

Ewa Kulesza

D R Y F

Wersja rozszerzona
2021

	Projekty - Teksty	Autorzy / Authors		Projects - Texts
6	Wstęp	Ewa Kulesza	6	Introduction
8		Mikołaj Poliński	8	
12		Tomasz Milanowski	12	
14	Roślina		14	Plant
20	Miękka geometria		20	Soft geometry
30	Mgła		30	Mist
42	Nieśmiertelność		42	Immortality
56	Szczeliny czasu		56	Crack in time
62	Miejsce wspólne		62	Boundary place
68	Dryf	Ewa Kulesza	68	Drift
92	Płynąć z	Paulina Łuczak	92	To Flow With
100	Blask		100	Glow
108	Wznoszenie		108	Ascent
122	Statusy popiołu	Grzegorz Borkowski	122	Statuses of Ash
128	Światłoczułość		128	Light sensitivity
158	Ulepione z popiołu	Paulina Łuczak	158	Fashioned in Ash
168	Światłoczułość popiołu	Marta Smolińska	168	Photosensitivity of Ash
176	Bez tytułu		176	Untitled
184	Inercja		184	Inertia
202	Biografia		202	Biography

Cesare Pavese

*Nieśmiertelny jest ten, kto żyje w czasie,
kto już nie zna jutra.*

*Immortality means accepting the moment,
no longer recognizing a tomorrow.*

Mojej Mamie

To my Mother

Ewa Kulesza

Wstęp

Terytorium nieistniejące jest od dawna obecne w dyskursie w różnych wymiarach; w sztuce, literaturze i naukach o społeczeństwie, funkcjonując pod różnymi nazwami i posiadając różne statusy: „non-places”, „non-sites”, „non-existing places”, „nowhere”. Dla mnie szczególnie ważne jest odniesienie tego pojęcia do miejsc zabranych przez czas. Zastanawia mnie, co się dzieje z biegiem czasu z określoną czasoprzestrzenią, z jej wszystkimi szczegółami, egzystencjami. Interesuje mnie pamięć nieprzynależna i zalegająca. Bezimienna.

Materia, którą wykorzystuję do wielu realizacji jest popiół, bezprzedmiotowy i nie dający możliwości ponownego odczytania. Jest on odarciem z obrazu, zatraceniem wszelkiej subiektywności. Materia.

Podczas procesu palenia następuje przemiana rzeczy w ten lekki pył, będący ostateczną formą materii. W moich realizacjach staje się on budulcem, który może powołać miejsce.

Używany przeze mnie popiół zawiera w sobie światło, pamięć o nim, jest bliski fotografii. Odnoszę wrażenie, że jest światłoczuły.

Introduction

Non-existent territories have been present in a variety of discourses for some time, not only in the arts, but also in literature and the social sciences. “Non-places”, “non-sites”, “non-existing places”, “nowhere.” They have functioned under different names and differing statuses. It is particularly important to me to refer to this concept of places claimed by time. I wonder what happens to a specific spacetime, with all its details and existences. In my work there is an attempt to build a place for memories. Memories in their residual shape. Ownerless, behindhand, nameless.

The material used in much of my work is ash. I have chosen it due to its characteristic shapelessness and the inability to read it. It is deprived of any representation or subjectivity and emptied of any personal characteristics. It is just matter.

During the process of burning there is a transformation of a thing into gentle ash. It is the ultimate form of matter. In my work I reuse it as a building material in an attempt to establish a place.

The ash I use contains light - the memory of it - and due to this it comes close to photography. I have the impression that ash is light sensitive.

Mikołaj Poliński

W 2002 roku, podczas jednej z prezentacji w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu moją uwagę zwróciła wystawiona transparentna flaga oraz towarzyszące jej wideo dokumentujące akt jej podnoszenia na lądzie, który trudno jednoznacznie umiejscowić, (...) transparentna flaga, cześć pracy „Poza lądem”, jest (...) nośnikiem suwerenności i niezależności, braku jakiegokolwiek zabarwienia ideologicznego. Stała się ona dla mnie metaforą bezinteresowności, czystości świata idei i miała wpływ na kształtowanie się mojej postawy artystycznej.

Przypomnienie tego wideo odsyła mnie do innego obrazu filmowego, który widziałem w tym samym czasie. Filmu ukazującego ciemną sylwetkę mężczyzny oddalającego się powoli od obiektywu kamery po tafli zamrożonego jeziora, by w końcu zniknąć na horyzoncie, w bieli obrazu. Wędrujący mężczyzna to pianista Glenn Gould, zmierzający w stronę idealnej północy, dogodnego miejsca w którym może marzyć. Obraz ten nawiązuje do jego audycji radiowej z 1967 roku „The Idea of North”.

Poszukiwania Ewy Kuleszy charakteryzuje duża swoboda w doborze medium i otwarciu na różne środki ekspresji. W jej realizacjach formy rzeźbiarskie przenikają się ze znalezionymi obiektami, rysunkami, fotografiami, książką artystyczną oraz instalacją. Począwszy od wczesnych prac – ich formy oraz elementy je budujące poddane są konsekwentnie zasadzie podporządkowania idei, myśli przewodniej dzieła. Artystka pisze: *opracowuję ideę, a wraz z nią własne reguły, które podsuwa mi wyobraźnia. Wybór materiału, narzędzia następuje dopiero w trakcie pracy, dobieram medium, które może najlepiej wyrazić podjętą problematykę*².

Ten rodzaj „dyscypliny” twórczej przyczynia się w moim przekonaniu do zachowania ciągłości,

licznych powiązań między pracami, wzajemnego ich dopełniania, mimo iż powstawały one często w dużych odstępach czasu i były artykułowane przy pomocy odmiennych środków.

Dyscyplina i konsekwencja twórcza umożliwia koncentrację na ich wewnętrznych wymiarach, na sednie rzeczy.

Zarysowana przez Ewę Kuleszę refleksja dotycząca własnej twórczości pobudza wyobraźnię odbiorcy, sprawia, że czytelnik mimowolnie poddaje się procesowi kontekstualizacji, reminiscencji i odnoszenia się do indywidualnej pamięci. Ewa Kulesza w swoich poszukiwaniach wydaje się być zafascynowana miejscami tranzytowymi, przejściowymi, tymczasowymi, które paradoksalnie, pomimo że mają swoje fizyczne położenie i formę, pozostają gdzieś na horyzoncie, ulegają przesunięciu, a każda ich próba umiejscowienia możliwa jest tylko „gdzieś” w wyobraźni.

„Nie-miejsca” od wieków rozpalają wyobraźnię artystów, poetów, myślicieli, filmowców, muzyków, w przypisach do swoich tekstów autorka przywołuje nazwiska m.in.: Roberta Smithsona (NON SITE), Lothara Baumgartena, Michela de Certeau, Michela Foucaulta (HETEROTOPIA). Rozważania o obszarze „nigdzie”, „miejscach przejściowych”, tranzytowości, znaczeniu czasu w percepcji dzieła nadają kształt pracom i tekstom artystki. Stopniowo, z biegiem czasu zarysowane idee przejściowości, tymczasowości miejsc i rzeczy zyskują w twórczości Ewy Kuleszy coraz bardziej skupioną, jednostkową formę odnoszącą się do indywidualnych przeżyć, do indywidualnej pamięci odbiorcy.

¹ Ewa Kulesza, „Autorefetart”, 2018 r.

² Ibid.

In 2002, during a presentation at the Academy of Fine Arts in Poznań, my attention was drawn to a transparent flag and the accompanying video documenting the act of its hoisting on land, which cannot be precisely stated; (...) a transparent flag, part of the work entitled “Beyond Land”, is (...) a vehicle of sovereignty and independence, an absence of any ideological overtones. It has become for me a metaphor of disinterestedness, the purity of the world of ideas, and has impacted the development of my artistic attitude.¹

The mention of this video brings me back to another footage I saw at the same time. It was a film showing a dark silhouette of a man moving slowly away from the camera lens across a frozen-over lake; the man finally disappears on the horizon, receding into the whiteness of the lake. The wandering man is the pianist Glenn Gould on his way towards an ideal north, “a convenient place where one can dream”. The image references his radio broadcast from 1967 titled “The Idea of North”.

Ewa Kulesza’s artistic pursuits are characterized by a great freedom of choice in the medium and an openness to various means of expression. Her works intertwine sculptural forms with found objects, drawings, photographs, art books, and installation. From the beginning of the artworks, their forms and constituent elements, have been consistently subordinated to the idea, to the guiding concept of the work. The artist writes as follows: *I develop an idea, and with it my own rules, which are prompted by my imagination. The choice of material and tools takes place only in the course of making the work; I choose the medium which can best express the issue at hand*².

This kind of creative “discipline” in my opinion

contributes to a continuity, to a network of interlinks between works and to their incessant interrelatedness, despite the fact that they were often created at different times and articulated by different means. To my mind, discipline and creative consistency make it possible to focus to a much greater extent on the works’ inner essence, on the heart of the matter.

Ewa Kulesza’s reflection on her own work stimulates the audience’s imagination, involuntarily submitting recipients to the process of contextualization, reminiscence and reference to individual memory. In her quest, Ewa Kulesza seems to be fascinated by transit, by transitional and temporary places, which paradoxically have their physical position and form remaining somewhere on the horizon, but are displaced, and any attempt to locate them is possible only “somewhere” in the imagination.

“Non-places” on have for centuries stirred the imagination of artists, poets, thinkers, filmmakers, and musicians. In the footnotes to her texts, the author quotes names such as Robert Smithson (NON SITE), Lothar Baumgarten, Michel de Certeau, and Michel Foucault (HETEROTOPIA). Reflection on “non-place”, “transitory places”, transitoriness, and the meaning of time in the perception of the work impacts her works and texts. Gradually, with time, the ideas of the transition and the temporary nature of places and objects are giving Ewa Kulesza’s work an increasingly focused, “individual” form, which refers to individual experience and the recipients’ individual memory.

¹ Ewa Kulesza, “Self-evaluation”, 2018.

² Ibid.

Tak też dzieje się w pracy „Dryf” (2017). Do jej odczytania niezwykle ważnym staje się kontekst dwóch wcześniejszych realizacji: „Cienie rzeczy” (2010), w której autorka odwołuje się do ukrytej przestrzeni obrazu, do tego co w nim widzialne i niewidzialne, (do tego) *co obecne i tego, co wyimagowane*³ oraz prezentacji pt.: „Nieśmiertelność” (2011), w której tworzy zbiór obiektów, „odlewów” książek wykonanych z popiołu, z niewielką domieszką cementu, sprawiając, że formy te łatwo podlegają erozji. Dotknięcie czasu nieodwracalnie zmienia ich kształt. W proces ten wpisane są: destrukcja (spalenie), rekonstrukcja i redefinicja. Paradoksalnie autorka przez zanikanie, zatracanie znaczeń i pewną manifestację ulotności form próbuje wyobrazeniowo zatrzymać czas. Imaginacja zastygnięcia czasu zostaje dodatkowo podtrzymana fragmentami tekstów zapisanych popiołem na ścianach galerii. Symbolika popiołu jest dyskretnie sygnalizowana przez autorkę. Podobnie jak minimalizm formy i niezwykle oszczędne gospodarowanie przestrzenią staje się medium i konstrukcją dla pracy „Dryf” (2017).

Kluczowe dla tej wypowiedzi wydaje się być działanie czasu rozumiane na dwóch poziomach. Pierwszym, jako czasu-procesu, który ją konstytuuje, nieodwracalnego procesu spalania i następującej po nim próby materializacji wyobrażeń. Drugim, jako czasu, który jest niezbędny do odczytania pracy, której konstrukcja i właściwości wymagają od odbiorcy skupienia, refleksji oraz miejsca w pamięci. Czytania pracy, które spełnia się również w jej przypominaniu, w pozostawianiu w pamięci. *Nadaję pamięci formę materialną, ale nie jest to forma niezniszczalna. Wręcz przeciwnie, jest krucha i podatna na dalsze działanie czasu, stąd odczucie dramatyczności, nicości*⁴.

Szczególny namysł nad tożsamością przedmiotu jest obecny we wszystkich realizacjach. Obcuje z nimi, przywołuję w mojej pamięci określenie „wyrażenie wizualnej percepcji wewnętrznej”,

rodzaj percepcji pożądaną przez surrealistów i stanowiący element ich manifestów. Na ile ten rodzaj czytania omawianych prac pozostaje jednak uprawniony?

W jednej z ostatnich prezentowanych wystaw „Miejsce wspólne” (2017) kluczowym elementem twórczości artystki staje się fotografia.

W instalacji przestrzennej znalezione fotografie przesiedleńców z rejonów Prus Wschodnich, jak również współczesne fotografie dzisiejszych mieszkańców tych rejonów, zostały częściowo przesłonięte warstwą czerwonej i białej farby. Na powstałych w ten sposób obrazach widoczne są wolne przestrzenie, niewielkie szczeliny, w których widać realnego człowieka i świat, który zamieszkiwał. Ewę Kuleszę fascynuje w medium fotograficznym precyzyjny zapis chwili w relacji do pamięci indywidualnej. Pojęcie zdjęcia, jako zapisu prawdy czasu, obrazu który w momencie powstania zaczyna zatapiać się w przeszłość i *w sposób ciągły ulega zapomnieniu, by w końcu ulec uniwersalizacji; jakiś człowiek, jakiś las...*⁵

Myśl ta obecna jest również w pracy „Szczeliny czasu” (2012), w prezentowanym na wystawie rodzinnym albumie fotograficznym po zdjęciach pozostają jedynie luki – wycięte przestrzenie.

W rozważaniach o tranzytowości i przejściowości doświadczenia czytania sztuki szczególną rolę, już od samego początku drogi twórczej Ewy Kuleszy, odgrywa książka artystyczna. Jej myślenie o książce podlega ciągłej redefinicji, przybiera ona na przestrzeni lat różne formy. „Atlas”, „Poza ortografią” (2006) anektował przestrzeń galerii.

“1 sekunda=0,01 Mm” (2014) to książka związana z prezentowanym obiektem. „Nieśmiertelność” (2011) budują odlewy książek wykonane z popiołu, natomiast słowa, zdania, myśli, fragmenty tekstów pojawiają się, jako ślady popiołu, na ścianach Galerii AT. „A.b.c.d.e.f.∞” (2006) przybiera formę tekturowego obiektu, a jej materiałem są powiększone fragmenty powieści „Zwierciadło morza” Josepha Conrada.

These properties are especially evident in the work “Drift” (2017). However, its reading is heavily contingent on two other works. One of them is “Shadows of Things” (2010), where the author references the hidden space of the image, the visible and the invisible (...), *the present and the imaginary*.³ The other is the presentation titled “Immortality” (2011), where she creates a set of objects: “casts” of books fashioned out of ash mixed with a little cement. These materials mean they erode easily, and the touch of time changes their shape irreversibly. This process entails destruction (incineration), reconstruction and redefinition. Paradoxically, through the dissolution and dispersal of meaning, through the demonstration of the works’ fleeting nature, the author imaginatively tries to stop the time. The image of the stillness of time is additionally sustained by “fragments” of texts written in ash on gallery walls.

Ash and its symbolism is discretely signaled by the author; the minimalism of form and austere use of space were the medium and construction of the work “Drift” (2017).

Of special significance here is how time works on two levels. One is time as a process which constitutes the work, the irreversible process of incineration and the following attempts to materialize imaginary images. The other level I view in reference to the reading of the work, whose construction and properties call on the audience’s attention, reflection and the place it holds in their memory. It calls for a reading of the work which proceeds from its reminiscence, from its storage in memory. *I make memory material, but this form is by no means indestructible. On the contrary, it is fragile and subject to the further wear and tear of time, hence the sensations of drama and nothingness.*⁴

All of the artist’s works demonstrate a unique reflection on the identity of the object. Having had contact with these works, I am reminded of the term the expression of *internal visual perception*, a kind of perception desired by the Surrealists, an element of their manifestoes.

To what extent, however, is this kind of reading of the works displayed justified?

During one of Kulesza’s more recent shows, A “Common Place” (2017), the photograph was the key element. In a special installation, the found photographs of displaced persons from Eastern Prussia and early photographs of contemporary residents of that region are partly “covered” by a layer of red and white paint.

These “images” appear in empty spaces, small little fissures, where one can see the real human beings and the world they inhabited. Ewa Kulesza is fascinated by the medium of photography as a precise record of the moment, and in its relation to individual memory. A photograph as a record of the “truthfulness” of time, an image which at the moment of creation begins to sink into the past, and *is continuously forgotten, and can only succumb to universalization; some man, some forest...*⁵

This very concept was also evident in the work “Cracks in Time” (2012), where the family album on display has empty, cut-out spaces in lieu of photographs.

The art book has - from the very beginning of Ewa Kulesza’s artistic pursuits - played a special role in her reflection on the transitory and fleeting experience of reading art. The artist’s thinking about the book is being redefined on an ongoing basis, and this redefinition has assumed a whole array of forms throughout the years. “The Atlas”, “Beyond Orthography” (2006) annexed gallery space.

“1 second = 0.01 Mm” (2014) is a book connected with the object on display. “Immortality” (2011) is made up of casts of books made of ash, while words, sentences, thoughts, and fragments of texts appear as traces of ash on the walls of Galeria AT. “A.b.c.d.e.f.∞” (2006) takes the form of a cardboard objects made up of enlarged excerpts of Joseph Conrad’s novel “The Mirror of the Sea”.

3 Tekst autorki towarzyszący wystawie „Bez uzasadnienia”, Galeria Aneks, Poznań, 2010 r.

4 Tekst autorki towarzyszący wystawie „Dryf”, Galeria AT, Poznań 2017 r.

5 Ewa Kulesza, „Autoreferat”, 2018 r.

3 Ewa Kulesza, text for the work show at the exhibition “No explanation”, Galeria Aneks, 2010.

4 Ewa Kulesza, text for the exhibition “Drift”, At Gallery, 2017.

5 Ewa Kulesza, “Self-evaluation”, 2018.

Tomasz Milanowski

Tworzenie staje się mocnym przeżyciem egzystencjalnym. O jego sile i wpływie na życiorysy świadczy fakt, że artyści niekiedy porzucali je w akcie wielkiej determinacji i desperacji. Czasem wybierali życie na morzu lub na odludziu, w odosobnieniu. Zdecydowana większość jednak uciekła w wir życia. I ja wielokrotnie byłam uciekinierem z tego ruchomego, niepewnego terytorium¹. Przyznawać się do słabości i zwątpienia w sens uprawiania sztuki może osoba traktująca swoją pracę poważnie. To rzuca w moim odczuciu światło na twórczość Ewy Kuleszy, osobistą, wyciszoną, oszczędną. Artystka jest niezwykle skupiona i celna w doborze środków formalnych, przez co porusza czułe struny ludzkiej egzystencji.

Powinnością sztuki jest pytanie o to kim jestem, kim my jesteśmy jako jednostki, zbiorowość, społeczeństwo. Ewa Kulesza eksploruje zagadnienia historii, rozpatruje problem narodu i granicy w kontekście jednostki. To właśnie powoduje konieczność sięgnięcia po metaforę. Metafora jest językiem tej twórczości, stąd cały arsenał obiektów, których używa, zanikanie, zatracanie znaczeń, wszelkie próby zatrzymania czasu. Wskazuje na medium, którym się posługuje, niezwykle pojemne znaczeniowo - używa popiołu, związanego z nieodwracalnym procesem palenia i utraty. Popiół łączy z cementem, z którego powstaje beton. Używa także fotografii, form szytych z czarnej satyny.

