obrazoburczym i obrazotwórczym zarazem. Czy jest to nadużyciem obrazów? A i owszem. Takim samym, jakim było zawłaszczenie przez Grotowskiego klasycznych tekstów polskiego romantyzmu i przekształcenie ich „w rodzaj czarnej mszy dla kilkunastu widzów, wyróżnionych mianem współuczestników, [gdzie] pogarda dla

publiczności szła [...] w parze ze schlebaniem grupce oszalałych fanów. Zabiegi te miały na celu zamknięcie ust krytyce. Nie byłeś na mszy, więc nie możesz się wypowiedzieć”²⁸. Wystawa Radziszewskiego przeciwnie: jest otwarta dla wszystkich, a za pomocą przechwycionych obrazów jest próbą reanimacji programu polskiego romantyzmu i budowy politycznej wspólnoty wykluczonych dotychczas ze wspólnoty narodowej. Radziszewski spał na niej snem twardym i nie do końca swoim. Co jednak najważniejsze: z pewnością śnił swoimi snami.

Dr Wojciech Szymański – adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Niezależny kurator i krytyk sztuki, członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, autor kilkudziesięciu tekstów naukowych i krytycznych, a także kurator kilkunastu wystaw zbiorowych i indywidualnych oraz projektów artystycznych.

²⁷ Tym mianem, niezmiennie od czasów Edwarda Gierka aż do dziś posługują się polscy politycy, śniący sen o potędze w kraju, który niezmiennie ma ok. 38 000 000 mieszkańców.

²⁸ R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 2009, s. 202.







General Idea, AIDS, obrazy, tapeta / paintings, wallpaper, 1988

WOJCIECH SZYMAŃSKI

A MAN ASLEEP. A VERY SHORT INTRODUCTION
TO SLEEPING IN ART GALLERIES

Dream and responsibility. – You are willing to assume responsibility for everything! Except, that is, for your dreams! What miserable weakness, what lack of consistent courage! Nothing is more your own than your dreams! Nothing more your own work! Content, form, duration, performer, spectator – in these comedies you are all of this yourself!

Friedrich Nietzsche¹

A Man Asleep is the title of Georges Perec's famous 1967 novel. A man asleep – we could say, looking at the photographs documenting Natalia LL's 1979 performance entitled *Dreaming* (*Śnienie*). Oh, but it's a man who's asleep!, exclaim in unison the audience, both astonished and amused at the sight of the sleeping artist in November 2014, at the opening of Karol Radziszewski's exhibition *The Prince and Queens. The Body as an Archive*. But it's Natalia LL, add those more advanced in reading intervisual allusions, games, and quotes, of which there are many in Radziszewski's art. Indeed: there Natalia stands as if alive; the spitting image of Natalia LL.

The title of Perec's novel occurred to me when I saw the artist at the exhibition opening in the Centre of Contemporary Art in Toruń, sleeping in a white dress. As is widely known, the novel tells an oneiric story; it is an account of a hero who withdraws to the margins and drops out of society, thus becoming an outsider. This man, afflicted with acedia, whom the universe makes nauseous, retreats from life's activity perhaps because – as Perec points out – his "roles are prepared, and the labels: from the potty of your infancy to the bath-chair of your old age, all the seats are ready and waiting their turn. [...] Adventures have been so thoroughly described that the most violent

revolt would not make anyone turn a hair."² And so, I muse using Perec's words, while looking at Radziszewski asleep, "Step into the street and knock people's hats off, smear your head with filth, go bare-foot, publish manifestos, shoot at some passing usurper or other, but it won't make any difference."³

Radziszewski, as far as I know, is acedia-free, and it was not his intention to thematise this affliction of the soul with his vernissage dream in a white dress and a wreath on his head – evidence of an obvious and intended re-performance of Natalia LL's *Dreaming*. What connects Perec's narrative, the exhibition and Radziszewski's dreaming is something else. In fact, it's two things.

TO BE LIKE NATALIA LL, OR FIRSTLY

Firstly: revolutionary, because subversive, abnegation. Both the protagonist of Perec's autobiographical novel and the protagonist of Radziszewski's performance are abnegators. At the same time, both are perfectly aware that manifestos are pointless, since all roles and labels have long been parcelled out. And if this is the case, then also any activity – seemingly sensible and purposeful, and intended to change or shift something in the social sphere – is senseless; including artistic activity.⁴ By choosing to sleep through his own exhibition opening, Radziszewski opted to behave like Perec's hero, who asked himself: "Why climb to the peak of the highest hills when you would only have to come back down again?"⁵ And he answered himself with another question: "And when you are down, how would you avoid spending

² G. Perec, *A Man Asleep*, trans. A. Leak [in:] idem, *Things: A Story of the Sixties*, *A Man Asleep*, trans. D. Bellos, A. Leak, Jaffrey 1990, p. 155.

³ Ibidem, p. 155.

⁴ Please keep in mind that the pointless activities listed by Perec and cited by me (knocking people's hats off, smearing one's own head with filth, going bare-foot, publishing manifestos and shooting at some passing usurper or other) could be regarded in the context of the avant-garde 20th-century art, which was oriented towards originality and novelty. I will venture a thesis that each of the above-mentioned activities could be ascribed a name of a concrete artist (my bets would be the milieu of Futurism, Dadaism and Viennese Actionism). In this sense, Perec's novel is, above all, a book about the possibility of modern art.

⁵ G. Perec, op. cit., p. 155.

¹ F. Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, eds. Mandemarie Clark, Brian Leiter, trans. R.J. Hollingdale, Cambridge 2003, p. 126.

the rest of your life telling the story of how you got up there?”⁶ Clearly, it is better to lie down and fall asleep than to endlessly engage in tautologies.

This lying down and falling asleep is not a simple act of abnegation, however. It has, as I have said, a considerable potential as visual subversion. This subversion is aimed at the rules of the art world in a broad sense, as well as at the still homophobic public discourse in a strict sense. For what is one to make of this? Sleeping through one’s own vernissage? It appears to be highly improper and, moreover, unbecoming. And I don’t even mean here the so-called good manners or social graces that, after all, are acquired when entertaining guests who have arrived from as far as Warsaw, and are needed while flashing ceremonious and coquettish smiles, in greeting the guests by discreetly nodding and pretending that one knows the congratulating people whom one actually is seeing for the first time in one’s life. A vernissage, after all, is also a marketing festival: an opportunity to have a quick word with an art critic or a journalist, to explain at first imperceptible interpretative layers of a work, to meet art gallery directors and curators, to exchange polite phrases with art collectors, and so on. And all these potential opportunities were simply wasted by Radziszewski, who slept through them, thus breaking the unwritten rules of the game played in the art world.