Praca „Dryf” to próba nadania pamięci formy materialnej i podjęcia rozważań nad jej utratą. To refleksja o traumie wojennej przechowywanej z pokolenia na pokolenie. To, co uderzające w tej pracy, to wyrafinowana prostota i szczerść wyznań artystki. Praca „Dryf”, idąc za jej słowami, spleciona jest z niewidocznych śladów mojej osobistej pamięci, dedykacji, myśli o miejscach i zdarzeniach dla mnie szczególnych. W tej pracy dojmująca jest cisza i skupienie – taka też atmosfera udziela się odbiorcom. Jestem przekonany, że prace należy kontemplować w ciszy, ponieważ narzuca ona swoją powagę i atmosferę osobistego doznania. To świadczy o świadomości użytych środków artystycznego wyrazu i dojrzałości artystki, mającej świadomość, że „mniej znaczy więcej”.

„Dryf” to praca przemyślana, zaplanowana i zrealizowana perfekcyjnie. Użyte materiały posiadają swoją symbolikę, przekaz jest czytelny, lecz nie nachlany. Nie ma tu nic z chęci epatowania, jest to sztuka w czystej postaci, powstała z potrzeby wyrażania osobistych przeżyć i doznań. Artystka buduje metaforę, świata niepewnego i kruchego, domu, jako symbolu ludzkiego życia. Nie wiemy, czy to koniec, czy początek budowli. Być może nie jest to istotne, wszystko przeminie i zmieni swój sens, zdaje się sugerować autorka pracy. To praca o pamięci, zbiorowej i osobistej. Poruszająca i zmuszająca do refleksji, namysłu i zastanowienia, czy aby na pewno świat, który budujemy, jest tym, o którym marzymy.

¹ Ewa Kulesza, „Autoreferat”, 2018 r.

Creation becomes a strong existential experience. The potency of its impact on lives is evidenced by the fact that artists sometimes abandoned creation in an act of great determination and despair. While some chose life at sea or in seclusion, the vast majority, however, escaped into the whirlwind of life. I, too, have repeatedly been an escapee from this shifting, uncertain territory.¹ Only a person who takes her work seriously will admit her weakness and doubt with reference to her sense of practicing art. In my opinion, this sheds light on the work of Ewa Kulesza, i.e. personal, calm and economical. The artist is extremely focused and accurate in selecting the formal means of expression, thus strumming the sensitive strings of human existence.

The duty of art is to ask who am I, who are we, as individuals, communities and society. Ewa Kulesza explores issues of history, investigates the problem of the nation and the border in the context of the individual. This is what calls for the use of metaphor. The metaphor is the language of this art, hence the whole arsenal of objects it uses, the disappearance, or the loss of meaning, all attempt to stop time. The metaphor moreover points to the medium the artist uses, which is extremely capacious in terms of meaning - she uses ash, associated with the irreversible process of incineration and loss. This ash is combined with cement to produce concrete. The artist also uses photographs and forms sewn from black satin.

¹ Ewa Kulesza, „Self-evaluation”, 2018.

The “Drift” work attempts to make memory tangible and to reflect on its loss.

It is a reflection on the trauma of war that has been passed down from generation to generation. What is striking in this work is the refined simplicity and sincerity of the artist’s confessions. The work “Drift”, in the author’s words, *is interwoven with invisible traces of my personal memory, dedications, thoughts about places and events special to me*. In this work, the silence and the focus are so impressive that the atmosphere is shared by the audience. I am convinced that the work should be contemplated in silence, because silence imposes its seriousness and its ambience of personal experience. This is testament to the artist’s conscious use of the means of expression and to her maturity, to her being fully aware that “less is more”.

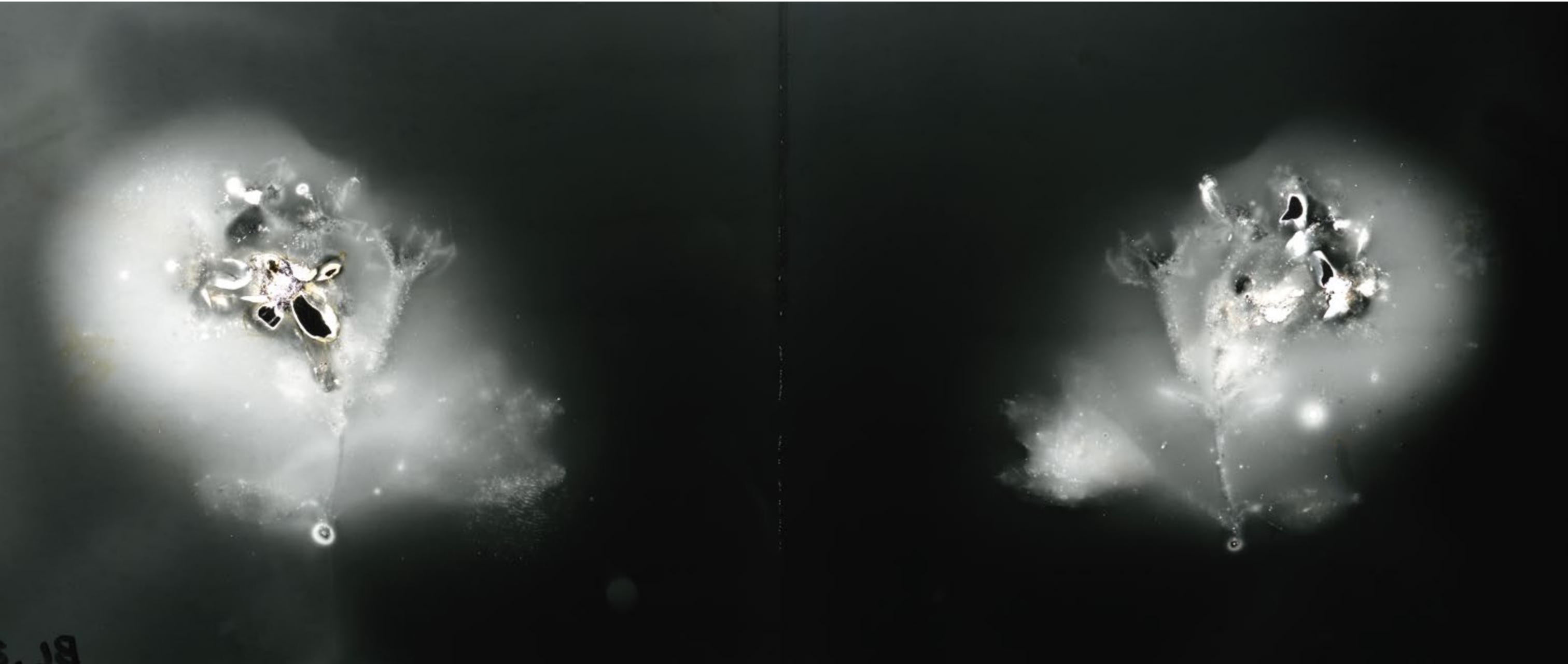
“Drift” is a well thought-out, planned and executed work. The materials used have their symbolism; the message is clear but unobtrusive. There is nothing made out of some desire to impress. It is art in pure form, created out of the need to give vent to personal experiences and sensations. The artist builds a metaphor, a world uncertain and fragile, a home, as a symbol of human life. We do not know whether it is the beginning or the end of the building. Perhaps it is irrelevant, as the author seems to imply that everything will pass away and change its meaning anyway. It is a work about collective and personal memory, moving us and forcing us to reflect on whether the world we are building is the world of our dreams.

Roślina

W ciemni, roślina została starannie włożona pomiędzy błony fotograficzne i umieszczona w czarnej, szczelnej folii, następnie pozostawała przez długi czas pomiędzy stronami książki. Nie było możliwości obserwacji wzrokowej jej naturalnego rozkładu, natomiast rola zapisu, egzystencji tej rośliny, została przekazana czulej na światło fotografii.

Plant

In the darkroom, the plant was gingerly inserted inbetween photographic film and wrapped tightly in black foil. There it remained between the pages of a book. It was impossible to visually observe its natural decomposition, yet the role of the record of the existence of the plant was transmitted to the photograph, sensitive to the light.





Miękka geometria

Brak materii, próżnia, stały się punktem wyjścia do realizacji „Miękka geometria”. Elementy pracy mają formę najprostszego modułu przestrzeni – sześcianu. Formy szyte, powstałe z czarnej satyny rozlewają się, wymykają, drapują. Są miękkie. Poszczególne sześcian może zostać w każdej chwili złożony i przestanie zajmować przestrzeń, stanie się wtedy jedynie formą potencjalną.

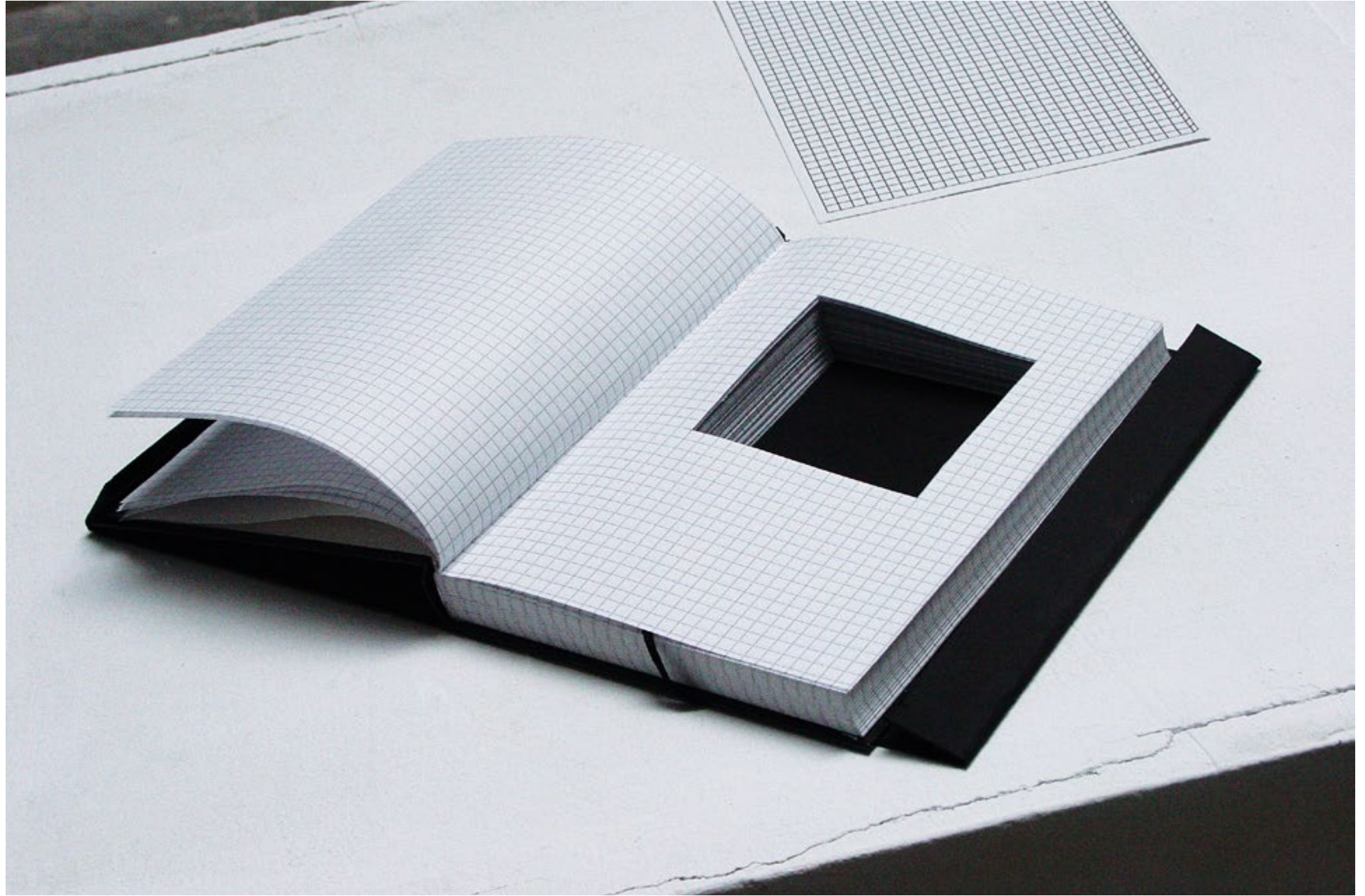
Soft Geometry

Absence of matter, the void, was the starting point for the work titled "Soft Geometry". It takes the shape of a cube, the simplest spatial module. The black satin shapes are elusive, their soft shapes unfurl and spread out. Any given cube may fold at any given moment, at which point it will cease to take up space and will become only a potential form.









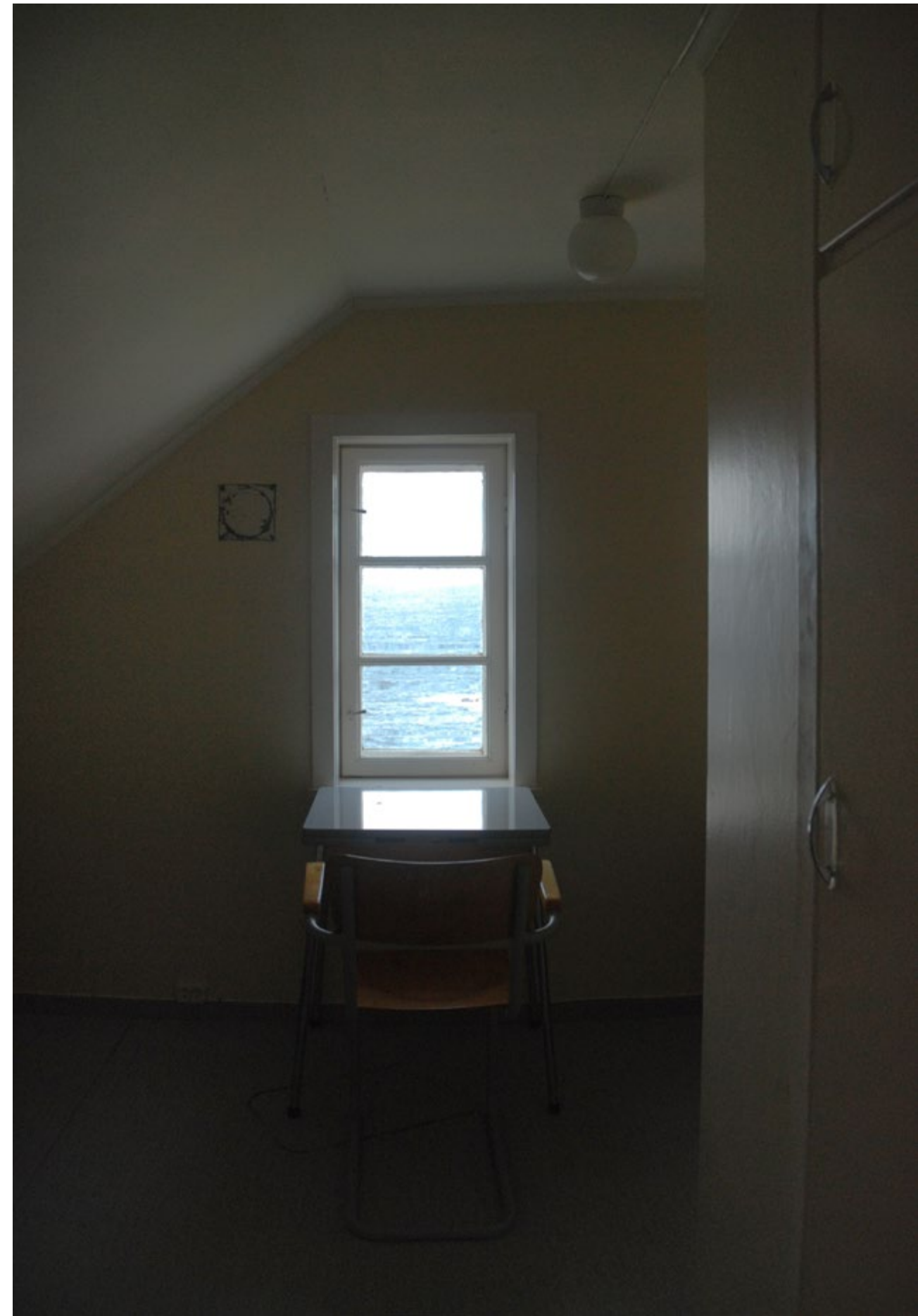
Mgła

Procesy zanikania zachodzą w różny sposób. Niekiedy ruina trwa w niezmiennym stanie przez wieki. Na latarni morskiej na bezludnej wyspie Inste-Geita w Norwegii mieszkały kiedyś dwie rodziny. Zajmowały się one głównie światłem latarni. Zostały po nich tylko przedmioty. Tak powstała idea „Mgły”. Przestrzeń małego pokoju została wypełniona codziennymi przedmiotami o nieznanym pochodzeniu. Pamięć ich używania, przeszłość i znaki miejsca pochodzenia zostały zakryte szarą farbą. Zamalowanie unifikowało je, podkreśliło również proste funkcje, którym mogą służyć. W każdym przedmiocie oraz w przestrzeni pokoju migoczą niewielkie światełka - łączniki ze światem wyobraźni.

Mist

The process of disappearance takes place in a variety of ways. Sometimes a ruin remains, which then lasts for centuries. On the now deserted island of Inste Geita in Norway, two families had lived previously. Their main concern was the operation of the lighthouse. All that remains of their time there are the objects that they left behind. This was the beginning of the work "Mist".

The interior of a room was filled with everyday objects of unknown provenance and history. The memory of their use, their past and all signs of their origin, were covered by layers of grey paint. Paint unified them, and highlighted the simpler functions that they can serve. In every object, and throughout the space of the room, LED lights connect the elements to each other and flicker in the world of imagination.





*(...) mrok nie rozprasza się,
ale gęstnieje na myśl o tym,
jak niewiele możemy
zatrzymać, ile wciąż
idzie w zapomnienie
z każdym zgasłym życiem,
jak świat niejako sam
się opróżnia i pustoszeje,
jeśli historie, związane
z niezliczonymi miejscami
i przedmiotami, które same
nie mają władzy pamięci,
nie zostaną przez nikogo
wysłuchane, zanotowane
ani przekazane*.*

* W. G. Sebald, „Austerlitz”, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 31.





*(...) the darkness does
not lift but becomes yet
heavier as I think how little
we can hold in mind, how
everything is constantly
lapsing into oblivion with
every extinguished life,
how the world is,
as it were, draining itself,
in that the history of
countless places and
objects which themselves
have no power or memory
is never heard, never
described or passed on*.*

* W. G. Sebald, "Austerlitz", transl. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warsaw 2007, s.31.

Nieśmiertelność

Popiół to materia bezkształtna, związana z nieodwracalnym procesem utraty. Cement w swojej naturze stawia opór czasowi, jest monumentalny. Powszechnie jest jednak uważany za materiał bez charakteru, a źródłem tych określeń jest jego jednolitość. Beton, którego ważnym składnikiem jest cement, wpisał się w szczególny sposób w historię, był częścią maszyny wojennej II wojny światowej, stał się więc materiałem noszącym pamięć po tamtych czasach. Obie materię są do siebie podobne w kolorze. Podczas gdy popiół jest śladem zniszczonej pamięci, cement ma bardziej jednolity skład, pamięć może się na nim zarysowywać. Popiół przynosi utratę, nieuchronność, zapomnienie, cement jest próbą scalenia, zatrzymania. Te materię w różnych proporcjach przyjmują w pracy „Nieśmiertelność” kształty książek.

Słowo trwa dłużej niż ludzkie życiorysy, od wieków wpisuje się w formę książki, choć jest ona najbardziej delikatną i kruchą konstrukcją. Książka to przedmiot elementarny, nośnik wszelkich możliwych treści, mówi o człowieku w całej jego złożoności. Jej wartość może określać to, co wnosi do przestrzeni myśli, wartości, człowieczeństwa, porozumienia, a co odnawia się w każdym pojedynczym życiu, pokoleniu.

Poprzez literaturę można przekroczyć próg poszczególnego, skończonego istnienia. Koncepcje, myśli, doświadczenia, postaci, miejsca, proste dialogi lub sytuacje, które się zdarzyły lub są wytworem wyobraźni, zamrożone w rodzaju beczasowości, urzeczywistniają się wciąż na nowo wraz z każdym czytelnikiem. Granice między tym, co realne a tym, co wyobrażeniowe nie są nigdy ostre. W konsekwencji dochodzi do ciągłego rozszerzania świata, a największa prawda może się objawić przez fikcję. Paradoksalnie słowo, uznane za początek wszystkiego, nie jest w stanie ostatecznie opisać świata.

Immortality

Ash is shapeless matter, and is associated with a process of irreversible loss. Cement by its nature resists time, it is monumental. However, it is widely regarded as a material without character. This perception results from its uniformity. Concrete, an important component of which is cement, has a special role in history. As part of the various war machines of World War II, it became a material that bears memories from that time. Cement and ash are similar to each other in colour. But whereas ash contains some trace of damaged memories, cement has a more uniform composition and its memories can be etched out upon it. Ash brings only loss, inevitability and oblivion, whereas cement is an attempt to merge and arrest. These materials in various proportions assume the shape of books in the work titled "Immortality".

Words lasts longer than any human biography. For centuries they have been fashioned into books, although they are the most delicate and fragile of constructions. A book is an elementary object, a carrier of all possible content, and speaks of an individual in all their complexity. Its value can be determined by what it brings to the space of thought, value, humanity, understanding, and all else that renews itself in every single life and generation.

Through literature, one can transcend the threshold of a particular, finite existence. Through the phenomenon of the book, concepts, thoughts, experiences, figures, places, simple dialogues or situations - those that have happened and those that are imaginary - all frozen in some kind of timelessness, are made concrete again and again with each and every reader. The boundaries between what is real and what is imagined are never sharp. As a result, the world is constantly expanding, and the greatest of truths can be revealed through fiction. Paradoxically, the word - which is said to be the beginning of everything - fails to adequately describe the World.

“Utopie mają swoją wartość, ale jako wskazówki postępowania mogą się okazać dosłownie zgubne”

“Sekundy biegly”

“Dzień będzie gorący, upalny, ale spodziewane są burze”

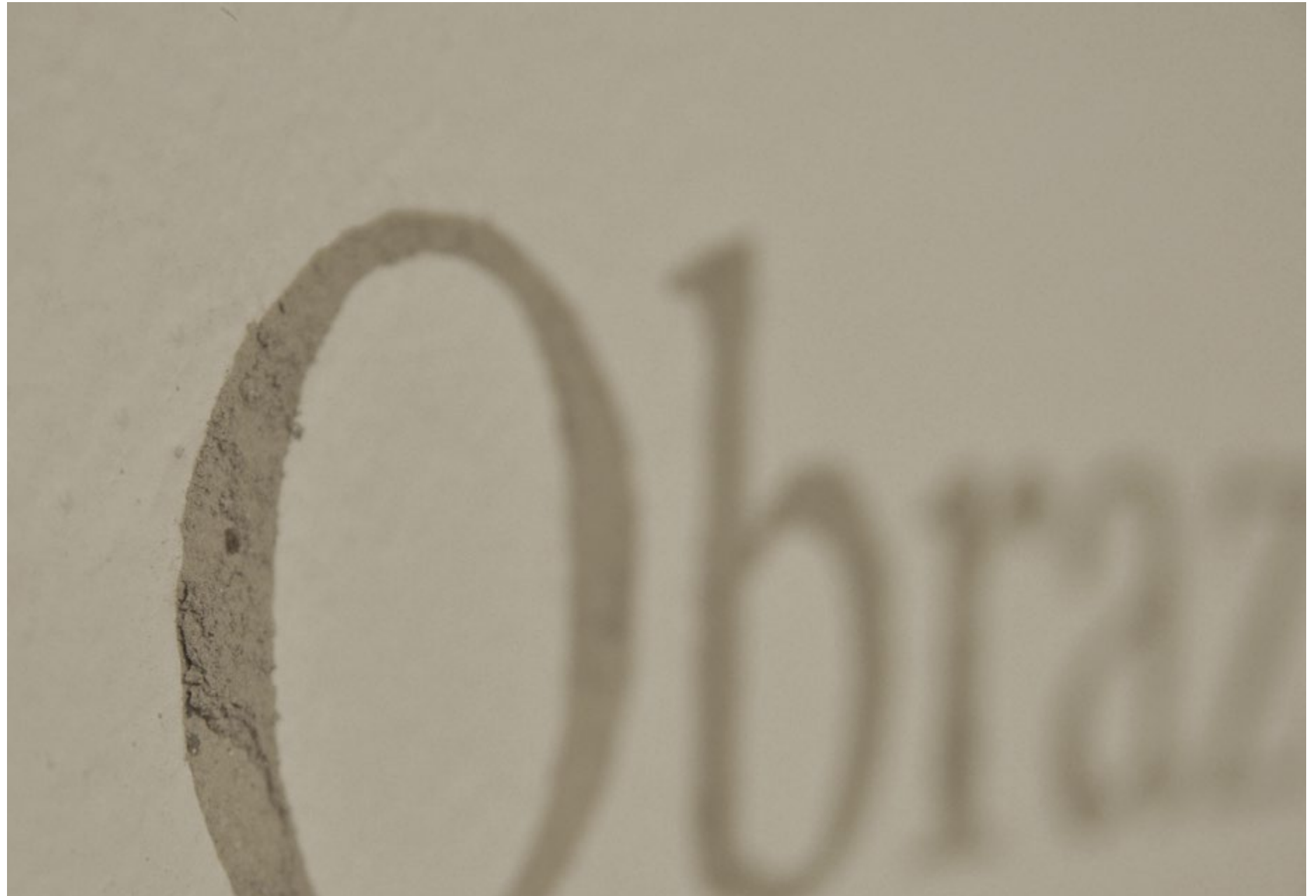
z powrotem do Układu Słonecznego”

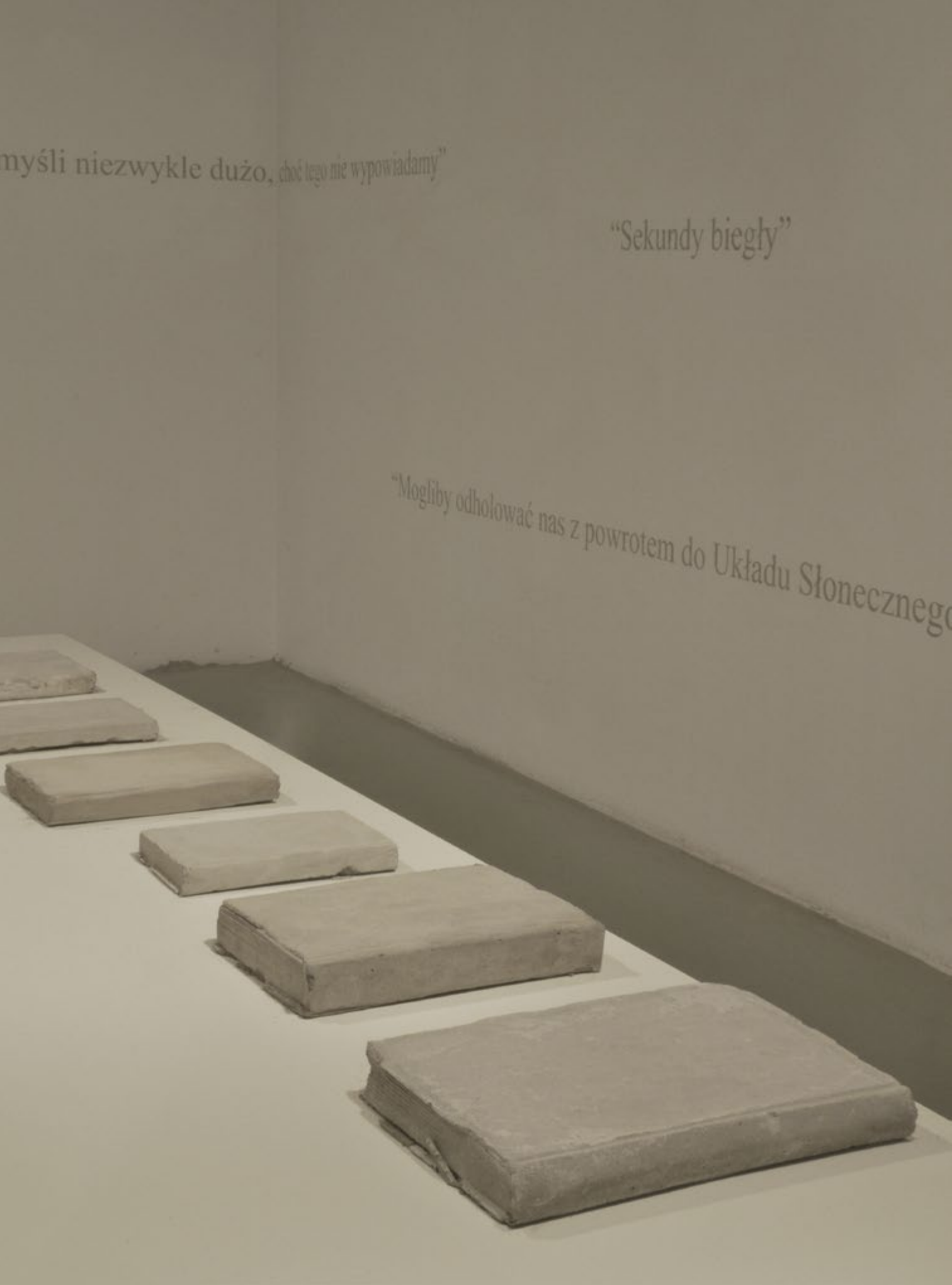




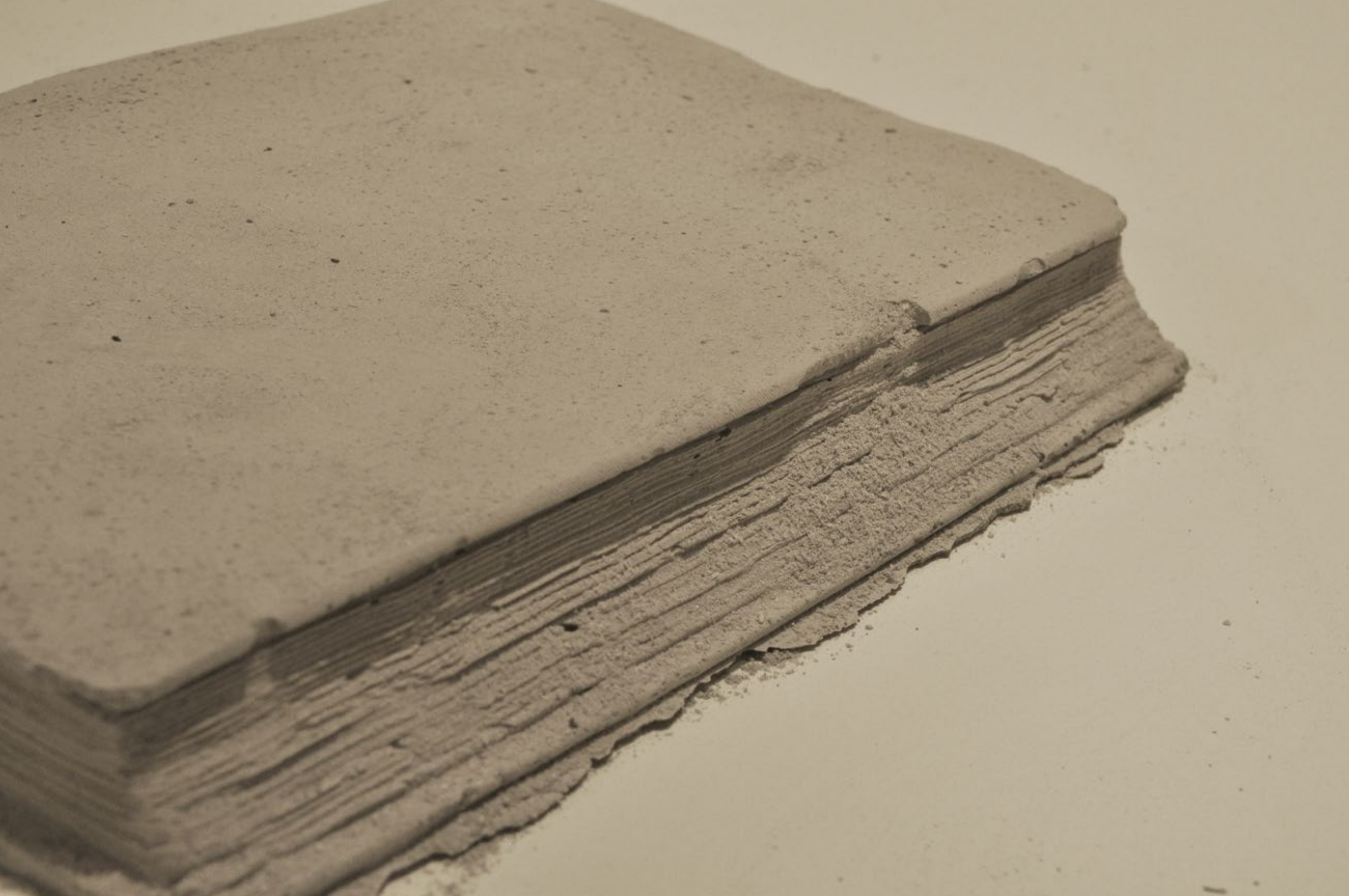
Książka stała się obiektem
niedającym się odczytać,
każde dotknięcie grozi jej
rozbiciem i rozsypaniem.

Powołane na ścianach
słowo, którego materia jest
popiół, oscyluje na granicy
fikcji i rzeczywistości,
świata wyobraźniowego
i jego wpływu na
rzeczywistość, uobecnia
się realnie i w przemożeniu,
materializuje, trwa.





The book has become an object which cannot be read. The slightest touch threatens it with disintegration and collapse. The words on the walls, written in ash, oscillate between fiction and reality, materialise and persist.



rzym”

“Co boskim jest we mnie, uniesie w dal mnie”

“Utopie mają swoje

“Do każdego zdania dodajemy w myśli niezwykle dużo, choć tego nie wypowiadamy”

“Sekundy biegną”

samodzielnym przedmiotem”

“Mogliby odholować nas z powrotem do Układu Słonecznego

Szczeliny czasu

Roland Barthes określał fotografię jako przyległość, której przedmiotem jest nicość*. Fotografia w rzeczywistości jest źródłem kolejnych pytań o to, co się dzieje ze zdarzeniami, gdzie giną, gdzie istnieją. Aktualnie przeżywana chwila już nigdy nie wróci, a niewiadoma, niczym czarna zasłona, spowija wszystko, co właśnie mija. W realizacji „Szczeliny czasu” ujawnione zostają obszary, w których wszystko, co minione, zapada się. Wszelką pamięć pochłoną otwory w albumie rodzinnym.

* Barthes Roland, „Światło obrazu”, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996 r.

Cracks in Time

Roland Barthes described photography as a contiguity whose object is nothingness*. In fact, photography is a source of further questions about what happens to these moments. Where do they disappear to? Where do they exist? The actual moment will never return, and the unknown, like a black veil envelopes everything that passes by. The work "Cracks in Time" reveals areas in which everything that has gone before, collapses. All memories are obliterated by the gaps in a family album.

* Roland Barthes, "Camera Lucida", transl. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warsaw 1996.

Fotografia przyniosła
niewyobrażalny przełom
w możliwości zatrzymania
obrazu widzialnego świata.
Jej trwałość zbiega się jednak
z nietrwałością pamięci,
jej treść i materialność
nieustannie i w sposób
ciągły ulega zapomnieniu,
by w końcu ulec uniwersalizacji;
(jakiś) człowiek, (jakiś) las...





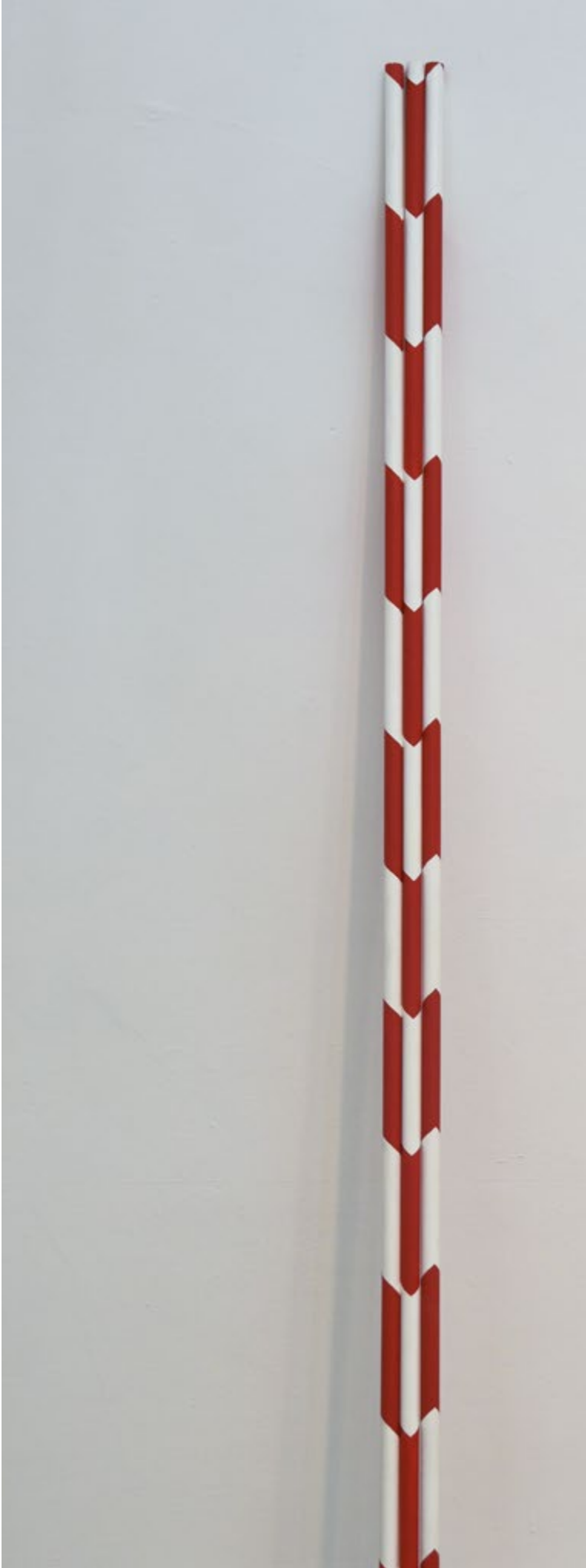
Photography brings about an unimaginable breakthrough in fixing and keeping an image of the visible world. Its durability coincides with the impermanence of memory, its content and materiality inevitably and endlessly succumb to oblivion, eventually forgotten and universal, (some) person, (some) forest...