Let us notice that if we are speaking about the art world in a broad sense, meaning: in a global sense, then this inappropriate behaviour, sleeping through one’s own exhibition opening, is not only an unfortunate but also, at first glance, a highly incomprehensible decision. Since sleeping through one’s own opening fails to correspond in any way with the politics of authenticity⁷ – so fashionable in today’s art world mainly thanks to Marina Abramović and Klaus Biesenbach⁸ – which consists

of emphasising the engaged presence of the artist saturated with Benjaminian aura. Therefore, if Radziszewski’s choice is to be a comprehensible strategy within the art world,⁹ the artist’s gesture has to be understood as an act of opposition against (in fact conservative) politics of presence that this world professes today.¹⁰ And it is, above all, in this sense that sleeping through one’s own exhibition opening is a subversive strategy aimed at the art world. A strategy devised by drawing upon the poetics of resistance and in reference to a work by the classic artist of Polish conceptualism.

For, in a sense, Radziszewski was not actually asleep. He quoted sleeping. Consequently, the question arises: why did he quote Natalia LL and her *Dreaming*? Why – from among many female and male artists who have slept and dreamt in museums and art galleries in the 20th and 21st century – did he choose her? Why, in other words, did he want to dream her dream? Why, for example, did Chris Burden with his famous work *Bed Piece* (1972) not become Radziszewski’s source of inspiration? Why did the artist not go for *The Maybe* (1995/2013), Tilda Swinton’s dream curated by the master of kitsch, Biesenbach, which would have flattered plebeian tastes, but also fitted into world exhibition trends?

Several complementary answers to this question come to my mind, but among them I find the following to be the most apt. Radziszewski opted not to choose Swinton as an image source for his own dream because he is not interested in artistically empty gestures designed to merely attract media interest. Swinton’s empty Biesenbach-“curated” gesture, to refer

9 Upholding the principle of benevolence, I believe that no artistic gesture is ever senseless.

10 If I wished to be unusually malicious, I would describe this conservative politics of presence by referring to the recent comments made by Jerry Saltz, who, in his text titled *When Did the Art World Get So Conservative?*, points to the merely declarative political involvement of the art world, which lives in a symbiosis – and above all on the symbiosis with the conservative political establishment. As a key figure exemplifying this symbiosis Saltz chooses... Biesenbach, who, “now regularly escorts Rupert Murdoch’s wife Wendy to art-world affairs, where artists all chat her up,” all are present, ready and at her disposal. See J. Saltz, *When Did the Art World Get So Conservative?*, <http://www.vulture.com/2014/11/when-did-the-art-world-get-so-conservative.html> (access: 31.12.2014).

6 Ibidem, p. 155-156.

7 Which means, needless to say, merely a jargon of authenticity, simulating the forever phantasmic, i.e. “genuine” authenticity.

8 What I have in mind here is, of course, Marina Abramović’s famous 2010 blockbuster in MoMA, produced by Biesenbach, with its flagship product, namely the performance held within the ongoing exhibition entitled *The Artist Is Present* (2010), popularised across the world (also outside the global art world) by the 2012 film bearing the same title.

to e.g. Jason Farago’s¹¹ critique, is also based on the conservative politics of the artist’s (?)¹² presence, which Radziszewski rejected. As for Burden, who had slept in an art gallery six years before Natalia LL began to do the same, it seems that the Californian artist is too macho and heteronormative to provide a point of reference for Radziszewski. What is more, *Bed Piece* – like Radziszewski’s sleep – may at first glance appear to be an anti-institutional work ignoring the habits of art gallery audiences, a work built upon the artist’s withdrawal and absence. However, this is actually not so obvious, since, as Alexander Dumbadze¹³ has written, *Bed Piece* was in the long run intended for sublimated delectation and auratisation of the artist by means of the image of him sleeping. From this perspective, Burden turns out to be an only apparent abnegator, who – thanks to carefully selected photographs documenting his sleep, toying with guns, being locked in a car boot and other dangerous and masculine games befitting a Hollywood stuntman – becomes an art star.¹⁴

I believe that it is clearly visible now that Burden’s classic proposition, as well as Swinton’s dreaming, could not have provided points of reference for Radziszewski’s subversive proposal. Another reason is that simply both these works had not been constructed by means of the above-mentioned poetics of resistance. Such poetics were available only in the classic work by Natalia LL. And this was primarily due to the context: willy-nilly, Radziszewski operates above all in the Polish exhibition context and within Polish artistic circulation. It was within this framework that his performance took place in the Centre of Contemporary Art in Toruń one

November evening in 2014. It is obvious that, in this context, it was Natalia LL’s performance and not Burden’s analogous action that was more potent, since visually it was more readable for the potential recipients. And this, as it seems, recognition of the original is a prerequisite for a correct reading of the intentions of the artist, who has made the Polish art world accustomed to his multidimensional use and constant appropriations of the figure and work of Natalia LL.¹⁵

Secondly: what better image than that of an adult man in a white dress and a wreath of artificial flowers on his head, similar to those Natalia LL used in her performance in the 1970s, could influence the homophobic and at the same time homoerotic representations,¹⁶ which abound in the Polish media, and political and social discourse? It could be said that Radziszewski had to become Natalia LL in order to build and reinforce his poetics of resistance.

Let us remark that the artist’s hitherto functioning both in the Polish art discourse and in the Polish social discourse teaches us that, whatever Radziszewski does, his actions will always and unchangeably be surrounded by an aura of scandal, excess and a mixture of amusement and disbelief. “The roles are prepared, and the labels,” to quote Perec again. Repeated disclaimers and denials by the artist, who stresses that he does not do “gay art” (whatever that means), are to no avail, since according to academic art history Radziszewski is and remains a “gay artist.”¹⁷ When the artist makes a new film on historical subject matter, one of the biggest Polish weeklies headlines an article about him: “Radziszewski. Faggot, Catholic, Pole.”¹⁸

11 J. Farago, *The Real Story Behind Tilda Swinton’s Performance at MoMA*, “The New Republic” March 28 2013. www.newrepublic.com/article/112782/real-story-behind-tilda-swintons-performance-moma (access: 31.12.2014). I put Biesenbach’s “curating” in inverted commas after Farago, who in his text tells a hilarious anecdote about the German curator. According to it, Biesenbach in an interview for The New Yorker stated that the synthpop group Kraftwerk invited to MoMA for a week did not play concerts, but their performances were in fact a retrospective “curated” by him.

12 I put a question mark here, as I am uncertain whether the word can be used with reference to the British actor.

13 A. Dumbadze, *Bas Jan Ader: Death Is Elsewhere*, Chicago, London 2013, p. 42-43.

14 I have in mind here two classic works by Burden: *Shoot* (1971) and *Five Day Locker Piece* (1971).

15 Here I am referring to Radziszewski’s film which was made as a documentary devoted to Natalia LL’s trip to New York in 1977. The film, titled *America Is Not Ready For This* (2012), was shown in Poland many times, e.g. in Wrocław Contemporary Museum in 2012, in local_30 gallery in Warsaw in 2013, in the Arsenal Gallery in Białystok in 2013, in the Łaźnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk in 2014 and in the Museum of Contemporary Art in Krakow in 2014.

16 It has been long known that the reverse of phantasmic homophobia, which is undoubtedly real, is often real homoeroticism, which is a phantasm.

17 P. Leszkowicz, *Art Pride. Gay Art from Poland. Polska sztuka gejowska*, Warsaw 2010, p. 39.

18 A. Prodeus, Radziszewski. *Pedał, katolik, Polak*, “Newsweek” 02.07.2012. <http://kultura.newsweek.pl/radziszewski--pedal--katolik--polak,93338,1,1.html> (access: 01.01.2015).



widok wystawy / exhibition view

It can't be, amazing! – gasps the breaking-news journalist! A faggot [sic!]¹⁹ can be a Pole *and* a Catholic

¹⁹ I take the liberty to note that in a country where almost 80 per cent of the nonheterosexual teenagers surveyed by the Campaign Against Homophobia stated that they had experienced persecution because of their sexual orientation (hate speech), using the word “faggot” (“pedał”), which is commonly considered as the most offensive in the Polish language dictionary, as a descriptive term is highly curious. *Lekcja Równości. Postawy i potrzeby kadry szkolnej i młodzieży wobec homofobii w szkole (A lesson in equality. The attitudes and needs of the teaching staff and of school students with reference to homophobia at school)*, ed. J. Świercz, Warsaw 2012, p. 59-60. Here it is not an example of trying to revalue the word, by analogy to what happened to the English word “queer” towards the end of the 20th century in the United States, since no one ever undertook such revaluation in the widely-read weekly. There is no doubt that using this word in this context is, on the one hand, typical for the Polish media discourse as testimony to common idiocy. On the other hand, it is an instance of heteronormative cynicism: i.e. hate speech which pretends to be something else. Such pretence is, furthermore, very easy and can be carried out with impunity, since the Polish word for “faggot” is not recognised in Poland as a hate speech act. As Judith Butler notices, hate speech “can be established as such only through a language that authoritatively describes this doing for us. [...] This is, I think, made nowhere more clearly than

at the same time. Taking the context of Polish homophobia into consideration, it is clearly visible that falling asleep during one's own exhibition opening is not so much an act of withdrawal and refusal to take part in any discussion of one's own artistic work, as additional exposure of oneself to the risk of being back-bitten. The act of sleeping is a programme gesture expressing passivity and inactivity – equated with homosexuality by the homophobic discourse – which here is additionally highlighted by effeminacy (a woman's dress), which is often used to humiliate a nonheteronormative individual. The artist, sleeping,

in the consideration of how the judgement as legal utterance determines hate speech in highly specific ways.” J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, London, 1997, p. 96. However, in Poland there is no court jurisdiction according to which the speech act of calling someone a “faggot” is hate speech. Even though there have been suits brought by persons affected by such a description, these trials were discontinued by Polish courts. It can be concluded therefore that the Polish state, by not recognising homophobic hate speech, sanctions it. Moreover: homophobic hate speech is the official speech of this Catholic-national state.



widok wystawy / exhibition view

cuts himself off from the world, but also renders himself vulnerable to the objectifying gaze, against which he remains helpless and powerless, becoming a body affected by precarity, ready to be wounded.²⁰ Yet in this powerlessness – to paraphrase Vaclav Havel – lies the power of Radziszewski's re-performance, which reveals violent social practices as well as those in the art field.

²⁰ Visible here are clear influences of Douglas Crimp (the economy and subversive strategy of shame) and Judith Butler (precarity of the body). In fact, Radziszewski admits his theoretical indebtedness to the American researcher and curator, whom he knows and is friends with and who has appeared in his film *America Is Not Ready For This*. For more on shame, see Douglas Crimp, *Mario Montez, For Shame*, [in:] *Gay Shame*, eds. D. M. Halperin, V. Traub, Chicago 2009, p. 63-75. For more on precarity, see J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London, New York 2004 and Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London, New York 2009.

TO BE LIKE JERZY GROTOWSKI (I'M JOKING), OR SECONDLY

Secondly, (what connects Perec's book and Radziszewski's exhibition, where the artist's sleep is only one element): collage quality and omnipresent citation, including hidden citation. And this, together with sleeping through one's own exhibition opening, co-creates the political dimension of the exhibition and the art works it is composed of. The political aspect of Polish mainstream contemporary art, that is its presentation in public institutions and its purchase for public institutions' collections for public money, today is – to put it very euphemistically – barely declarative. Ewa Majewska, a Polish feminist philosopher and theoretician, phrases this as follows: “Using the term ‘politicalness’ today in Poland plays a role which, in my view, could be interpreted as a fig leaf. That which is political covers up the embarrassing aspect of art and culture on the whole, which, I think, consists of the fact that art, like everything else, has become primarily a market matter, and it is the market – redirecting



Ryszard Kisiel, fotografia / photography, 1985–1986

cultural production above all towards the goal of generating profit – dictates its basic rights and determines its situation on the most general level.²¹ And she continues: “Political correctness of the art world manifests itself no so much in including new forms of perceiving questions such as those of gender, sexuality and ethnicity, which stems from the discourse on human rights, but in the will to maintain a constant level of acceptance for the neoliberal reality, whose critiques of course have every chance to exist in the world of artistic production, but only on a limited scale.”²²

Precisely. Political engagement in the neoliberal – not only Polish – art world is simply regulated. However, on the other hand, paradoxically, wielding control over the regulated circulation of politicalness is

based on... hypertrophy of politicalness, whose excess dilutes the very category and disarms its performative potential for change. To repeat after the already-quoted Jerry Saltz, if artists “didn’t make overtly political art, [they would be] called frivolous and said ‘not to care.’”²³ This political engagement that Saltz is referring to is, however, only a declarative fig leaf. Thus, we are dealing with a world of the spectacle – in Guy Debord’s meaning of the term – a world, where regulation of politicalness is carried out via its hypertrophy. It is exactly like, one is tempted to say, regulation of revolution in the society of the spectacle, where – to cite Perec again: “The roles are prepared, and the labels.”