Miejsce wspólne

Granica, o czym nieustannie przypomina historia, nigdy nie może być pewna. Tereny przygraniczne wiązały się ze szczególnie bolesnymi procesami przemian, które w sposób dramatyczny wpływały na życie jednostek.

Boundary Places

Borders, as history constantly teaches us, are never certain. It is precisely the border areas that are associated with particularly painful processes of change that sometimes dramatically influence the life of an individual.





Dryf

Obserwuję proces palenia. Następuje poruszająca przemiana rzeczy w czarno-białość przypominającą fotografie. Za chwilę staną się one ciepłym, szarym popiołem, cienkim jak pergamin, ale niosącym jeszcze przez chwilę swój wcześniejszy kształt.

Drift

I watch the burning process. There is a moving transformation of things into black and white, a black and white reminiscent of a photograph. In a moment all is reduced to warm, grey ash. Thin as parchment, yet retaining its previous shape for a while.

Ewa Kulesza

Dryf to ruch spowodowany stałym działaniem wiatru, nie dającym szansy na zakotwiczenie, przyporządkowanie, zadomowienie. Podjęty w pracy proces myślenia i kształtowania formy miał długotrwały czas ujawniania ukrytych treści, w ten sposób dawał obietnicę nowego poznania, nowego doświadczenia, ujawnienia się nowej (własnej) prawdy.

W pracy „Dryf” odnoszę się do działania czasu. Wykorzystuję ponownie popiół, bezkształtną materię, będącą zaprzeczeniem wszelkiej przedmiotowości, subiektywności, zatraceniem wszelkich śladów. Praca spleciona jest z niewidocznych śladów mojej osobistej pamięci, dedykacji, myśli o ludziach, miejscach i zdarzeniach dla mnie szczególnych. Poprzez długi proces powstawania i jego syntezy z zabiegami dnia codziennego, jego resztek, praca wnika w moją egzystencję, staje się jej częścią.

Obserwuję proces palenia. Następuje poruszająca przemiana rzeczy w czarno-białość przypominającą fotografię. Za chwilę staną się one ciepłym, szarym popiołem, cienkim jak pergamin, ale niosącym jeszcze przez chwilę swój wcześniejszy kształt.

Proces palenia, niczym czas zabiera i unieważnia wszystko. Pozostaje jednak materia. Bezprzedmiotowy i nietrwały popiół łączę z wodą lub innym spoiwem i nadaję mu kształt cegły-budulca. Każda z form zawiera w sobie odcinek czasu, odcinek pamięci. Powołuję formę budynku o niepewnym statusie rozpoczętej budowy lub ruiny. Powstaje miejsce.

Nadając popiołowi konkretny kształt, scalam, zatrzymuję. Powołuję formy będące na granicy rozpadu; na chwilę utrzymane, osypują się i ujawniają swoje wewnętrzne warstwy. Ulegają one procesom ciągłego rozmazywania

się krawędzi. Są kruche. By je wzmocnić, musiałabym dokonać zbyt mocnej zmiany ich struktury, ich tożsamości.

Blaknąca wraz z popiołem pamięć, jej przeszłe, teraźniejsze i przyszłe elementy przemieszczają się i kształtują nowe formy.
(wypowiedź artystki Diany Fiedler).

W odniesieniu do przeszłości można zauważyć ogromny, niekiedy porażający deficyt pamięci rodzinnej spowodowanej przez obie wojny. Prawdopodobnie stąd tak wiele miejsca poświęca się jej we współczesnym świecie. W każdej chwili dokonuje się akt unieważnienia przeszłości na poziomie świadomym i nieświadomym.

W zasadzie nie ma władzy nad tym, co przetrwa, a co zabierze dryf. Pracę odnoszę szczególnie do śladów, które nie są ważne w obiektywnym sensie, które są pomijane przez swoją prywatność, subiektywność i nie zostaną zapisane i zapamiętane.

Używany przeze mnie popiół zawiera w sobie światło, pamięć o nim, w tym sensie jest bliski fotografii. W moich realizacjach popiół nosi ślad spalonych resztek, za każdym razem zmienia się jego kolor i sypkość. Akceptuję zawartą w popiele symbolikę, ale jej również nie podkreślam i nie wzmacniam. Próbuję ją zaangażować we własne odniesienia. Jest tworzywem, materią przydatną do dalszej analizy, rozważania czasu, mojego w nim miejsca i mojej historii, jej miejsca wśród innych historii. Jest również próbą odnalezienia miejsca tego, co się codziennie przesypuje obok mnie.





Drift is a movement caused by the constant action of the wind. It does not allow the opportunity to anchor, moor or settle. The processes of thinking around the work, and of shaping the form, took a long time to reveal its hidden content, and promised a new cognition, a new experience, and the revealing of a new (its own) truth.

The work "Drift" addresses the operation of time. I once again make use of ash, that shapeless matter, which is the negation of all materiality and subjectivity, obliterating all traces. The work is intertwined with invisible traces of my own memory, personal dedications and thoughts of people, places and events of special significance to me. Through a long process of development and a synthesis with the activities of everyday life and its remnants, the work penetrates my existence and becomes part of it.

I watch the burning process. There is a moving transformation of things into a black and white, a black and white reminiscent of a photograph. In a moment all is reduced to warm, grey ash. Thin as parchment, yet retaining its previous shape for a while.

The process of incineration annuls everything in the same way as the process of time. However, something remains. A material. Objectless and unstable ash is combined once more with water (or some other agent) and fashioned into the shape of a brick. Each brick contains a segment of time, a section of memory. The form of the building has an uncertain status, construction or ruin?

A place is brought into being. Giving the ash a concrete form I merge and preserve. The resulting forms are on the verge of disintegration. They hold together for a moment, before falling apart and revealing their inner layers. They are

subject to continuous erosion at their edges. They are brittle. To strengthen them, I would need to make too much of an alternation to their structure and to their identity.

The ashes pale. The memory fades. Their past, present and future shift to shape new forms.
(A comment on the work by the artist Diana Fiedler).

In reference to the past, one can notice a huge - sometimes shocking - shortfall in our collective memory caused by both world wars. This is probably why so much space is devoted to this particular absence in the modern world. At each moment, acts that negate the past take place on both conscious and unconscious levels. In fact, we have no power over what will survive and what will drift. In this work I refer to traces that are not important in any objective sense. I refer to those traces that are ignored because they are private and subjective, to those traces that will not be saved or remembered.

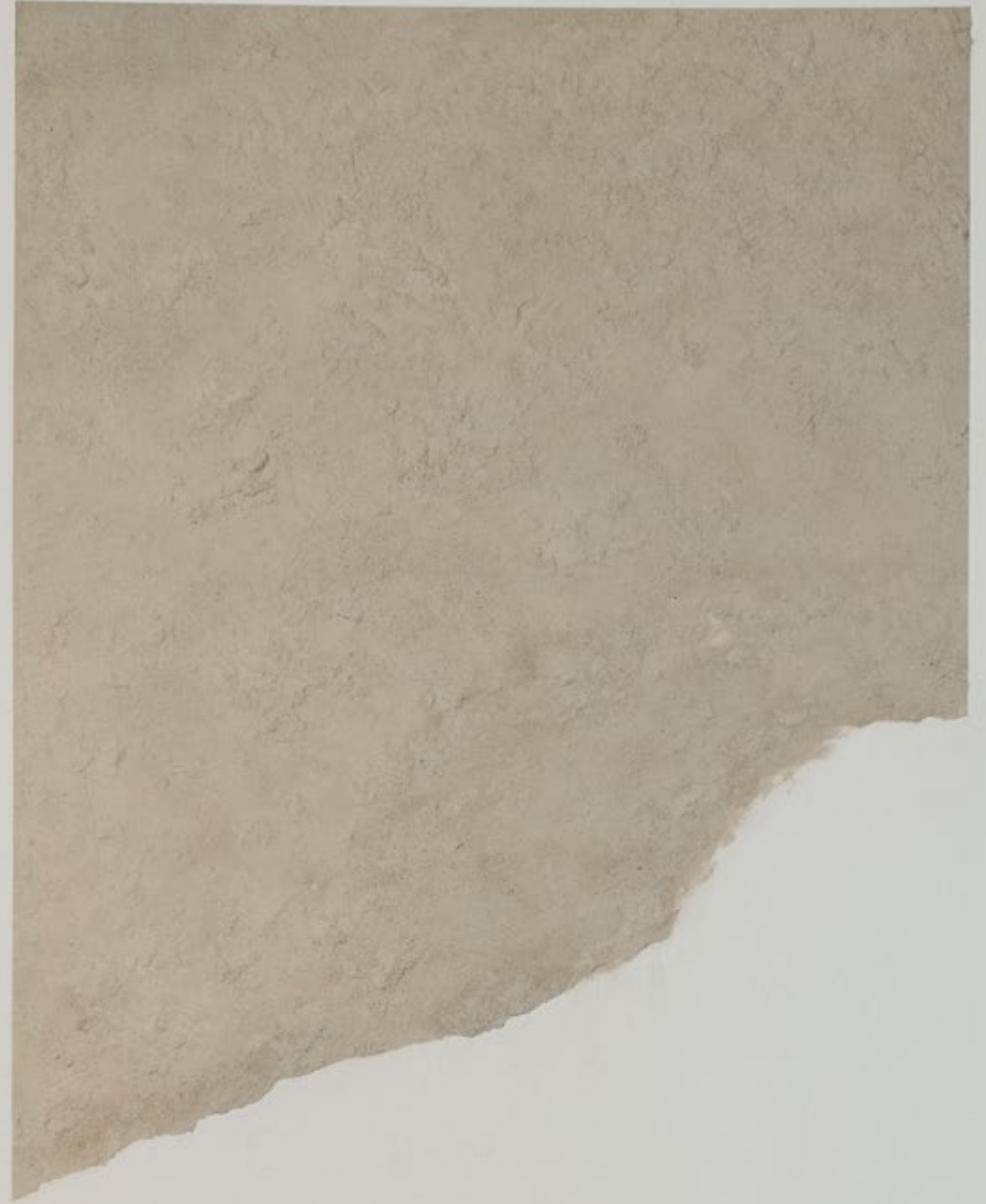
The ash I use contains light, a memory of it, and in this sense it comes close to photography. In these works the ash carries burnt traces and residue, and each time the colour and flow change. I accept the symbolism inherent in ash, yet at the same time, I do not highlight or enhance it. I try to engage in it with my own references. It is a material, a matter useful for further analysis, for a reflection on time, my place within it and my history, its place among other histories. It is also an attempt to find a place for that which passes me by on a daily basis.



















Paulina Łuczak

Płynąć z

Gdyby próbować przełożyć twórczość Ewy Kuleszy na dzieło literackie, byłby to zapewne lapidarny i lekko oschły utwór poetycki, który przy oszczędności słowa, otwierałby się szeroko na metaforyczną głębię. Do snucia takich przypuszczeń skłania repertuar znaków pojawiających się w twórczości artystki, często kilkakrotnie, takich jak: książka, popiół, drobny punkt świetlny, bryły geometryczne, znak interpunkcyjny, stara fotografia. Znaków doskonale oswojonych w kulturze, pozornie tak oczywistych znaczeniowo, że nierzadko pomijanych w dyskursie krytycznym, czy historyczno-artystycznym (co dotyczy interpunkcji, czy książki). A jednak znaki te ujawniają swoją nieoczywistość w kontekście, jaki artystka wokół nich buduje w każdej kolejnej pracy. Pozwolić się zaskoczyć temu, co zwyczajne, to zacząć dryfować.

W żeglarstwie dryfowanie związane jest z odpowiednim manewrem oraz pracą żagli i steru. Żaglówka zdana jest wówczas na łaskę, bądź niełaskę wiatru i fal. Oznacza to, że przy braku czujności załogi, może zostać zepchnięta z dotychczasowego kursu. Na inny rodzaj dryfu narażony jest rozbitek niesiony przez fale. Chcąc nie chcąc, musi się on poddać temu, co go unosi i jednocześnie zagraża życiu. Obraz pierwszy, związany z zaplanowanym manewrem, przyrównać można do człowieka świadomie korzystającego z rezerwuaru pamięci. Osoby, która potrafi na chwilę zwolnić w rozpędzonym świecie i spojrzeć na przeszłość, by w odniesieniu do niej określić własną terażniejszość. A jednak czujnemu pobudzaniu pamięci przez tego człowieka, czyli wspomnianiu, wytrwałemu utrzymywaniu pamięci indywidualnej i kulturowej¹, w naturalny sposób towarzyszy

proces zapominania. Gromadzone w pamięci doświadczenia mieszają się ze sobą, łączą w historii lub znikają pod naporem nowych, a utrzymanie ich w odpowiednim porządku wymaga wysiłku. Świadome zmaganie się z pamięcią oddaje utwór Ryszarda Krynickiego:

*Myslałem, że ćwiczę pamięć ale
to ona wyprawia ze mną co chce².*

Ćwiczenie własnej pamięci jest walką o samookreślenie w historii, o dostrzeżenie własnej indywidualności i odnalezienie miejsca w ciągu ludzkich istnień. Jest to, wracając do metafory manewru, walka o utrzymanie właściwego kursu mimo wszystko, pomimo zapominania. Drugi z zarysowanych obrazów – obraz rozbitka – odzwierciedla sytuację tragiczną, gdy pamięć „wyprawia” z człowiekiem „co chce” bez jego (choć częściowej) kontroli. Między refleksją nad sytuacją „rozbitka” walczącego z żywiołem pamięci a sytuacją „żeglarza” rozpięta jest twórczość Kuleszy, w której dryf oznacza zarówno poddanie się, jak i zmaganie.

Poznanie rzeczywistości polega nie tylko na doświadczaniu za pomocą zmysłów i deponowaniu przeżyć (znaczna ich część ulegnie zapomnieniu), lecz również na wiązaniu zapamiętanych obrazów ze sobą lub ich uzupełnianiu, po to, by osiągnąć poczucie pełni oraz harmonii. Zapominanie stanowi proces odwrotny – tworzy w świecie zapamiętanych zdarzeń wyrwy, białe plamy. Mogłoby to być przekleństwo, gdyby nie idąca za tym możliwość poznawania lepiej, głębiej lub inaczej.

¹ jednostki. Pamięć kulturowa pozwala na wytworzenie w danej społeczności systemu znaków koniecznych do komunikacji.

² R. Krynicki, „Co chce” [w:] „Wiersze, głosy”, cyt. za: tegoż, „Wiersze wybrane”, Kraków 2009, s.255.

¹ Pamięć indywidualna budowana jest w sferze społecznej, stąd wyróżnić można pamięć kulturową obejmującą doświadczenia zbiorowe wykraczające poza egzystencję

To Flow With

If we tried to translate Ewa Kulesza's artwork into a literary work, it would probably be a succinct but far from succulent poetic work, which, through its economy of words, would be wide open to the depths of metaphorical reading. The repertoire of signs appearing, and often recurring, in the artist's work, such as: the book, ash, tiny points of light, geometric solids, punctuation marks, or an old photograph fully justifies the above assumptions. These signs are perfectly commonplace in culture, seemingly so obvious in meaning that they are often overlooked in critical or historical discourse (which concerns primarily punctuation and an artist book). However, these signs reveal their far from obvious character in the context that the artist builds around them in each subsequent work. To allow oneself to be surprised by what is ordinary means to start drifting.

In sailing, drifting is connected with making appropriate manoeuvres and with the work of sails and rudders. The sailboat is then at the mercy of the wind and waves. This means that if the crew is not vigilant, the boat can be pushed off its previous course. A shipwrecked person carried by the waves is exposed to another type of drift. Willy-nilly, he has to surrender to what keeps him afloat and at the same time threatens his life. The first metaphorical image, of a planned manoeuvre, can be compared to a man consciously using a reservoir of memory. This is a person who is able to slow down for a moment in this world, which is moving forward at a breakneck speed, and look back on the past in order to define their own present in relation to it. And yet, the attentive stimulation of memory by this person, i.e. remembering or persistently maintaining individual and cultural memory¹, is naturally accompanied by the process

of forgetting. The experiences accumulated in one's memory mix with each other, merge into stories or disappear under the pressure of ever new ones; keeping them in a proper order is not effortless. A poem by Ryszard Krynicki depicts this conscious struggle with memory:

*I thought I was exercising my memory
but actually it does with me what it wills²*

Exercising one's own memory is a struggle for self-determination in history, for perceiving one's own individuality and finding a place in the chain of human beings. To return to the metaphor of sailing manoeuvres once again, it is a struggle to keep the right course in spite of forgetting. The second of the above images - the image of a castaway - reflects a tragic situation when memory "does what it wills" with a human being without their (at least partial) control. Between the reflection on the situation of the "castaway" fighting against elements of memory and the situation of the "sailor", there is the work of Kulesza, in which drift means both surrender and struggle.

Getting to know reality is not limited to sensory perception and accumulating experiences (many of which will be forgotten). It also involves linking the memorised images with each other or supplementing them in order to arrive at fullness and harmony. Forgetting is the opposite process; it creates gaps and white spots in the world of memorised events. It could be a curse were it not followed by the possibility of getting to know better, deeper or differently. It was precisely this space that was presented in the work titled "Drift": A fragmentary, fragmented and defective world. The world of traces that refer to what was or will be created. Incompleteness was revealed in all the

memory facilitates the creation in a given community of a system of signs necessary for communication.

² R. Krynicki, a translation of "Co chce" [in:] "Wiersze, głosy", after: idem, "Wiersze wybrane", Kraków 2009, p. 255.

¹ Individual memory is built within a community, hence we can speak of cultural memory, which includes collective experiences transcending the life of an individual. Cultural

Właśnie odbicie takiej przestrzeni prezentowała realizacja „Dryf”: świat fragmentaryczny, pokawałkowany, wybrakowany. Świat śladów, które odsyłają do tego, co było, lub do tego, co dopiero powstanie. Niepełność objawiała się we wszystkich elementach znajdujących się wewnątrz galerii. Naprzód, w szarych plastrach popiołu naniesionych na ściany, których płaszczyzny o wyraźnych krawędziach i kątach prostych w górnej partii, w dolnej zamknięte były nieregularną linią, jak gdyby fragmenty płyt zostały oderwane. Po drugie, w konstrukcji z cegieł tworzącej narożnik budowli mogącej zaistnieć lub już nieistniejącej. Wreszcie, w trzech stosach niewielkich betonowych płyt z wyraźnymi ubytkami i w starym zdjęciu przysypanym popiołem, którego treści nie sposób było jednoznacznie określić pomimo inskrypcji. Instalacja „Dryf” wymagała aktywnego odbiorcy doświadczającego ją wszystkimi zmysłami, uzupełniającego poprzez własne wspomnienia, wiedzę oraz wyobraźnię napotkane elementy i stopniowo tworzącego w oparciu o nie swoją własną, spójną opowieść. Dopiero w tym spotkaniu ujawniała się i zaczynała coś oznaczać „niepełność” płaszczyzn popiołu, czy muru, a na nieskończoną ilość historii otwierała się enigmatyczna fotografia. Właśnie podczas niego odczuć można było swobodę jaka cechuje dryf. Chropowate faktury elementów tworzących pracę „Dryf” pobudzały zmysł dotyku. Zmysł ten, w przeciwieństwie do wzroku, który nie jest traktowany jako źródło niekwestionowanych doświadczeń, ma moc potwierdzania obecności:

*krzyknąłem kiedy obraz skały
potwierdził najprawdziwszy dotyk
i nie zapomnę chwili kiedy
rozdartem skórę o krzak głogu³.*

Poznanie materii przedmiotu jest doświadczeniem tu i teraz, czyli niemożliwego do wyodrębnienia, nieskończenie krótkiego okresu między tym, co przechodzi do przeszłości i tym, co wciąż należy do przyszłości. To „tu i teraz” przedmiotu, stan obecny, zapisany zostaje w pamięci i w niej trwa wiecznie.

³ Z. Herbert, „Kłopoty małego stwórcy” [w:] „Struna światła”, cyt. za: tegoż, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 51.

W ten sposób pamięć ocala to, co poddane jest procesom niszczenia. W pracy „Dryf” rozpad dotykał wszystkie przedmioty. Wyraźnie wyeksponowany był w samej formie: w napięciu między kształtem i bezkształtem płaszczyzn popiołu, we wspomnianej fragmentaryczności obiektów rozmieszczonych na podłodze. Destrukcja zawarta w formie, wyraźna z oddali, miała jednak w sobie coś pompatycznego, podobnie jak ruiny skryte w ogrodach romantycznych. Tragedia powolnej destrukcji objawiała się natomiast w detalach: w drobnych ubytkach na powierzchni cegieł i płyt, w okrucinach wokół nich, które podważały zakładaną twardość i spoistość przedmiotów. Wystarczyło zbliżyć się do gęstego kożucha popiołu, by spostrzec, jak pod wpływem oddechu, zaczynał się osypywać. Jedynym śladem poprzedniej formy stawał się kopczyk rosnący na podłodze. Również rozpad, wynikający z upływu czasu, można paradoksalnie wiązać z tworzeniem, gdyż stwarza przestrzeń dla pamięci:

*Czas zabiera życie
i oddaje pamięć,
złotą od płomieni,
czarną od żaru⁴.*

Rozpoznanie odpowiednich „barw” tego, co zapamiętane, może nastąpić tylko dzięki uprzedniemu głębokiemu doświadczeniu, niepowierzchnowemu, lecz stanowiącemu chociaż próbę dotarcia do jego istoty. Dopiero taka percepcja pozwala zachować w pamięci obraz prawdziwy. Dryfowanie wymaga bowiem totalności.

Uwidocznienie procesu niszczenia pozwala wpisać omawianą pracę w tradycję przedstawień wanitatywnych, nawet jeśli pod względem formy jest tak odległa od siedemnastowiecznych martwych natur. W takiej perspektywie popiół budzi jednoznacznie negatywne skojarzenia, będąc efektem destrukcji, bezładną masą nie przypominającą w najmniejszym stopniu przedmiotu, z którego powstała. Na akt spalania można patrzeć oczami nadziei, jako na obrzęd oczyszczenia, który w efekcie pozostawia popiół i diament. Częściej jednak spalanie ujednolica:

⁴ A. Zagajewski, „Muszla” [w:] „Ziemia ognista”, cyt. za: tegoż, *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2010, s.143.

Człowiek jest bytem, który „poznaje-zapomina”.
Czy więcej poznaje, czy może więcej zapomina
w perspektywie całej ludzkości? Rytm
zdobywania doświadczeń i ich odchodzenia
w niepamięć jest jak rytm fal naprzemiennie się
unoszących i opadających. Stąd konieczna jest
umiejętność dryfowania
– unoszenia się na powierzchni.

A human being is an entity that “learns - forgets”. Does a single human being know more or forget more, from the perspective of humankind as a whole? The rhythm of gaining experiences and forgetting about them is like the alternating rhythm of rising and descending waves. Therefore, it is necessary to be able to drift, to float on the surface.

elements inside the gallery. Firstly, in the grey slices of ash applied to the walls, whose planes with clear edges and right angles in the upper part were enclosed in the lower part by an irregular line, as if the fragments of the panels had been torn off. Secondly, in a brick construction forming a corner of a building that may be erected or that no longer exists. Finally, in three piles of small slabs with evident chips and in an old photograph covered with ashes, the content of which could not be unambiguously determined despite inscriptions. The “Drift” installation called for an active viewer who would experience it with all his or her senses, complementing through their own memories, knowledge and imagination the elements present in the work and gradually creating their own, coherent story on their own basis. It was only in this encounter that the “incompleteness” of ashes or walls was revealed and started to signify something, while an infinite number of stories were opened up by the enigmatic photograph. It was during this encounter that one could feel the underlying freedom of drifting.

The rough textures of the elements making up the work titled “Drift” stimulated the sense of touch. Unlike sight, which is not treated as a source of unquestionable experiences, this sense has the power to confirm presence:

*I cried out when the image of the rock
was confirmed by the truest touch
and will never forget the moment when
I gashed my skin against a juniper bush.³*

Getting to know the matter of an object is an experience of here and now, i.e. an infinitely short period of time between what passes into the past and what still belongs to the future, which is impossible to distinguish. It is the “here and now” of the object, the present state, that is stored in memory and endures forever. In this way memory saves what is subject to the processes of destruction. In “Drift”, disintegration affected all the objects. It was clearly exposed in the very form of the work: in the tension between the shape and shapelessness of the planes of ash

³ Z. Herbert, “Kłopoty małego stwórcy” [in:] „Struna światła”, after: idem, “Wiersze zebrane”, ed. R. Krynicki, Kraków 2011, p. 51.

and in the aforementioned fragmentary nature of objects placed on the floor. The destruction inherent in the form, clearly visible from a distance, has something pompous about it, just like ruins hidden in romantic gardens. The tragedy of slow destruction, on the other hand, manifested itself in the details such as small cracks on the surface of the bricks and the slabs, as well as the crumbled bits and pieces around them, which undermined the assumed hardness and cohesion of the objects. It was enough to get close to the thick layer of ash to notice that under the influence of our breath it would start to drift down. The only trace of the previous form was a mound growing on the floor. Paradoxically, disintegration, resulting from the passage of time, can also be associated with creation, because it creates a space for memory:

*Time takes life away
and gives us memory,
gold with flame,
black with embers.⁴*

Recognition of the appropriate “colours” of what has been remembered can only take place thanks to prior in-depth experience, which is not superficial but at least tries to reach to the essence. Only this perception helps to keep the true image in memory. Drifting requires totality.

The visibility of the process of destruction places the work in the tradition of vanitative representations, even if in terms of form it is so distant from seventeenth-century still-life. From this perspective, ash evokes unequivocally negative associations, being the effect of destruction, a disorderly mass that does not in the least resemble the object it used to be.

The act of combustion can be seen through the eyes of hope, as a rite of purification whose result is ash and diamond. More often, however, combustion unifies: it reduces all colours to greyish brown particles, the glisten and shade to a matted mass, and all shapes to flimsy dust. Returning to the poetic image outlined in the above poem by Adam Zagajewski, if ash were to be considered a reification of memory, it would be

⁴ A. Zagajewski, “Muszla” [in:] “Ziemia ognista”, after: idem, “Wiersze zebrane”, ed. R. Krynicki, Kraków 2010, p. 143.

sprowadza wszystkie barwy do szarobrazowych cząstek, blaski i cienie do matowej masy, wszystkie kształty do lekkiego pyłu. Wracając do poetyckiego obrazu nakreślonego w cytowanym utworze Adama Zagajewskiego, gdyby popiół uznać za reifikację pamięci, na próżno byłoby w nim szukać w sposób dosłowny „złota” i „czerni”. A jednak w popiele w jakimś stopniu zachowana jest pamięć o spalonym przedmiocie i popiół na powrót może stać się ciałem stałym – do przyjęcia takiej perspektywy skłania „Dryf”. Popiół w tej instalacji stał się budulcem dla nowych tworów, jak gdyby proces przekształcania nigdy się nie kończył. Tym samym zniszczenie stanowi jedynie niezbędny okres w nieograniczonym procesie krążenia materii. Bo popiół jest również tym, co użycia ziemi, a dryf oznacza niepoddawanie się za wszelką cenę rozpaczy.

Na tle wszystkich elementów tworzących instalację wyróżniała się drobna fotografia – gładki kawałek papieru pośród chropowatych powierzchni uniesiony nad ziemią, na płytach tworzących rodzaj postumentu. Czarno-białe zdjęcie prawdopodobnie przedstawiało morze i ląd w oddali, choć przysypane w większości garścią popiołu, pozostawało nieczytelne. Skonfrontowanie popiołu z fotografią tym bardziej uwydatniało realność tego pierwszego, pomimo że medium fotograficzne zdaje się tworzyć iluzję transparentności. Rozrzuty popiół był jak rozbryzg fal na niej przedstawionych, lecz bardziej od nich rzeczywisty. Tymczasem fotografia uznawana jest za medium doskonałe dla podtrzymania pamięci, ponieważ zatrzymuje jak gdyby czas w stanie hibernacji. Jest śladem, zapisem przeszłości wspomagającym pamięć w rekonstrukcji wydarzenia. Zdjęcie pozwala wyobrazić sobie minione wydarzenie nawet osobie, która go nie przeżyła, choć nigdy w zupełności i prawdziwie. Dzięki niemu łatwe jest przekazywanie pamięci, transkrypcja własnych doświadczeń poza obszarem pamięci indywidualnej. Tajemnicą wówczas jedynie pozostaje czy przekazana wiedza była prawdziwa, czy umyślnie zafałszowana. O wiele bardziej wymagające jest świadectwo zwyczajnych przedmiotów oraz natury:

*Nie wiesz jakie twe słowo
i kształt może błahy
przechowa zmarszczka kamienia
– nie to co myślisz że tobą⁵*

Garść popiołu stać się może artefaktem pamięci. Będzie jednak śladem bezlitosnym – znaczącym jedynie w prywatnym świecie wspomnień i niepoddającym się umyślnym modyfikacjom. Dryfowanie jest mierzeniem się z prawdą.

Człowiek jest bytem, który „poznaje-zapomina”⁶. Czy więcej poznaje, czy może więcej zapomina w perspektywie całej ludzkości? Rytm zdobywania doświadczeń i ich odchodzenia w niepamięć jest jak rytm fal naprzemiennie się unoszących i opadających. Stąd konieczna jest umiejętność dryfowania – unoszenia się na powierzchni. W *Odzie do Zeusa* autorstwa greckiego poety Pindara istnieje piękny opis narodzin Muz: córki Mnemosyne ofiarowane zostały jako pomoc dla człowieka, który zapomina, by mógł on spełniać swoje podstawowe zadanie: przeżywać i chwalić piękno świata⁷. Sztuki plastyczne, które opuściły bezpieczny status rzemiosła (techné), przyjęły w pewnym sensie obowiązek opieki nad pamięcią. Dryfowanie, w kontekście twórczości Kuleszy, jest czujnym pełnieniem wachty.

5 Z. Herbert, *Oltarz* [w:] „Struna światła”, cyt. za: tegoż, „Wiersze” zebrane, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 57.

6 Tegoż, „Kłopoty” ...

7 J. Cuadrado, „Człowiek – byt, który zapomina”, tłum. P. Roszak, [w:] „U źródeł pamięci. O zapominaniu w historii, teologii i literaturze”, red. P. Roszak, Toruń 2013, s. 17-18.

in vain to look literally for the “gold” and “black” in it. And yet, ash somehow preserves the memory of the burnt object and ash may become a solid once again; this is the perspective that “Drift” wants us to accept. The ash in this installation has become a building block for new creations, as if the transformation process had never finished. Thus, destruction is only an essential period in the unrestricted circulation of matter. Because ash is also what fertilises the earth, and drift means valiantly warding off despair.

A small photograph stood out against the background of all the elements making up the installation - a smooth piece of paper among rough surfaces raised above the ground on plates forming a kind of a pedestal. The black-and-white photograph most probably depicted the sea with land in the distance; still, mostly obscured by a handful of ash, it remains illegible. The confrontation of ash with a photograph highlights the reality of the former, despite the fact that the medium of photography seems to create an illusion of transparency. The scattered ash was like the splash of waves depicted in the picture, but was more real than them. Meanwhile, photography is considered to be a perfect medium for preserving memory, because it seems to stop time and place it into a state of hibernation. It is a trace, a record of the past that supports memory in the reconstruction of an event. A photograph allows even the person who did not experience a past event to remember it, although never completely and truly. Thanks to it, it is easy to pass on memory and transcribe one’s own experiences outside the area of individual memory. The only secret then is whether the knowledge passed on was true or intentionally false. The testimony of ordinary objects and nature is much more demanding:

*You have no way of knowing how your word
and shape, even if not grandiose
will be preserved by a crease of stone
– it is not what you think that’s you⁵*

A handful of ash can become an artefact of memory. However, it will be a merciless trace - meaningful only in the private world of memories

5 Z. Herbert, *Oltarz* [in:] “Struna światła”, after: idem, *Wiersze zebrane*, ed. R. Krynicki, Kraków 2011, p. 57.

and not subject to deliberate modifications. To drift is to struggle with the truth.

A human being is an entity that “learns - forgets”.⁶ Does a single human being know more or forget more, from the perspective of humankind as a whole? The rhythm of gaining experiences and forgetting about them is like the alternating rhythm of rising and descending waves. Therefore, it is necessary to be able to drift, to float on the surface. The *Ode to Zeus* by the Greek poet Pindar furnishes a magnificent description of the birth of the Muses: Mnemosyne’s daughters were offered as an aid to human beings, who forget to perform their primary task: to experience and praise the beauty of the world.⁷ Visual arts, which have left the safe status of craftsmanship (techné), have in a sense assumed the duty to care for memory. Drifting, in the context of Kulesza’s work, means being vigilant and watchful.

6 Idem, „Kłopoty...”

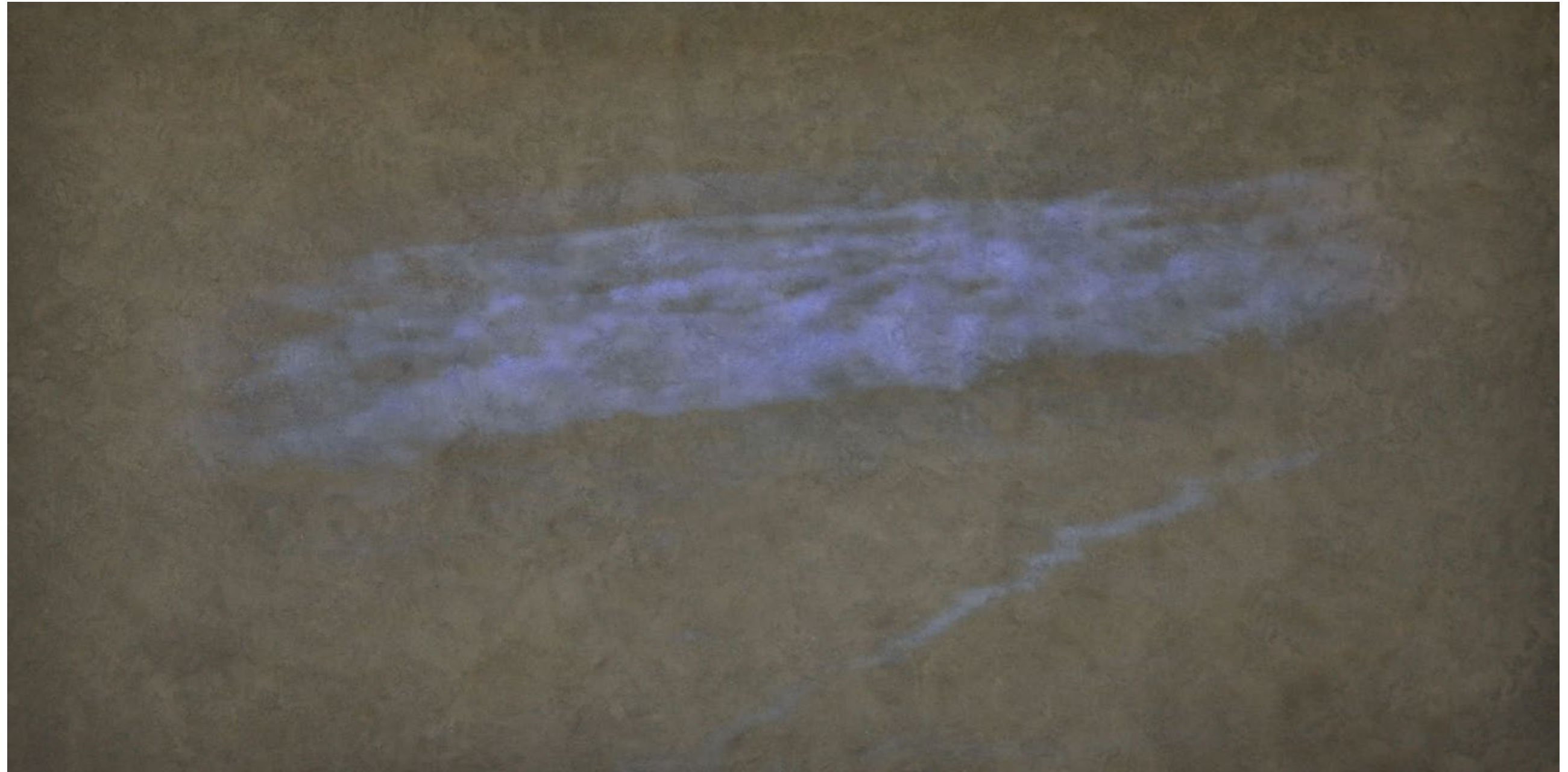
7 J. Cuadrado, „Człowiek – byt, który zapomina”, transl. P. Roszak, [in:] *U źródeł pamięci. O zapominaniu w historii, teologii i literaturze*, ed. P. Roszak, Toruń 2013, s. 17-18.

Blask

Popiół stał się rodzajem matrycy, ekranu. Popiół choć sam powstaje w żarze, po dopaleniu pochłania całe światło. Obraz wideo rzucany na ekran w postaci smugi światła, ślizga się po powierzchni, nie przylega.