The above reconnaissance of the conditions for possibilities in today’s art world resembles the reconnaissance carried out by the Situationists half a century ago concerning the society of the spectacle. In two flagship manifesto-books of the Situationist movement – interestingly,

21 E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury (Art as pretense? Censorship and other paradoxes of politicising culture)*, Kraków 2013, p. 56.

22 Ibidem, p. 57.

23 J. Saltz, op. cit.



Ryszard Kisiel, fotografia / photography, 1985–1986

published in 1967, the same year as Perec’s *A Man Asleep* – namely: Debord’s *The Society of the Spectacle* and Raoul Vaneigem’s *The Revolution of Everyday Life*, we find subversive recipes for how to circumvent the regulation of politicalness carried out by the discourse. Perec’s book and Radziszewski’s performance can be seen as a model lesson in the Situationists’ strategy, which consists of: firstly, revolutionising life on the everyday level by creating “breaches in the system” – incomprehensible situations changing everydayness; secondly, the strategy of re-appropriation and changing the meaning of words and images, i.e. the technique of *détournement*.

Let us notice that both Perec’s protagonist and the sleeping Radziszewski, as well as Natalia LL, instead of openly shouting about changing the world for the better, about emancipation, the rights of minorities, etc., ostentatiously choose to sleep. Knowing that politicalness is regulated by the discourse and that revolution is not possible on the level of social actions, they choose an everyday activity (sleep), and by its means

create a situation consisting in transferring a domestic and private activity to the public sphere. Marika Kuźmicz, consciously or not but still situating the artist in the Situationist circle, wrote about Natalia LL’s *Dreaming* that: “Natalia LL understands such terms as ‘reality’ and ‘colloquial everyday life’ mainly as the space where common human activities take place. Eating, sleeping, speaking, having sex and so on were already important to her in the 1960s. Everyday life, with all its trivial manifestations, was a stimulus and inspiration for her artistic activity.”²⁴ And she continues: “Acknowledging these routine activities, then giving them their artistic realisation and creative transgression was a process which gave these activities a new dimension and a new potential.”²⁵ Thus, while Natalia LL’s strategy can be treated as a political trick

24 M. Kuźmicz, *Somebody else is me*, trans. D. Sigsworth [in:] *Natalia LL Doing Gender*, eds. A. Rayzacher, D. Jarecka, Warsaw 2013, p. 73.

25 Ibidem, p. 73–74.

analogous to that of the Situationists, but here created by a woman-artist in the 1970s, Radziszewski's act could be associated with – to use McKenzie Wark's terminology – the spectacle of disintegration and an attempt to find a (post-)Situationist way out.²⁶

This revolution of everyday life also takes place in the exhibition in Toruń by means of the strategy of *détournement* propagated by Debord. Both Perec's book, which in its entirety was made up of quotations and hidden quotations, where – according to its legend – not a single sentence was independently written by the author himself, and Radziszewski's exhibition, curated by Eugenio Viola, skilfully employ the Situationists' technique. It could even be said that the whole exhibition in Toruń is a political re-appropriation in the style of ultra-*détournement*, that is: “The tendencies for *détournement* to operate in everyday social life. [Détourned] gestures and words can be given other meanings, and have been throughout history for various practical reasons. [...] Outside of language, it is possible to use the same methods to *détourn* clothing, with all its strong emotional connotations. Here again we find the notion of disguise closely linked to play. Finally, when we have got to the stage of constructing situations, the ultimate goal of all our activity, it will be open to everyone to *détourn* entire situations by deliberately changing this or that determinant condition of them.”²⁷

Not only the re-performance of Natalia LL's *Dreaming* is here a clear instance of *détournement* of somebody else's gesture and using it for a different meaning. Other works also selected by Viola for the exhibition in Toruń match the premises of Debord's strategy. *The Prince in The Prince and Queens. The Body as an Archive* is, after all, the most popular and famous actor in Jerzy Grotowski's theatre, Ryszard Cieślak, who performed the eponymous role in the play *The Constant Prince* (1965). A film bearing the same title was screened in Toruń. Its screenplay was written according to the principle of *détournement* and just

as in Perec's novel: all the lines spoken by the actors, who play the roles of Grotowski's actors and Cieślak's daughter, were re-appropriated from interviews, texts and recordings, and then used in a different context and juxtaposed with images which differed from the original ones. This was a twin strategy to that proposed by Debord, while working on a film version of *The Society of the Spectacle*. As is well known, the 1973 film consists of accidentally re-appropriated and edited scenes from various films and recordings, whose original meaning is modified all the more since the off-screen monotonous voice of Debord reads the difficult text of *The Society of the Spectacle* – itself a montage of textual re-appropriations. Thanks to the use of the technique *détournement* in *The Prince*,²⁸ without adding a single new word, the old words have gained new meanings, and the story of Cieślak and his relationship with Grotowski has become a phantasmic tale of corporality seen through the prism of homoerotic desire.

This eroticisation of the actor-director relationship, but above all the actor-spectator relationship, is not only an attempt to read homoerotic codes in the Polish art (theatre) of the 20th century, but also a gesture activating the political potential of Grotowski and Cieślak. Radziszewski, like Grotowski, the great shaman of the theatre himself, devises a spectacle with an alternative message and meaning for the new community (the titular queens?). He builds the theatrical movement upon the exhibits: large-scale portraits of Cieślak in the screen printing technique, which is a *détournement* of both the image created on the basis of a re-appropriated photograph of the actor and of Andy Warhol's technique for his images of celebrities. Then he hangs the portraits on a wall papered with the motif of *AIDS* (2012), which is a *détournement* of both the 1980s project by Ryszard Kisiel, and of *AIDS Wallpaper* (1990), the *détournement* of Robert Indiana's *Love* (1964) by General Idea.