Glow

The ash has become a kind of matrix, a screen. The ash itself arises from the embers, and after burning it absorbs all the light. A video image projected onto the screen, in the form of a streak of light, slides across the surface, it does not adhere.







Wznoszenie

Żyjemy równolegle na placu budowy i wśród ruin, niekiedy dość starych i odpornych na czas, niekiedy bardzo osobistych. Elementy pracy zostały uniesione lub wzniesione jedna na drugą. Ten ruch traktuję jako uniesienie resztek, czegoś pozornie bez znaczenia.

Ascent

We live in parallel, on a construction site and among ruins. Sometimes these settings are quite old and resistant to time, sometimes very personal. Elements raised up one on top of the other. I treat this as an elevation of remnants, of things seemingly irrelevant.













Grzegorz Borkowski

Statusy popiołu

Rozpoczynające książkę Ewy Kuleszy zdanie *Popiół zawiera w sobie światło* niesie fascynację materią, którą artystka uczyniła jednym z istotnych elementów indywidualnego języka sztuki. Nawet wtedy, kiedy popiół nie pojawia się w konkretnej pracy artystki, wydaje się być w zasięgu jej myśli. Jest być może materialno-pojęciowym kluczem do uchwycenia terytorium zjawisk, jakich dotyka lub jakie wydobywa twórczość Ewy Kuleszy. Dlatego właśnie i sam popiół wymaga badawczego rozpoznania poprzez artystyczną praktykę.

Kolejne ciekawe rozpoznania związane z tym rodzajem materii wydobyła realizacja Ewy Kuleszy w Galerii Działań zatytułowana „Wznoszenie”. Popiół zaistniał w niej w trzech różnych postaciach, choć nie był na tej wystawie jedynym motywem. Całość dotyczyła, tak charakterystycznych dla wielu prac tej artystki, sytuacji trwania tymczasowego i związanych z przemianą.

W głównej sali galerii spostrzegaliśmy najpierw jedną poziomą formę zawieszoną w powietrzu na wysokości wzroku a przypominającą rodzaj panoramy niewielkich wzniesień usypanych z delikatnej jasnoszarej materii; był to popiół o niemal uwodzicielskiej (mimo swej surowości) urodzie. Mogliśmy oglądać tę panoramę z wszystkich stron, umieszczona była bowiem na środku sali. Bliźniaczo niemal do niej podobna druga forma umocowana była na tej samej wysokości, ale przy samej ścianie. Razem tworzyły precyzyjny geometryczny układ umożliwiający jednoczesne oglądanie dwóch wersji tej samej formy w dwóch perspektywach – jakby dla delektowania się wysmakowaną estetyką każdej z nich. To specjalne połączenie piękna z materią w oczywisty sposób związaną z przemijaniem

pozwalalo dostrzegać w tych dwóch formach współczesną postać motywu vanitas.

Jednak pojęciowy horyzont wyznaczony przez wystawę sięgał dalej. Znajdowały się bowiem na niej także szare cegły wykonane z popiołu przez artystkę. Użyte zostały jako budulec w wertykalnej formie tworzącej postument dla szklanej cegły, w której znajdowała się sterta popiołu jakby w roli muzealnego eksponatu – wytworu działalności człowieka prezentowanego po to, by jako wyodrębniony znak stał się przedmiotem refleksji. Dzięki temu popiół zaistniał na tej wystawie w trzech postaciach: jako destrukcja (rezultat spalania), jako budulec (materiał z którego wykonane zostały cegły) i jako znak, który w tym złożonym kontekście przedstawiony został do rozpoznania na nowo, już poza oczywistą od wieków symboliką popiołu.

Potrzebę takiego nowego rozpoznania wskazywała sama artystka pisząc: *Akceptuję zawartą w popiele symbolikę, ale jej również nie podkreślam i nie wzmacniam. Próbuję ją zaangażować we własne odniesienia. Jest tworzywem, materią przydatną do dalszej analizy, rozważania czasu, mojego w nim miejsca i mojej historii, jej miejsca wśród innych historii. Jest również próbą odnalezienia miejsca tego, co się codziennie przesypuje obok mnie.*

Zasygnalizowane w tej wypowiedzi „własne odniesienia” odnaleźć można było na omawianej wystawie. Obok bowiem przywołania tradycyjnej symboliki popiołu jako motywu vanitas wystąpił on również w roli budulca – metonimii (ale nie metafory) budowania od nowa; wpisany zatem został w szerszy proces przemian i stałego krążenia materii. Taki topos najczęściej przywoływany jest w kontekście przemian w świecie natury,

Statuses of Ash

The sentence that begins Ewa Kulesza's book *Ash Contains Light*, is expressive of a fascination with the material the artist has made one of the central elements of her unique artistic language. Even when ash does not feature in a particular work, it never seems to be far way in her thinking about that work. It might be the most tangible conceptual key for capturing the territory of the phenomena that Ewa Kulesza's art touches upon or brings up. It is precisely for this reason that ash itself calls for in-depth scrutiny through artistic practice.

Successive intriguing insights related to this matter were offered by Ewa Kulesza's project "Ascent" in Galeria Działań. Ash was used in three different forms, although it was by no means the only motif of the show. The entire exhibition was dedicated to the artist's signature situations of temporary existence, and of those related to a transformation.

In the main hall of the gallery, hung in the air at eye level, we first saw a horizontal form that resembled a kind of panorama of small mounds made of a fragile light grey matter. This was ash which, despite its austerity, is of enticing beauty. As it was placed in the middle of the room we could see this panorama from every side. Another form - its twin - was installed at the same height, but along the wall. Together they constituted a precise geometric setup which made it possible to simultaneously see these two versions of the same form from two different perspectives, as if to enjoy in full the sublime aesthetic qualities of them both. This unique combination of beauty and matter, which is so obviously linked to passing away, helps us see in the two forms a contemporary version of the vanitas motif.

Still, the conceptual horizon delineated by the exhibition reaches much further. The show also included grey bricks the artist made out of ash. They were used as a building material in a vertical form that was also a plinth for a glass brick, within which there was a pile of ash. This was a kind of museum exhibit, a human artefact displayed to become an object of reflection as a separate sign. As a result, ash featured in the show was in three states: as a destruction (the outcome of combustion), as a building material (of which the bricks were made) and as a sign, which in this complex context was offered for recognition, beyond any age-honoured ash symbolism.

The need for this reevaluation was indicated by the artist herself when she wrote, *I accept the symbolism inherent in ash, yet at the same time I do not highlight or enhance it. I try to engage in it with my own references. It is a material, a matter useful for further analysis, for reflection on time, my place within it and my history, its place among other histories. It is also an attempt to find a place for that which passes me by on a daily basis.*

The artist's "own references" mentioned above, could be identified in the show. Apart from the references to the traditional symbolism of ash as a vanitas motif, it also assumed the role of a building material – of a metonymy (but not a metaphor) of building from scratch. It thus became part and parcel of a broader process of transformation and the incessant circulation of matter. This topos is most often evoked in the context of transformation in the world of nature. Here, however, it uniquely emerged in reference to inorganic matter and man-made transformations (combustion, construction), i.e. technological, rather than, for example, biological ones. This is not all: the construction process was depicted in one more context as

tu jednak w oryginalny sposób pojawił się w odniesieniu do materii nieorganicznej i przekształceń stanowiących efekt działania człowieka (spalanie, budowanie), czyli właściwie technologicznych (a nie np. biologicznych). Ale to jeszcze nie wszystko: proces budowania ukazany został również jeszcze w innym kontekście, jako niejednokrotnie prowadzący z czasem do kolejnej przemiany – demontażu lub zniszczenia budowli, a zatem dalszej cyrkulacji materii. Otóż w mniejszej sali na wystawie znajdował się na podłodze mały obiekt złożony z niewielkiej ilości cegieł – jakby murek, mogący być zarówno w trakcie (początkowej) budowy, jak i (końcowej) rozbiórki. Pomiędzy zwykłymi czerwonymi ceglami znajdowała się jedna szara, utworzona z popiołu i czytelnie korespondująca z tymi w głównej sali, które tworzyły postument.

Wszystkie te różnorodne odniesienia były tym bardziej intrygujące, że wspólnie kierowały uwagę na nieorganiczną materię o statusie w istocie tak skromnym, że chyba najskromniejszym z możliwych. A ponadto, wpisanie popiołu w najbardziej podstawowe procesy przemian paradoksalnie generowało jednocześnie niemal liryczne (empatyczne) jego traktowanie. W metaforycznym zatem sensie dokonywało jego – zawartego w tytule wystawy – wznoszenia.

Obok ciekawego odnowienia toposu przemiany materii wystawa uzmysławiała, jak bardzo materialna specyfika popiołu dostępna jest w pełny sposób jedynie w sytuacji zetknięcia się z nim bezpośrednio, tak jak miało to miejsce na wystawie właśnie. Na dokumentujących go fotografiach bowiem mamy do czynienia jedynie z jego (jakby bezcielesnymi) wizualnymi reprezentacjami. Z tego powodu wystawa była dla mnie jednocześnie przypomnieniem potrzeby sztuki nieredukowalnej do jej wizerunków, sztuki, która apeluje do bezpośredniego kontaktu z jej materialnością.

Wszystkie te różnorodne odniesienia były tym bardziej intrygujące, że wspólnie kierowały uwagę na nieorganiczną materię o statusie w istocie tak skromnym, że chyba najskromniejszym z możliwych. A ponadto, wpisanie popiołu w najbardziej podstawowe procesy przemian paradoksalnie generowało jednocześnie niemal liryczne (empatyczne) jego traktowanie. W metaforycznym zatem sensie dokonywało jego – zawartego w tytule wystawy – wznoszenia.

The many and varied references were all the more intriguing as they jointly drew attention to an inorganic matter whose status was in fact as inconspicuous as could be. Moreover, making ash part of the most fundamental transformative processes paradoxically gave it an almost lyrical (empathic) treatment. Metaphorically then, it made it ascend, as the title of the show indicated.

a frequent trigger of another transformation – the disassembly or destruction of a building, and therefore of a further circulation of matter. At the show there was also, in a smaller room, a small object made up of a few bricks. A kind of wall, it may have been both in the course of (initial) construction or (final) demolition. Between the ordinary red bricks, there was one grey one made of ash, clearly corresponding to the ones in the main hall which made up the plinth.

The many and varied references were all the more intriguing as they jointly drew attention to an inorganic matter whose status was in fact as inconspicuous as could be. Moreover, making ash part of the most fundamental transformative processes paradoxically gave it an almost lyrical (empathic) treatment. Metaphorically then, it made it ascend, as the title of the show indicated.

Apart from an interesting rejuvenation of the topos of the transformation of matter, the exhibition demonstrated how much the material uniqueness of ash is fully accessible only in direct contact - in the same way as in the exhibition - since in photographs we deal solely with its (seemingly intangible) visual renditions. As a result, the exhibition reminded me of the need for an art irreducible to its images, an art which calls for direct contact with its material aspect.

Światłoczułość

Kiedy żar się wypali, popiół
pochłonie całe światło.

Light Sensitivity

When the embers burn out, the ash
will absorb all the light.



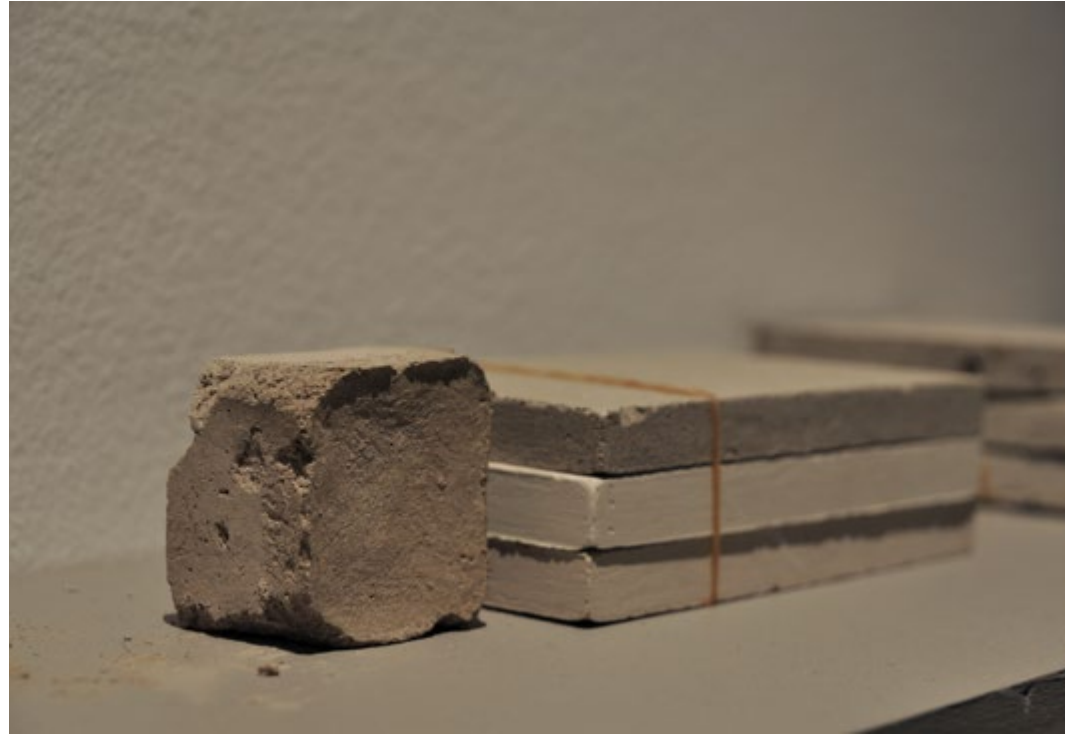








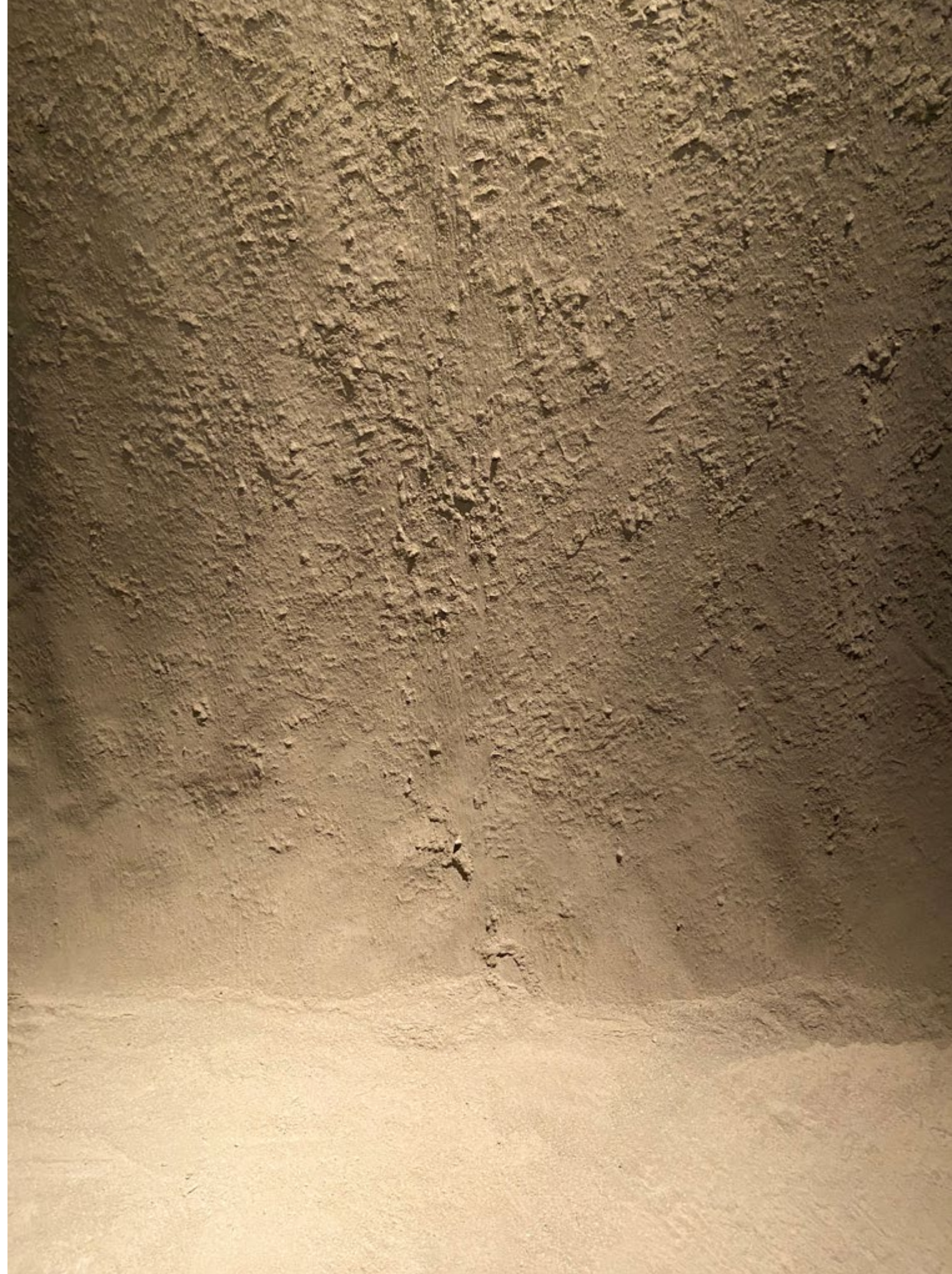


















Paulina Łuczak

Ulepione z popiołu

Pamięć jest przewrotna: uwypukla to, co nieraz chciałoby się zapomnieć, a stawia przed oczami to, co zdawało się być mało istotnym szczegółem. Czasem pozwala ulecieć chwilom, które w momencie dziania wydawały się ważne; nie wspominając już o tym, że wykreśla to, czego się tak gorliwie uczyliśmy. Niejednokrotnie przekształca i zniekształca, nasycza kolory i gasi barwy. Zdarza się pamięci podsuwać nam wspomnienia nie-własne, a które prawdopodobnie pochodzą z rezerwuaru pamięci kulturowej. Jakie są granice pamięci? Wyznacza je czułość i czujność człowieka pozwalająca pielęgnować wspomnienia, bądź wyrażająca zgodę na ich rozwianie. Jeśli człowiek wybierze pierwszą drogę, wówczas ze wspomnień spopielenych, które wir życia nieustannie rozprasza, ulepiona może zostać całkiem nowa opowieść.