Courtesy of AA Bronson, the original wallpaper from 1990 was also featured in the exhibition, right next to “AIDS Donald Ducks” and portraits of Cieślak.

26 M. Wark, *The Spectacle of Disintegration: Situationist Passages out of the 20th Century*, London, New York 2013.

27 G. Debord, G. J. Wolman, *Directions for the Use of Détournement*, [in:] *Appropriation*, ed. D. Evans, London, Cambridge 2009, p. 38-39.

28 *The Prince* is not Radziszewski's first film where he uses *détournement*. The artist's first film whose script was written by means of rewriting somebody else's words was *MS 101* (2012).



gabłota (magazyny „Filo”, 1986–1990 i „DIK Fagazine”, 2005–2014) / vitrine (“Filo”, 1986–1990 and “DIK Fagazine”, 2005–2014 magazines)

In close vicinity are blown-up quasi-pornographic 1980s photographs by Ryszard Kisiel, the author of the first Polish gay zine, and a showcase displaying original editions of the magazine. This modest display encloses, in fact, the entire visual non-normative past and Polish *queer* archive from the People's Republic of Poland that is still at our disposal. Not much for “a country of almost forty million.”²⁹

The archive won't get any bigger; we've got what we've got. The only attempt to enlarge our past is the route chosen by Radziszewski: it is re-appropriation of well-known and repeatedly republished – albeit in a different context – images (like those of Cieślak) and reading them within the framework of queer sensitivity. This kind of archivist work and archaeology of the nonheteronormative image is simultaneously a progressive and a politicised programme: it is iconoclastic and iconogenic at the same time. Is this an instance of image ab/misuse? Indeed. The same kind that was Grotowski's re-appropriation of the classical texts of Polish Romanticism and transforming them into “a kind of black mass for a dozen spectators, singled

out as co-participants [,where] contempt for audiences went [...] hand in hand with flattering a group of crazed fans. These techniques were meant to shut critics' mouths. You did not attend the mass, so you have no right to speak out.”³⁰ Radziszewski's exhibition – on the contrary: is open to everyone, and by means of the *détourned* images is an attempt to reanimate the programme of Polish Romanticism and to build a political community of those hitherto excluded from the national community. Radziszewski slept in it a deep sleep, and not entirely his own. Most importantly, however, he certainly dreamt his own dreams.

Dr Wojciech Szymański is an Assistant Professor at the Department of History of Modern Art at the Institute of Art History of the University of Wrocław. He is a freelance curator and art critic as well as member of the International Association of Art Critics (AICA). He is the author of numerous academic and critical essays as well as curator of over a dozen group and solo shows and art projects.

29 This is how, unchangeably since the times of Edward Gierek, the communist leader in the 1970s, Polish politicians have been describing Poland, dreaming a dream of power in a country which, also unchangeably, has a population of ca. 38 000 000.

30 R. Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina (The swallow's dream. Essay on Chopin's thoughts)*, Kraków 2009, p. 202.



LISTA FOTOGRAFII / LIST OF PHOTOS

- s. / p. 4
Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper, 2012
druk cyfrowy / digital print,
wymiary zmienne / dimensions variable
- s. / p. 8-9
Książę / The Prince, 2014
film, 71'
widok instalacji / installation view
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p.10, 12-14
Książę / The Prince, 2014
kadr z filmu / film still, film, 71'
- s. / p. 16
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
Paweł Tomaszewski (projekt *Książę*), fotografie /
Paweł Tomaszewski (*The Prince* project), photographs,
2011/2014
Wywiad z Teresą Nawrot, wideo / *Interview with Teresa
Nawrot*, video, 20', 2014
Książę, gabloty / *The Prince*, vitrines
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 17
widok wystawy, od lewej do prawej /
exhibition view, from left to right:
Książę, gabloty / *The Prince*, vitrines
Paweł Tomaszewski (projekt *Książę*), fotografie /
Paweł Tomaszewski (*The Prince* project), photographs,
2011/2014
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 19
Książę (Paweł Tomaszewski jako Ryszard Cieślak) /
The Prince (Paweł Tomaszewski as Ryszard Cieślak), 2014
fotografia / photography, 66 x 100 cm
- s. / p. 20
Książę / The Prince
gablota (materiały archiwalne) /
vitrine (archival materials)
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 21
Książę (Thanatos polski) / The Prince (Polish Thanatos)
gablota (materiały archiwalne Teresy Nawrot) /
vitrine (Teresa Nawrot's archival materials)
zdjęcie / photo: Wojciech Olech

- s. / p. 23
Próba / Rehearsal, 2014
performans / performance
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 24-25
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
Próba, dokumentacja performansu,
siedem postumentów scenicznych /
Rehearsal, documentation of the performance,
seven stage pedestals, 2014
Thanatos polski, akryl na bawełnie / *Polish Thanatos*,
acrylic on cotton, 2014, 160 x 200 cm (każdy / each)
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 28-29
Próba / Rehearsal, 2014
performans / performance
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 31
*Wywiad z Teresą Nawrot /
Interview with Teresa Nawrot*, 2014
kadr z wideo, wideo / video still, video, 20'
- s. / p. 32-33
Próba / Rehearsal, 2014
performans / performance
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 34-35
Próba / Rehearsal, 2014
performans / performance
zdjęcia / photos: Wojciech Szabelski
- s. / p. 37
Próba / Rehearsal, 2014
performans / performance
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 38
Natalia LL
Śnienie / Dreaming, 1979
performans / performance
Galeria PERMAFO, Wrocław /
PERMAFO Gallery, Wrocław
zdjęcie / photo: Andrzej Lachowicz
dzięki uprzejmości / courtesy of Natalia LL