Impuls do refleksji (takich jak ta, którą zapisała autorka niniejszej pracy powyżej, lub całkiem innych) dostarcza niewielka wystawa Ewy Kuleszy pt. „Światłoczułość”. Otwarta 10 stycznia w klimatycznej toruńskiej Galerii Sztuki Wozownia, udostępniana do 1 marca 2020 roku. Po wystawie widz może się poruszać w dowolny sposób. Rozmieszczone w halowej przestrzeni prace, wydobyte z ciemności ciepłym punktowym światłem, tworzą rytmiczny układ, który podkreśla silny światłocień. Opisowi tych dzieł towarzyszą takie sformułowania jak: „przypomina”, „jak gdyby”, „podobny do”, ponieważ żadne z nich nie jest tym, czym się w pierwszej chwili wydaje. Niepewności rozpoznania towarzyszy silne doświadczenie haptyczności. Wszystkie prace zostały zbudowane, bądź ulepione z popiołu – materiału, którego głucha i jednolita szarość okazuje się złudzeniem przy bliższym przyjrzeniu, a którego chropowata powierzchnia zaskakuje przy dotknięciu swoją miękkością. W każdej z prac podkreślona

została kruchość tego materiału: rozpadanie, rozsypywanie, pęknięcie. Największą pracę stanowią zawieszona na wysokości wzroku widza poziome belki jak gdyby ulepione z popiołu, a zarazem nim obsypane, gdyż koronuje je charakterystyczna „górką”. Belki te tworzą niedomknięty kwadrat, a widz może pozostać zarówno na zewnątrz, jak i wejść do środka wyodrębnionej nimi przestrzeni. Inną pracę, na przeciwległej ścianie do wejścia, stanowią obiekty rozmieszczone nierównomiernie i w podgrupach na półce. Prostopadłościanny różnej wielkości i walcowate formy przypominają kształt książek oraz różnych pudełek. Pod ścianą na prawo od nich ustawiony został regał z regularnie, ciasno umocowanymi półkami dźwigającymi sterty sypkiego popiołu. Kolejną kompozycję stanowią uformowane z popiołu cegły, ustawione jedna na drugiej i bezpośrednio na podłodze w taki sposób, że tworzą coś na kształt narożnika budowli. Dla dwóch ostatnich prac, rozmieszczonych w naprzeciwległych kątach sali, wykorzystane zostało sztuczne światło zapalające się po wejściu widza w pole działania fotokomórki. Pierwsza z nich, w głębi pomieszczenia, to rozstawione na stelażu tło, być może fotograficzne, naprzeciwko którego ustawiona została migawka. Druga, znajdująca się tuż przy wejściu, to lightbox, który po zapaleniu ujawnia zdjęcie starej fotografii pochłanianej przez płomień na tle popiołu. Czarno-biała fotografia przedstawia grupę ludzi – nie wiadomo czy rodzinę, czy znajomych.

Materiał wykonania i perfekcyjna niedoskonałość prac prowadzą do prostych skojarzeń z przemijaniem, rozpadem i całym spektrum wanitatywnych zjawisk. Ale nie jest to jedyne znaczenie. Po pierwsze dlatego, że popiół jest symbolem bogatym w znaczenia, po drugie ze względu na formę poszczególnych prac kierujących interpretację ku innym obszarom.

Fashioned in Ash

Memory is perverse: it highlights what one would sometimes wish to forget and confronts one with what appeared a minor detail. Sometimes it allows the moments that seemed so important when they were occurring to fly away. Moreover, it cancels what we have so eagerly been learning. It often transforms and distorts - as well as both highlighting and extinguishing - colours. Memory can also offer us memories which are not ours and which probably originate in a repository of cultural memory. What are the limits of memory? They are determined by a person's tenderness and vigilance, which either nurture or dissolve memories. If a person chooses the former, then a completely new story can be fashioned from the ashes of memories, which are constantly dispersed by the maelstrom of life.

Reflections (like the ones written by the author above or totally different ones) are triggered by Ewa Kulesza's exhibition „Light Sensitivity”. Launched on 10th January 2020 in the atmospheric ambience of Wozownia Art Gallery in Toruń, it was on display until 1st March 2020. The visitor may ramble around the exhibit any way they choose. The works arranged in the exhibition hall, brought out of the darkness by warm spotlights, create a rhythm underlined by a strong chiaroscuro. The descriptions of these works is accompanied by expressions such as: “it is reminiscent of”, “as if”, “is similar to”, since none of them is what it at first appears. The uncertainty of recognition is accompanied by a strong haptic experience. All the works have been built, or fashioned, of ash, a material whose blunt and uniform grey turns out to be an illusion on closer inspection, and whose rough surface surprises one with its softness when touched. Each work highlights its brittle materiality: disintegrating, crumbling and cracking. The biggest work consists of horizontal beams suspended at the height of the viewer's eyes, as if made of ash and at the same time covered with

it, because atop there is a characteristic “mound”. These beams form an open square and the viewer can either stay outside or enter the space they delineate. Another work, on the wall opposite the entrance, is composed of objects distributed unevenly and in subgroups on a shelf. Cuboids of various sizes and cylindrical forms resemble the shapes of books and boxes. Under the wall to the right of them there is a bookcase with regularly arranged shelves strewn with piles of loose ash. Another composition consists of bricks formed out of ash, placed one on top of the other and directly on the floor, and in such a way that they form something like a cornerstone of a building. The last two works, placed in opposite ends of the room, make use of artificial light which is turned on once the visitor has triggered the photocell. One of them, further into the room, might be a photographer's background spread on a frame, opposite which is a shutter. The other work, at the entrance, is a lightbox which when lit up shows a picture of an old photograph devoured by a flame against the background of ash. The black-and-white photograph depicts a group of people, who may be relatives or friends.

The material used and the perfectly imperfect works trigger simple associations with passing away, decaying and a whole spectrum of vanitas phenomena. However, this is not the only meaning. Firstly, ash is a symbol rich in meanings. Secondly, the form of the individual works directs interpretation towards other areas. Ash evokes ambiguity, this aspect is emphasised by a deliberate lack of closure. It is equally legitimate to claim that these works talk about the antonymy of disintegration, i.e. about building, constructing or creating.¹ This association is brought to light by the presence of the objects fashioned of ash, persisting in

¹ This binary symbolism of ash is summed up in the phrase: “For dust you are, and to dust you will return” (Gn 3:19).

Popiół wywołuje wieloznaczność, a ten aspekt podkreśla umyślne niedomknięcie kompozycji (np. figury geometrycznej tworzonej przez belki lub cegły). Równie zasadne jest twierdzenie, że te prace opowiadają o antonimii rozpadu, czyli o budowaniu, tworzeniu, czy stwarzaniu¹. Na ten trop naprowadza obecność obiektów ulepionych z popiołu: utrzymujących kształt na przekór ulotności materiału. Również konstrukcja cegieł zyskuje w tej perspektywie odmienne znaczenie: obiekt przestaje być kojarzony z destruktem, a staje się zaczątkiem budowli (czy cegły z wypalanej gliny również nie są kruchym materiałem?). Również belki z popiołu, choć są konstrukcją abstrakcyjną, zawieszane na wysokości wzroku i dopełnione przez wyraźny cień poniżej stanowią wystarczającą przegrodę by stworzyć, zbudować rodzaj pomieszczenia. W inną stronę kierują myśli lightbox i regał. Płonące zdjęcie prowokuje pytania o przyczynę niszczenia i tym bardziej uciążliwa staje się jego anonimowość. Regał z półkami zasypianymi popiołem kojarzy się z archiwum, w którym uporządkowana struktura pozbawiona jest treści, dla której chronienia została utworzona. Rodzą się pytania o pamięć, zdolność materiałów do jej podtrzymywania i o przyczyny utraty wspomnień. Zestawienie tych dwóch prac ujawnia zależność między pamięcią jednostki a ludzkości – pamięci zbiorowej wyrażonej poprzez symbol archiwum przeciwstawione jest zdjęcie, na którym widoczna scena nie może być w pełni zrozumiała bez relacji świadka tego wydarzenia bądź spadkobiercy wspomnienia. Czarno-białe zdjęcie płonie, leżąc na popiele. Czy popiół ten utworzyły inne zdjęcia? Ulotne cząstki popiołu stanowiłyby wówczas wciąż medium pamięci, choć mniej czytelne niż tradycyjne formy dokumentacji. Jeśli w taki sposób interpretować popiół, to półki regału nie tyle są pozbawione treści, co wręcz przeciwnie – są wypełnione niezrozumiałym zapisem przeszłości.

Przedmioty zgromadzone na półce, w kontraście do popiołu znajdującego się na regale, łudzą możliwością ich identyfikacji, rozpoznania chociaż ich przeznaczenia.

¹ Tę binarność symboliki prochu wyraża fraza: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” (Por. Rdz 3, 19).

Proste geometryczne kształty wywołują ciąg skojarzeń, prowadzą do nadawania im wciąż nowych znaczeń, z których wszystkie zdają się, lub są, prawdziwe. Wrażenie nieczytelności towarzyszy również konstrukcji stworzonej z tła fotograficznego pokrytego popiołem. W pracy tej uwypuklona została niejednorodność materiału, jego faktura, zróżnicowana kolorystyka cząsteczek. Tło przesunięte zostało na plan pierwszy zarówno dosłownie, jak i w przenośni. Dosłownie, ponieważ to tło nie wymaga pojawienia się przed nim nowej figury: migawka stojąca naprzeciwko stelaża wychwytuje ruch widza jeszcze zanim on wejdzie w pole wyznaczone szarą płaszczyzną; nagły błysk zatrzymuje i koncentruje uwagę na popiele. W przenośni, gdyż drugorzędna wobec ognia materia popiołu stała się głównym tematem pracy. Czy drugoplanowość popiołu w dyskursie wokół aktu spalania (tak bogatego w symbolikę i wielowątkowego²) wynika z jego stateczności i głuchej barwy kontrastującej ze świetlistymi i dynamicznymi płomieniami? Może popiół wydaje się mieć zbyt stabilną naturę, która nie pobudza ruchu myśli, tak jak to czyni zmienny ogień? Popiół uznawany jest za odpad, choć to on zostaje, gdy ogień gaśnie i znika, to on świadczy o jego wcześniejszej obecności – długo utrzymuje ciepło i przechowuje żar. Jest to materiał niedoceniany, a przecież wart uwagi. Ciąg myśli, skojarzeń, korowód wspomnień wywołuje wystawa Ewy Kuleszy. W jej ramach autorka, skupiając się po raz kolejny w swojej twórczości na popiele, wysunęła tę materię na plan pierwszy i pozwoliła jej snuć własną opowieść o sobie. Ingerencja artystki w medium była niewielka, ograniczona do nadania formy podkreślającej właściwości popiołu, jego genezę, znaczenia nadawane przez kulturę lub też im przeciwstawione. Ulepione z popiołu formy tym bardziej podkreślają kruchość i ulotność materiału oraz jego potencjał semantyczny. Opowieść dobrze zakomponowana, wyrażona w duchu postminimalizmu, wypowiedziana bez słowa, a jedynie za pomocą języka wizualnego,

² O symbolicie ognia pisali m.in. Gaston Bachelard (G. Bachelard, „Płomień świecy”, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996) i Umberto Eco (U. Eco, „Ogień jest piękny” [w:] tegoż, „Na ramionach olbrzymów”, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019).

Płonące zdjęcie prowokuje pytania o przyczynę niszczenia i tym bardziej uciążliwa staje się jego anonimowość. Regał z półkami zasypianymi popiołem kojarzy się z archiwum, w którym uporządkowana struktura pozbawiona jest treści, dla której chronienia została utworzona. Rodzą się pytania o pamięć, zdolność materiałów do jej podtrzymywania i o przyczyny utraty wspomnień. Zestawienie tych dwóch prac ujawnia zależność między pamięcią jednostki a ludzkości – pamięci zbiorowej wyrażonej poprzez symbol archiwum przeciwstawione jest zdjęcie, na którym widoczna scena nie może być w pełni zrozumiała bez relacji świadka tego wydarzenia bądź spadkobiercy wspomnienia.

The burning photo provokes questions about the cause of the destruction; its anonymity becomes even more burdensome. The bookcase with shelves covered with ash brings to mind an archive in which an orderly structure lacks the content it was created to protect. Questions arise about memory, the ability of materials to sustain it and the reasons for the loss of memories. The juxtaposition of these two works reveals the relationship between the memory of an individual and that of the whole of humanity; the collective memory expressed through the symbol of the archive, is countered by a photograph in which the depicted scene cannot be fully understood without the account of a witness to this event, an heir to this particular memory.

their shapes as if contrary to the fleeting nature of the material. From this perspective, the construction of the bricks, too, acquires a new significance. Namely, the object is no longer seen as a destruction, but is the starting point for a building, an edifice (are not bricks of glazed clay a fragile material too?). Also the beams made of ash, though an abstract construction, suspended at eye level and complemented by a clear shadow below, constitute a sufficient partition for creating or building a kind of room. The lightbox and the bookcase direct our thoughts elsewhere. The burning photo provokes questions about the cause of the destruction; its anonymity becomes even more burdensome. The bookcase with shelves covered with ash brings to mind an archive in which an orderly structure lacks the content it was created to protect. Questions arise about memory, the ability of materials to sustain it and the reasons for the loss of memories. The juxtaposition of these two works reveals the relationship between the memory of an individual and that of the whole of humanity; the collective memory expressed through the symbol of the archive, is countered by a photograph in which the depicted scene cannot be fully understood without the account of a witness to this event, an heir to this particular memory. Consumed by the flames, the black-and-white photo is lying on a heap of ash. Was this ash a photograph itself before? The volatile particles of ash would then continue to be a medium of memory, although less legible than traditional forms of documentation. If ash is interpreted this way, the shelves of the bookcase are not so much empty of content, but on the contrary: they are filled with an incomprehensible record of the past.

The objects gathered on the shelf, in contrast to the ashes on the shelf, delude us with the possibility of identification and recognising their purpose. Simple geometric shapes evoke a host of associations and lead to ever new meanings, all of which seem or are true. The impression of illegibility is also present in the construction created from a photographic background covered with ash. This work highlights the heterogeneity of the material, its texture and the varied colours of the particles. The background has been moved to the foreground both literally and figuratively. Literally, because this background does not

require a new figure to appear in front of it: a shutter standing opposite the frame captures the viewers' movement even before they enter the spot marked by the grey plane; a sudden flash stops and focuses attention on ash. Figuratively, since the ash matter, secondary to fire, has become the central theme of the work. Does the secondary nature of ash in the discourse around the act of incineration (so extensively symbolic and multifaceted?) stem from its stability and the blunt hue, that contrasts with the luminous and dynamic flames? Ash seems to have too stable a nature, and that does not stimulate the same rapid movement of thoughts as changeable fire does. Ash is considered a waste, although it remains when the fire is extinguished and disappears. Ash is the evidence of the previous presence of fire. Ash stays warm for a long time and stores the heat. It is an underestimated, yet by all means a noteworthy, material.

The exhibition by Ewa Kulesza has evoked a train of thoughts, associations and memories. Within the exhibition, the author, once again focusing her work on ash, has brought this matter to the fore and has let it tell its own story of itself. The artist's interference with the medium was minimal, limited to giving it the shape that emphasised the properties of ash, its genesis, the meanings given to it by culture or through its opposite meanings. The shapes fashioned of ash emphasise the fragility and transience of the material and its semantic potential. The well composed story, in the spirit of post-minimalism, conveyed without a word but only by means of visual language, touches upon the theme of passing and creating, loss and reconstruction, memory and forgetting.

It describes human existence and the matters most important to it by exploiting the symbolism of ash; invariably, a symbol, being a work of human thought, touches this or that side of these most important matters. This story can only be heard by a committed and attentive viewer, who is encouraged by the format of the exhibition to do so. Viewers are not a modernist "objective eye", because although they move between objects in any way they want, photocells catch

² On the symbolism of fire see e.g. Gaston Bachelard (G. Bachelard, "The Flame of a Candle", transl. J. Caldwell, Dallas 1988) and Umberto Eco (U. Eco, "Beautiful Flame" [in:] idem, "On the Shoulders of Giants", transl. A. McEwen, Boston 2019).

porusza wątek przemijania i tworzenia, utraty i odbudowywania, pamięci i zapominania. Opisuje ludzką egzystencję i sprawy dla niej najważniejsze poprzez wyzyskanie symboliki popiołu, bo symbol zawsze, będąc dziełem myśli człowieka, z tej, czy innej strony tych najważniejszych spraw dotyka. Tej opowieści może wysłuchać jedynie odbiorca zaangażowany, uważny i do takiej postawy skłania forma wystawy. Odbiorca nie jest modernistycznym „obiektywnym okiem”, ponieważ choć może się poruszać między obiektami w dowolny sposób, fotokomórki wychwytyują jego ruch i zaznaczają jego cielesną obecność. Faktura prac z kolei wyzwala wrażenia taktylne, a popiół jest wystawiony na dotyk, co pozwala na indywidualne i osobiste doświadczenie wystawy.

Nadanie popiołowi roli narratora jest kuszące w związku z rosnącą popularnością badania historii rzeczy w ramach zwrotu materialnego we współczesnej humanistyce. Na tej wystawie jednak równie ważne, jak przeszłość konkretnych cząstek popiołu (np. tych powstałych ze spalonego zdjęcia), jest jego symbolika. Uważność wynikająca z czułości wobec tego marnego materiału daje światło poznania i introspekcji. Wystawa „Światłoczulość” pobudza pamięć i skłania do refleksji (takich jak te zapisane, lub też całkiem innych).

Niniejsza recenzja pt. „Ulepione z popiołu - refleksje na marginesie wystawy Światłoczulość” została opublikowana na stronie internetowej kwartalnika Fragile: <https://fragile.net.pl/> [dostęp: 25.02.2020]

their movement and mark the actual presence of their bodies. The texture of the works, in turn, triggers tactile impressions, and the ash is exposed to the touch, which enables individual and personal experience of the exhibition.

Offering the role of a narrator to ash, is tempting in regard to the growing popularity of the study of the history of things as part of a material turn in contemporary humanities. At this exhibition, however, the symbolism of ash is as important as the past of specific particles of ash (e.g. those created from the burnt photo). The mindful approach, arising from this sensitivity to this poor material, offers the light of cognition and introspection. This exhibition - “Light Sensitivity” - stimulates memory and provokes reflections (like the ones offered here and like so many more others).

This review entitled “Fashioned of ash - reflections on the edge of the exhibition Light Sensibility” has been published on the Fragile, quarterly website: <https://fragile.net.pl/> [access: 25.02.2020].



Marta Smolińska

Mikroświat wystawy Ewy Kuleszy „Światłoczułość” w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu rozgrywa się w gamach szarości, wybrzmiewając subtelnie w przestrzeni swoją spopieloną obecnością. Szarość to barwa popiołu, popiół to zaś zetlała materia, którą w każdej chwili może rozwiać wiatr – ponieść, rozdmuchać, rozpylić, tworząc w powietrzu szarawą chmurę... Popiół jest ulotny, kruchy, delikatny, nieważki; wtapia się w tło swoją kolorystyką, a jednocześnie wydaje się tak natarczywie, intensywnie obecny. Jego sproszkowana, pełna potencjalnej lekkości substancjalność, na której tak łatwo zostawić odcisk czy znak dotyku, nosi w sobie pamięć minionej kondycji i energię spalonych przedmiotów. Uległ transsubstancjacji, w ramach której przemienił się w proch, a więc stał się zwizualizowaną metaforą przemijania oraz procesu przejścia od bytu do niebytu. Paradoks polega jednak na tym, że ów niebyt wciąż ma materialny wymiar, którego ślady tak trudno usunąć z palców, gdy rozetrze się popiół między palcami i pozwoli mu wnikać w meandry linii papilarnych. Jacques Derrida określał go jako paradygmat śladu – jest on zatem resztą, pozostałością po czymś, a jednocześnie nie może być już tym, czym był pierwotnie. Staje się zasobnikiem metaforycznych znaczeń, który nakłuwą wspomnienia każdego z odbiorców w indywidualny sposób. Ma heterogeniczną naturę, bo zapisał czy odcisnął w sobie czas, a nawet wiele różnych czasów i ludzkich doświadczeń.