- s. / p. 39
Śnienie / Dreaming, 1979–2014
re-performans / re-performance
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 40
America Is Not Ready For This, 2013
plakat do filmu, druk cyfrowy / film poster, digital
print, 59,4 x 84,1 cm
projekt / design by Martin Falck
- s. / p. 44
*Rozmowa z AA Bronsonem /
Interview with AA Bronson*, 2012
kadr wideo, wideo / wideo still, video, 27'
- s. / p. 45
America Is Not Ready For This, 2012
kadr z filmu / film still, film, 67'
- s. / p. 49
Karol i Natalia LL / Karol and Natalia LL, 2011
fotografia / photography, 67 x 100 cm
- s. / p. 50
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
America Is not Ready For This, wywiady wideo /
video interviews, 2012
Śnienie, rekonstrukcja oryginalnego obiektu użytego
w performansie Natalii LL *Śnienie* (1979), pleksiglas /
Dreaming, reconstruction based on the original object
used on the occasion of Natalia LL's *Dreaming*
performance (1979), plexiglass, 2014, 200 x 110 x 55 cm
Spróbuj tego, fotografia / *Taste It*, photography, 2006,
40 x 60 cm
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 51
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
Spróbuj tego, fotografia / *Taste It*, photography, 2006,
40 x 60 cm
America Is Not Ready For This, plakat do filmu,
druk cyfrowy / film poster, digital print, 2013,
59,4 x 84,1 cm
Karol i Natalia LL, fotografia / *Karol and Natalia LL*,
photography, 2011, 67 x 100 cm
America Is Not Ready For This, gabloty / vitrines
zdjęcie / photo: Wojciech Olech

- s. / p. 54-55
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
Natalia LL, *Natalia Ist Sex*, 13 fotografii /
13 photographs, 1974, 60 x 60 cm (każda / each)
Kolekcja CSW w Toruniu / Collection of CoCA in Toruń
Śnienie, dokumentacja re-performansu, fotografia
cyfrowa /
Dreaming, documentation of the re-performance,
digital print, 2014, 165,5 x 110,3 cm
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 56
America Is Not Ready For This
gablota, detal (materiały archiwalne) /
vitrine, detail (archival materials)
zdjęcie / photo: Karol Radziszewski
- s. / p. 60
*Rozmowa z Vito Acconcim /
Interview with Vito Acconci*, 2012
kadr wideo, wideo, 45' / wideo still, video, 45'
- s. / p. 61
*Rozmowa z Carolee Schneemann /
Interview with Carolee Schneemann*, 2012
kadr wideo, wideo, 40' / wideo still, video, 40'
- s. / p. 65
widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
from left to right:
Śnienie, rekonstrukcja oryginalnego obiektu użytego
w performansie Natalii LL *Śnienie* (1979), pleksiglas /
Dreaming reconstruction based on the original object
used on the occasion of Natalia LL's *Dreaming*
performance (1979), plexiglass, 2014, 200 x 110 x 55 cm
America Is not Ready For This, wywiady wideo /
video interviews, 2012
zdjęcie / photo: Wojciech Olech
- s. / p. 67
America Is Not Ready For This
gablota (materiały archiwalne) /
vitrine (archival materials)
zdjęcie / photo: Karol Radziszewski
- s. / p. 68
Śnienie / Dreaming, 1979–2014
re-performans / re-performance
zdjęcie / photo: Natalia Miedziak

s. / p. 72-73
Śnienie / Dreaming, 1979–2014
 re-performans / re-performance
 zdjęcia / photos: Wojciech Szabelski

s. / p. 75
Kisieland, 2012
 kadr z filmu, / film still, film, 30'

s. / p. 76
 Ryszard Kisiel, 1985–1986
 fotografia / photography
 dzięki uprzejmości / courtesy of Karol Radziszewski

s. / p. 78-79
 widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
 from left to right:
Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper, druk cyfrowy, wymiary
 zmienne / digital print, 2012, dimensions variable
AIDS (Czerwień kadmowa / Cadmium red), 2013,
 akryl na płótnie / acrylic on canvas, 100 x 100 cm
AIDS (Kobaltowy błękit / Cobalt Blue), 2014,
 akryl na płótnie / acrylic on canvas, 200 x 200 cm
 gablota (magazyny „DIK Fagazine”, 2005–2014 i „Filo”,
 1986–1990) / vitrine (“DIK Fagazine”, 2005–2014 and
 “Filo”, 1986–1990 magazines)
 Ryszard Kisiel, fotografie, druk cyfrowy / photographs,
 digital print, 1985-1986, 100 x 66 cm (każdy / each)
Kisieland, film, 2012, 30'
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

s. / p. 80-81
 widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
 from left to right:
Niebieskoszary poczwórny Ryszard Cieślak,
 akryl i sitodruk na płótnie /
Blueish Grey Ryszard Cieślak Four Times, acrylic and
 screenprint on canvas, 2014, 140 x 100 cm
Potrójny Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk na płótnie /
Triple Ryszard Cieślak, acrylic and screenprint
 on canvas, 2014, 200 x 300 cm
 General Idea, *Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper*, sitodruk na
 tapecie / screenprint on wallpaper, 1990, 457 x 68,6 cm
 (jedna rolka / one roll)
Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper, druk cyfrowy / digital
 print, 2012, wymiary zmienne / dimensions variable
Turkusowy podwójny Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk
 na płótnie / *Double Turquoise Ryszard Cieślak*, acrylic
 and screenprint on canvas, 2014, 70 x 100 cm

Pomarańczowy Ryszard Cieślak dwanaście razy, akryl
 i sitodruk na płótnie / *Orange Ryszard Cieślak Twelve
 Times*, acrylic and screenprint on canvas, 2014,
 200 x 200 cm
AIDS, akryl na płótnie / acrylic on canvas,
 2014, 200 x 200 cm
AIDS (Czerń / Black), akryl na płótnie /
 acrylic on canvas, 2014, 200 x 200 cm
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

s. / p. 82
 General Idea, *AIDS*, 1988
 trzy obrazy, akryl na płótnie, tapeta, sitodruk /
 set of three paintings, acrylic on canvas, silk-screened
 wallpaper
 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 dzięki uprzejmości / courtesy of AA Bronson and Esther
 Schipper Berlin

s. / p. 86
 widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
 from left to right:
Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper, druk cyfrowy /
 digital print, 2012, wymiary zmienne /
 dimensions variable
Kisieland, film, 2012, 30'
Dyptyk turkusowy Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk
 na płótnie / *Turquoise Ryszard Cieślak Diptych*, acrylic
 and screenprint on canvas, 2014, 2 x 200 x 200 cm,
Niebieskoszary poczwórny Ryszard Cieślak, akryl
 i sitodruk na płótnie / *Blueish Grey Ryszard Cieślak
 Four Times*, acrylic and screenprint on canvas, 2014,
 140 x 100 cm
Potrójny Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk na płótnie /
Triple Ryszard Cieślak, acrylic and screenprint
 on canvas, 2014, 200 x 300 cm
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

s. / p. 87
 widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
 from left to right:
Tapeta AIDS / AIDS Wallpaper, druk cyfrowy / digital
 print, 2012, wymiary zmienne / dimensions variable
AIDS (Czerń / Black), akryl na płótnie /
 acrylic on canvas, 2014, 200 x 200 cm
AIDS (Czerwień kadmowa / Cadmium red), 2013,
 akryl na płótnie / acrylic on canvas, 100 x 100 cm
AIDS (Kobaltowy błękit / Cobalt Blue), 2014,
 akryl na płótnie / acrylic on canvas, 200 x 200 cm
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

s. / p. 88
 Ryszard Kisiel, 1985–1986
 fotografia / photography
 dzięki uprzejmości / courtesy of Karol Radziszewski

s. / p. 89
 Ryszard Kisiel, 1985–1986
 fotografia / photography
 dzięki uprzejmości / courtesy of Karol Radziszewski

s. / p. 91
 gablota (magazyny „Filo”, 1986–1990 i „DIK Fagazine”,
 2005–2014) /
 vitrine (“Filo”, 1986–1990 and “DIK Fagazine”, 2005–
 2014 magazines)
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

s. / p. 92-93
 widok wystawy, od lewej do prawej / exhibition view,
 from left to right:
Dyptyk turkusowy Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk
 na płótnie / *Turquoise Ryszard Cieślak Diptych*, acrylic
 and screenprint on canvas, 2014, 2 x 200 x 200 cm,
Niebieskoszary poczwórny Ryszard Cieślak, akryl
 i sitodruk na płótnie / *Blueish Grey Ryszard Cieślak
 Four Times*, acrylic and screenprint on canvas, 2014,
 140 x 100 cm
Potrójny Ryszard Cieślak, akryl i sitodruk na płótnie /
Triple Ryszard Cieślak, acrylic and screenprint
 on canvas, 2014, 200 x 300 cm
 zdjęcie / photo: Wojciech Olech

Wszystkie zdjęcia (jeśli nie podano inaczej) dzięki
 uprzejmości artysty i BWA Warszawa /
 All photos (if not indicated otherwise) courtesy
 of Karol Radziszewski and BWA Warszawa.

Wszystkie widoki wystawy:
 Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu /
 All exhibition views:
 Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Toruń.

PUBLIKACJA / A PUBLICATION BY THE
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu /
Centre of Contemporary Art Znaki Czasu

TOWARZYSZĄCA WYSTAWIE / ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION
Karol Radziszewski
The Prince and Queens. Ciało jako archiwum /
Karol Radziszewski
The Prince and Queens. The Body as an Archive
21.11.2014 – 25.01.2015

KURATOR / CURATOR
Eugenio Viola

KURATORKA PROJEKTU FOCUS POLAND /
 FOCUS POLAND PROJECT IS CURATED BY
Dobriła Denegri

KATALOG / CATALOGUE

REDAKCJA / EDITED BY
Eugenio Viola

TEKSTY / CATALOGUE TEXTS
Dobriła Denegri
Eugenio Viola
Post Brothers
Wojciech Szymański

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS
Aleksandra Jakubczak
Ewa Kowal
Stanisław Niedziela
Zofia Smith
Monika Ujma

KOREKTA / PROOFREADING
Natalia Cieślak
Ian Corkill
Paweł Falkowski
Katarzyna Radomska

PROJEKT GRAFICZNY / DESIGN
Grzegorz Laszuk, K+S
Anna Hegman, K+S

SKŁAD / TYPESETTING
Marcin Treichel

ZDJĘCIA / PHOTOGRAPHS
Andrzej Lachowicz
Natalia Miedziak
Wojciech Olech (widoki wystawy / exhibition views)
Karol Radziszewski
Wojciech Szabelski

PRAWA AUTORSKIE / LENDERS AND COPYRIGHT
Karol Radziszewski
AA Bronson
Natalia LL

SPECJALNE PODZIĘKOWANIA DLA / SPECIAL THANKS TO

AA Bronson
Justyna Buško
Jadwiga Charzyńska
Anna Czaban
Magda Kardasz
Ryszard Kisiel
Agnieszka Kulazińska
Paweł Kubara
Natalia LL
Teresa Nawrot
Kamil Radziszewski
Dorota Sajewska
Małgorzata Smagorowicz
Marta Smolińska
Grażyna Suchora
Luigi Vitali

REALIZACJA WYSTAWY / EXHIBITION PRODUCTION
Wojciech Ruminski

MULTIMEDIA / MEDIA INSTALLATION
AUDIOPROJEKT Tomasz Baranowski

KOORDYNACJA PROJEKTU / PROJECT COORDINATION
Aleksandra Mosiolek

OKŁADKA / COVER
Karol Radziszewski, re-performans *Śnienie / Dreaming*
re-performance, 1979-2014, zdjęcie / photo: Wojciech Olech

WYDAWCA / PUBLISHER
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu
Centre of Contemporary Art Znaki Czasu
Ul. Waly Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń
Polska / Poland
www.csw.torun.pl
info@csw.torun.pl

© Autorzy tekstów / Authors of the texts
 © Karol Radziszewski
 © 2015 Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu / Centre of Contemporary Art Znaki Czasu
 Wszystkie prawa zastrzeżone / All rights reserved

DRUK / PRINTED BY
ARTiS Poligrafia s.c.
ul. Granitowa 7/9
87-100 Toruń

ISBN: 978-83-62881-46-8

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZNAKI CZASU, TORUŃ / CENTRE OF CONTEMPORARY ART ZNAKI CZASU, TORUŃ

ORGANIZATORZY / INSTITUTIONAL FOUNDERS
Główny Organizator / Main Organiser – Gmina Miasta Torunia /
City Office of Torun
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and
National Heritage
Województwo Kujawsko-Pomorskie / he Kujavian-Pomeranian
Voivodeship

P. O. DYREKTORA / ACTING DIRECTOR
Krzysztof Białowicz

DZIAŁ KURATORSKI / CURATORIAL DEPARTMENT
Krzysztof Białowicz
Natalia Cieślak
Katarzyna Jaworska
Piotr Lisowski
Marta Kołacz

WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA / PUBLISHING & BOOKSTORE
Anna Kompanowska
Katarzyna Radomska
Kamila Gąska
Maria Glowacka
Lilia Kaletowska

CZYTELNIA I ARCHIWUM / READING ROOM
Malina Barcikowska
Paweł Falkowski
Iwona Jabłońska
Jadwiga Stasiorowska

DZIAŁ EDUKACJI / EDUCATIONAL DEPARTMENT
Elżbieta Kopacz
Matylda Hinc
Dominika Lewandowicz
Dorota Sobolewska
Martyna Rzepecka

DZIAŁ PROMOCJI, PR-U I SPONSORINGU / PROMOTION, PR & SPONSORSHIP DEPARTMENT
Katarzyna Drewnowska-Toczko
Aleksandra Mosiolek
Monika Nowakowska
Katarzyna Ostrowska
Piotr Zawalkiewicz

DZIAŁ REALIZACJI WYSTAW / EXHIBITIONS DEPARTMENT
Wojciech Ruminski
Maciej Kopczyński
Katarzyna Tretyn-Zečević
Zbigniew Karolewski
Jacek Paszotta
Radosław Zakrzewski

KONSERWATOR DZIEŁ SZTUKI / ART CONSERVATOR
Mirosław Wachowiak

DZIAŁ ORGANIZACJI I ADMINISTRACJI / ADMINISTRATION & ORGANISATION DEPARTMENT

Kazimierz Kamiński
Janusz Dahm
Marian Glonek
Agnieszka Megger
Mariusz Meszek
Wojciech Pętliski
Daria Pysiak
Mariusz Zamorski

WSPÓŁPRACA MIĘDZYNARODOWA I KOORDYNACJA PROJEKTÓW / INTERNATIONAL COOPERATION & PROJECTS COORDINATION
Kamila Neuman

KOORDYNACJA PROJEKTÓW / PROJECTS COORDINATION
Alicja Hryckiewicz
Paulina Kuhn
Renata Sargalska
Żaneta Sarnecka

RADCA PRAWNY / LEGAL ADVISER
Joanna Górka

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI I KADR / ACCOUNT & HR OFFICE
Robert Małkiewicz
Marta Bejger
Katarzyna Borkowska
Ewa Hołod

RECEPCJA / RECEPTION
Michał Połomski
Joanna Suchomska
Maciej Treichel
Marta Waszak

KINOOPERATORZY / PROJECTIONISTS
Łukasz Bienkowski
Adam Pietrulewicz

SEKRETARIAT / SECRETARIAT
Małgorzata Kopczyńska

GLÓWNY ORGANIZATOR
MAIN ORGANISER



Urząd Miasta Torunia



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
CENTRE
OF CONTEMPORARY
ART
ZNAKI CZASU

ul. Waly gen. Sikorskiego 13
87-100 Toruń
Poland
tel. +48 56 620 97 18
info@csw.torun.pl
www.csw.torun.pl

PARTNERZY INSTYTUCJONALNI /
INSTITUTIONAL PARTNERS



PARTNERZY /
PARTNERS



VZOR



PARTNER TECHNOLOGICZNY /
TECHNOLOGICAL PARTNER

SHARP

PARTNERZY MEDIALNI /
MEDIA PARTNERS



TEKSTY / TEXTS BY

Dobriła Denegri
Post Brothers
Wojciech Szymański
Eugenio Viola

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ZNAKI CZASU /
CENTRE OF CONTEMPORARY ART
ZNAKI CZASU

Karol Radziszewski jest artystą eklektycznym, który w swojej praktyce wykorzystuje szereg różnych mediów: fotografię, tekst, rysunek, film czy re-performans traktowany jako cielesny ślad żywych materiałów archiwalnych. Jego praktyka artystyczna łączy prywatne historie z niepokojami społecznymi, wschodnioeuropejską i amerykańską kulturę popularną, wskazując na alternatywne historie rozgrywające się obok istniejących narracji.

The Prince and Queens. Ciało jako archiwum jest najobszerniejszą jak dotąd wystawą poświęconą prowokacyjnym pracom Karola Radziszewskiego, której celem jest prezentacja wielowarstwowych i bezkompromisowych poszukiwań artysty, jak również jego bazującej na pracy z archiwami metodologii, w której przenikają się różne kulturowe, historyczne, społeczne i genderowe odniesienia.

Karol Radziszewski (ur. 1980) mieszka i pracuje w Warszawie. Absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (2004). Od 2005 roku jest wydawcą i redaktorem naczelnym „DIK Fagazine”. Jego prace były pokazywane w takich instytucjach jak: Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Kunsthalle Wien; New Museum, Nowy Jork; Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam; Muzeum Współczesne Wrocław; Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków i Muzeum Sztuki w Łodzi. Brał udział w kilku międzynarodowych biennale, w tym Performa 13 w Nowym Jorku, 7. Göteborg Biennial, 4. Prague Biennale oraz 15. Biennale Sztuki Mediów WRO.

Karol Radziszewski is an eclectic artist, whose complex body of works includes photographs, text, drawings, paintings, films, and re-performances, acted as bodily traces of living archival materials. His practice hybridizes personal stories and social unrest, Eastern European and American popular culture, underlining alternative stories alongside the existing narratives. *The Prince and Queens. The Body as an Archive* is the fullest exhibition ever devoted to Radziszewski's provocative work, aimed to highlight his multifaceted and unorthodox research, as well as his archive-based methodology, that crosses multiple cultural, historical, religious, social and gender references.

Karol Radziszewski (b. 1980) lives and works in Warsaw (Poland) where he graduated from the Academy of Fine Arts in 2004. Since 2005 he is publisher and editor-in-chief of “DIK Fagazine”. His work has been presented at institutions such as the National Museum, Museum of Modern Art, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw; Kunsthalle Wien; New Museum, New York; Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam; Wrocław Contemporary Museum, Museum of Contemporary Art in Krakow and Muzeum Sztuki in Lodz. He has participated in several international biennales including Performa 13, New York; 7th Göteborg Biennial; 4th Prague Biennale and 15th WRO Media Art Biennale.

ISBN 978-83-62881-46-8



9 788362 881468