Tradycyjna historia sztuki często oddziela znaczenie od materiału, mimo że w XX wieku materiały wyemancypowały się dość wyraźnie jako znaczące substancje¹.

¹ A.-S. Lehmann, „The matter of the medium: some tools for an art theoretical interpretations of materials”, [w:] „The Matter of Art: Material, Practices, Cultural Logics”, c. 1250-1750, red. Ch. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester 2015, s. 22.

Światłoczułość popiołu

Nadal jednak dominuje językowe odczytanie dzieł sztuki jako tekstów, co niedostatecznie uwzględnia ich materialność i powoduje, że niematerialna idea pozostaje ważniejsza niż ich wymiar materialny. Nieustannie, ukąszeni heglowsko, celebруемy dzieło sztuki, które przewyciężyło i przerosło własną materialność. Materialność obiektów Ewy Kuleszy, wykonanych z zastosowaniem popiołów, działa tak silnie, że nie da się jej zbyć skupieniem jedynie na niematerialnym przekazie czy pytaniem o to, co zostało ukazane. Popiół ponownie rematerializuje dzieła, co znajduje odzwierciedlenie także w moim języku ich interpretacji, w ramach którego uwzględniona zostaje wrażliwość na rzeczy, materiały i procesy, a same materiały są postrzegane jako aktywni agenci w procesie tworzenia sztuki².

Ponadto popiół Ewy Kuleszy jest idealnie gładki i „czysty”, bez grudek, bez pozostałości procesów spalania, bez „obcych” ciał – to popiół idealny, modelowy, wzorcowy, jaki istnieje w naturze rzadko, za to doskonale wpisuje się w pole sztuki jako nienaznaczony żadną konkretnością. Od razu staje się uniwersalną metaforą. Ewa Kulesza krząta się wokół spraw codziennych i doczesnych, ucieleśnianych przez poszarzałe rodzinne fotografie, intymne zapisy, zarys domu, który stał się nieważki i uniósł się nad ziemię, mury z cegieł z popiołu czy pudełka i pudełeczka, w których tyle gromadzimy i przechowujemy. Artystka jedynie markuje obecność tych powszednich fenomenów, kreując je z popiołu i konfrontując odbiorców z metaforą „afterlife”. Tym razem pojęcie to nie dotyczy jednak życia w sieci, lecz ma (nie) materialny wymiar wyzyskujący potencjał semantyczny popiołu, który – powstając po spalaniu – rozpoczyna swoje życie po życiu.

² A.-S. Lehmann, dz. cyt., s. 26. Zobacz także teorię aktora-sieci: B. Latour, „Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci”, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

Photosensitivity of Ash

The micro-world of Ewa Kulesza’s “Light Sensitivity” exhibition at the Wozownia Art Gallery in Toruń is set within a grey palette, resounding subtly in space with its ashen presence. Greyness is the colour of ash, the worn and ground matter, which can be blown away at any time by the wind. It can be carried off, spewed or sprayed to create a greyish cloud in the air... Ash is fleeting, fragile, tender, and weightless; its colours help it blend into the background and at the same time make it insistently and intensely present. Its powdered substance, full of potential lightness, where it is so easy to leave a print or a sign of a touch, preserves the memory of the past status and energy of burnt objects. Subjected to transubstantiation, it has been transformed into powder. It has become a visual metaphor of passing and the process of transition from being to non-existence. Paradoxically, however, this non-existence is still material and tangible; its traces are so difficult to remove from your fingers, when this ash gets between them and penetrates the meandering lines of your fingerprints. Jacques Derrida described it as a paradigm of trace; it is therefore a remainder, a remnant of something and at the same time it can no longer be what it originally was. It becomes a repository of metaphorical meanings which punctures and penetrates the memories of each viewer in a unique way. It has a heterogeneous nature, because it has recorded or imprinted time, or rather many different times and human experiences.

Traditional art history often separates meaning from material, even though in the 20th century materials were emancipated quite clearly as significant substances.¹ However, the linguistic interpretation of works of art as texts continues to dominate, which does not take sufficient account

¹ A.-S. Lehmann, “The matter of the medium: some tools for an art theoretical interpretations of materials”, [in:] “The Matter of Art: Material, Practices, Cultural Logics”, c. 1250-1750, ed. C. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester 2015, p. 22.

of their materiality and makes the non-material idea more important than its material dimension. Constantly subject to Hegel, we celebrate a work of art that has overcome and surpassed its own materiality. The materiality of Ewa Kulesza’s objects, made with the use of ash, is so strong that it cannot be dismissed by a mere focus on their intangible message or by a question about what has been revealed. Ashes re-materialise works, which is also reflected here in my language of their interpretation, which includes sensitivity to things, materials and processes, and the materials themselves are seen as active agents in the process of artistic creation.²

Moreover, Ewa Kulesza’s ash is perfectly smooth and “pure”, without lumps, without combustion residues and without “foreign” bodies. It is an ideal, exemplary and model ash that rarely exists in nature, but it perfectly fits into the field of art as it is not marked by any concreteness. It immediately becomes a universal metaphor. Ewa Kulesza deals with everyday and temporal matters, embodied in greyed-out family photographs, intimate records, outlines of a house that have become weightless and risen above the ground, walls made of ash bricks or boxes of all shapes and sizes in which we collect and store so much... The artist makes us believe in the presence of these common phenomena, creating them from ash and confronting the viewers with the metaphor of “afterlife”. This time, the notion does not refer to life online, but has a (non)material dimension which makes use of the semantic potential of ash; born as a result of incineration, ash begins its life after life. It can also assume an organic, “fluid” form, as in the “Patch”, which spreads thanks to the combination of ash and water. It is like *l'informe* – something shapeless and amorphous, described by Georges Bataille, and

² A.-S. Lehmann, op. cit., p. 26. See also the theory of actor-network: B. Latour, “Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci”, transl. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

Może przyjąć także formę organiczną, „płynącą” jak ma to miejsce w „Plamie”, która rozlewa się dzięki połączeniu popiołu z wodą. Jest jak *l'informe* – coś bezforemnego i bezkształtnego, opisanego przez Georges’a Bataille’a, a zatem wprawiającego w drżenie ustalone kategorie postrzegania ukształtowane wobec foremnych przedmiotów. Leje się i płynie jak lava, zastyga i pęka niczym wysuszona ziemia, konotując procesualność wpisaną w popiół. Łączenie go z wodą jest jednak również zaprzeczeniem jego wewnętrznej pamięci związanej z ogniem i żarem – w strategii artystycznej Ewy Kuleszy staje się gestem inicjującym kolejną transformację tej materii, która użyźnia grunt. „Plama” – bezkształtna i samowolna – zawłaszcza sobie przestrzeń, uzmysławiając jeszcze inną potencjalną kondycję popiołu jako materii, która nieustannie krąży w naturze. Gdy tylko się „nawodni”, wraca do obiegu i włącza się w cykliczne życie ekosystemów, których człowiek jest nieodrodną częścią.

Szare i spopielałe jest również „Tło” – popiół równomiernie rozprowadzony i naklejony na płótno ma niezwykle niestabilną i wrażliwą na dotyk powierzchnię. Ewa Kulesza całkowicie sfokusowała na nim uwagę, czyniąc z niego główny temat i motyw jednej z prac: subwersywnie odwróciła zatem hierarchię, z czegoś marginalnego czyniąc element centralny i przesuwając parergon na pozycję właściwego ergonu. Gdy na fotografiach lub na obrazach brakuje pozujących postaci, spojrzenie odbiorców siłą rzeczy skupia się na tym, co w konwencjonalnym ujęciu, uwzględniającym modeli, uchylałoby się spojrzeniu jako coś marginalnego, dodatkowego – jako tło, które jest niezwykle ważne, lecz samo w sobie „chowa się”, zapada się w siebie, działając na rzecz eksponowania pierwszoplanowych bohaterów. Rolą tła jest ramowanie i uwypuklenie sylwetek lub przedmiotów stojących przed nim, czy kreowanie odpowiedniego nastroju. Ewa Kulesza akcentuje rodzaj wizualnej absurdalności, związanej z pustką w środku, oczekującą na pojawienie się pozujących – mogą nimi być odbiorcy wystawy artystki w Galerii Sztuki Wozownia. W tradycyjnym zarówno malarstwie, jak i fotografii, mamy zazwyczaj do czynienia z klasycznym, zrozumiałym

podziałem na figurę i tło, a hierarchia tych elementów jest jasno określona. Tło sytuuje się na pozycji podrzędnej – jawi się jako służebne, pozostaje w roli parergonu niczym *passerpartout* wobec właściwego dzieła. Ponadto wzajemna, hierarchiczna relacja figur(y) i tła buduje rodzaj całości; samo tło może być zatem – w konsekwencji kulturowych nawyków – postrzegane jako wybrakowany fragment, który woła o dopełnienie. Ewa Kulesza prezentuje tło z popiołu, które wchodzi w rolę tła nie tylko całej wystawy, lecz również staje się metaforą egzystencjalnego tła, na którym rozgrywa się kruchy spektakl życia. Odbiorca konfrontuje się bowiem nie tylko z brakiem postaci, lecz również z ostentacyjną obecnością samego owego tła, które nieoczekiwanie dochodzi do głosu i stymuluje łańcuch asocjacji związany z tym, że istnienie to cykliczne krążenie materii: od żywej do spopielałej, i z powrotem.

Artystka nadaje popiołowi jako sygnaturowej materii swojej twórczości mnóstwo wieloaspektowych znaczeń, które zdecydowanie przekraczają jego symbolikę związaną z chrześcijaństwem. Popiół staje się konkretem, wokół którego – w stylu Jolanty Brach-Czajny – można się krzątać i po swojemu czytać jego zapisywane szarością „opowieści”. Gra rolę aktanta, który nie tylko współkreuje przesłania prac, lecz je w znacznym i znaczącym stopniu generuje.

Światłoczułość

Czy popiół ma w sobie światło? – tak, odpowiada Ewa Kulesza w autokomentarzu do własnej twórczości. Mimo że jest matowy, „głuchy” w swojej szarości, całkowicie nieprzejrzysty i gęsty, to jednak nosi w sobie także pamięć ognia, który był przyczyną jego powstania. Zostaje w nim zapisana energia owej przemiany, procesu spalania – nigdy nie będzie on jako materia całkowicie „zgaszony” i martwy. To substancja, która natychmiast wchodzi w rolę metafory pamięci, bo sama ma w sobie pamięć własnej transformacji w szary proch, dokonanej przez świetliste płomienie. Zastyga w jakiejś konkretnej formie, lecz może rozsypać się nawet pod najdelikatniejszym dotykiem palców. „Żarzy się” wewnętrzną opowieścią, którą każdy odbiorca z niej odczytuje, zależnie od tego, co w jej czy jego życiu uległo już

Mimo że jest matowy, „głuchy” w swojej szarości, całkowicie nieprzejrzysty i gęsty, to jednak nosi w sobie także pamięć ognia, który był przyczyną jego powstania. Zostaje w nim zapisana energia owej przemiany, procesu spalania – nigdy nie będzie on jako materia całkowicie „zgaszony” i martwy. To substancja, która natychmiast wchodzi w rolę metafory pamięci, bo sama ma w sobie pamięć własnej transformacji w szary proch, dokonanej przez świetliste płomienie. Zastyga w jakiejś konkretnej formie, lecz może rozsypać się nawet pod najdelikatniejszym dotykiem palców. „Żarzy się” wewnętrzną opowieścią (...)

Although it is subdued, "deaf" in its greyness, completely opaque and dense, it also carries the memory of the fire that was the cause of its creation. The energy of this transformation, of the incineration process, is recorded in it; it will never be completely "extinguished" and dead as matter. It is a substance that immediately enters the role of a metaphor of memory, because it has in itself the memory of its own transformation into grey powder, made by the luminous flames. It solidifies in some concrete form, but it can fall apart even under the most delicate touch of fingers. It "glows" with an inner story (...)

thus causing a tremor in the fixed categories of perception shaped in relation to regular objects. It oozes and flows like lava; it freezes and bursts like dried earth, connoting the process inscribed in the ash. However, combining it with water is also a denial of its internal memory connected with fire and heat - in Ewa Kulesza's artistic strategy it becomes a gesture initiating another transformation of this matter, which fertilises the ground. The "Patch" - shapeless and arbitrary - appropriates space, helping to visualise yet another potential condition of ash as matter that constantly circulates in nature. As soon as it "hydrates", it returns to circulation and enters the cyclical life of ecosystems, of which man is an inseparable part.

"Background" is equally grey and ashen. Here the ash, evenly distributed and glued to the canvas, has an extremely unstable surface which is sensitive to the touch. Ewa Kulesza focused her total attention on it, making it the main theme and motif of one of her works: she subversively reversed the hierarchy, turning something marginal into a central element and moving the parergon to the position of the proper ergon. When photographs or paintings are lacking in posing figures, the viewers' gazes must focus on what conventionally, with the use of models, would evade attention as something marginal, additional and forming a background. The last, while extremely significant, "hides" and falls back on itself, contributing to the visibility of the heroes of the foreground. The role of the background is to frame and highlight the outlines or objects standing before it, or to create a specific mood. Ewa Kulesza stresses this kind of visual absurdity, linked to the inner void that awaits the appearance of posing figures; the audience of the artist's exhibition at Wozownia Art Gallery may become such figures. In traditional painting and photography we usually deal with a classical and comprehensible division into the figure and the background, and the hierarchy of the elements is clear. The background occupies a subordinate position. It serves as a parergon and is like a *passerpartout* with respect to the work proper. Besides, the mutual, hierarchic relation of the figure(s) and the background makes up a kind of whole; thus, the background itself can be perceived as a consequence of cultural habits, as a missing

fragment that calls for complementation. Ewa Kulesza presents the background from ash, which assumes the role of the background not only of the whole exhibition, but also becomes which assumes the role of the background not only of the whole exhibition, but also becomes a metaphor of the existential background on which a fragile spectacle of life takes place. The viewer is confronted not only with the lack of a figure, but also with the ostentatious presence of the background itself, which unexpectedly comes to the fore and stimulates a chain of associations connected with the fact that existence is a cyclic circulation of matter: from living matter to ash and back.

The artist imparts a number of multifaceted meanings to ash as the signature matter of her art. Definitely, the range of meanings transcends Christian symbolism. Ash becomes concreteness which, as Jolanta Brach-Czajny shows, one uniquely deals with and reads its "stories" told in the colour grey. It plays the role of an actor, which not only co-creates the message of the work, but also significantly generates it.

Light Sensitivity

Does ash have light in it? - Yes, says Ewa Kulesza in the self-commentary on her own work. Although it is subdued, "deaf" in its greyness, completely opaque and dense, it also carries the memory of the fire that was the cause of its creation. The energy of this transformation, of the incineration process, is recorded in it; it will never be completely "extinguished" and dead as matter. It is a substance that immediately enters the role of a metaphor of memory, because it has in itself the memory of its own transformation into grey powder, made by the luminous flames. It solidifies in some concrete form, but it can fall apart even under the most delicate touch of fingers. It "glows" with an inner story that each viewer reads in it, depending on what has already been incinerated in their lives. Moreover, the flashing light in the exhibition space reacts to the presence of the audience and their dynamic movements. It also suddenly illuminates the grey ashen objects and temporarily dazzles and disorients the viewers as if it were testing the limits of their sensitivity, treating them as if they were a sheet of photographic paper.

spopieleniu. Ponadto w przestrzeni wystawy rozbłyska światło błyskowe, które reaguje na obecność odbiorców i dynamikę ich ruchów – dodatkowo oświetla nagle szarość popielatych obiektów oraz chwilowo oślepia i dezorientuje patrzących, jakby testowało granice ich czułości niczym arkuszy fotograficznego papieru.

Światłoczułość

Zespół obiektów, z których większość Ewa Kulesza przygotowała specjalnie na wystawę w Wozowni, buduje w przestrzeni galerii niespieszną, kontemplacyjną, a nawet medytacyjną narrację o poetyckim wydźwięku. To szara strefa, wewnątrz której inicjowana jest światłoczułość. Owa czułość budzi się w nas w stosunku do nas samych, gdy zaczynamy wyczuwać, że nasze ciała również spotka nieuchronny los, polegający na tym, że z czasem wtopimy się miękko w spopieloną szarość. Osypimy się, a nasze – tak kiedyś żywe – pamięć i obecność pozostawią po sobie jedynie subtelne ślady: zarys domu, w którym mieszkaliśmy; wnętrza pudełek, w których tyle przechowywaliśmy; archiwa, w jakich pieczołowicie gromadziliśmy to, co (pozornie?) ważne. Popiół uzmysławia nam nieznośną lekkość bytu. Ma jednocześnie ciężar biblijnej metafory, jak i ulotność, która pozwala mu zatańczyć na wietrze i rozwiać się w niebyt. Jest też swego rodzaju abiektem, ponieważ rozszczelnia spójność naszej tożsamości, wskazując nam samym – na bazie pokrewieństwa z materią naszych ciał – jak bliscy jesteśmy tej szarej substancji, która użyźnia ziemię.

Kiedy mam pisać o sztuce Ewy Kuleszy, mierzę się z obawą popadnięcia w sentymentalizm i poetyckość opisu. Pisząc ten tekst, znowu uległam tej pokusie – pozwoliłam się uwieść strefie szarości i w wyobraźni dmuchałam w popiół, wzbijając w powietrze jego duszącą chmurę. Wdychałam ją głęboko, somatyzując w sobie tę wyciszoną opowieść, która – paradoksalnie – wyjątkowo dobrze współgra z rozpędzonym, głośnym światem, pozbawionym światłoczułości.

Light Sensitivity

A group of objects, most of which were prepared by Ewa Kulesza specifically for the exhibition at Wozownia, make up a slow, poetic, contemplative and even meditative narrative in the gallery space. This grey zone initiates photosensitivity within. This tenderness awakens in us towards ourselves when we begin to feel that our bodies will also meet the inevitable fate, i.e. with time we will blend softly into the ashen greyness. We will crumble and what once was so vivid in our memory and presence will leave only subtle traces: the outline of the house we lived in, the interiors of the boxes in which we kept so much, the archives in which we meticulously gathered what was (seemingly?) important. Ash makes us aware of the unbearable lightness of being. It has both the weight of the biblical metaphor and the ephemerality that allows it to dance in the wind and dissolve into oblivion. It is also kind of abject because it unseals the cohesion of our identity, showing us - on the basis of our relationship with the matter of our bodies - how close we are to the grey substance that fertilises the earth.

When I am to write about Ewa Kulesza's art, I fear becoming sentimental and poetic in my description. Writing this text, I succumbed to this temptation again - I let myself be seduced by the zone of greyness and in my imagination, I blew into the ash, raising its suffocating cloud into the air. I inhaled it deeply, somatising in myself this calm story, which - paradoxically - interacts exceptionally well with the hectic, clamorous world, stripped of any Light Sensitivity.

Bez tytułu

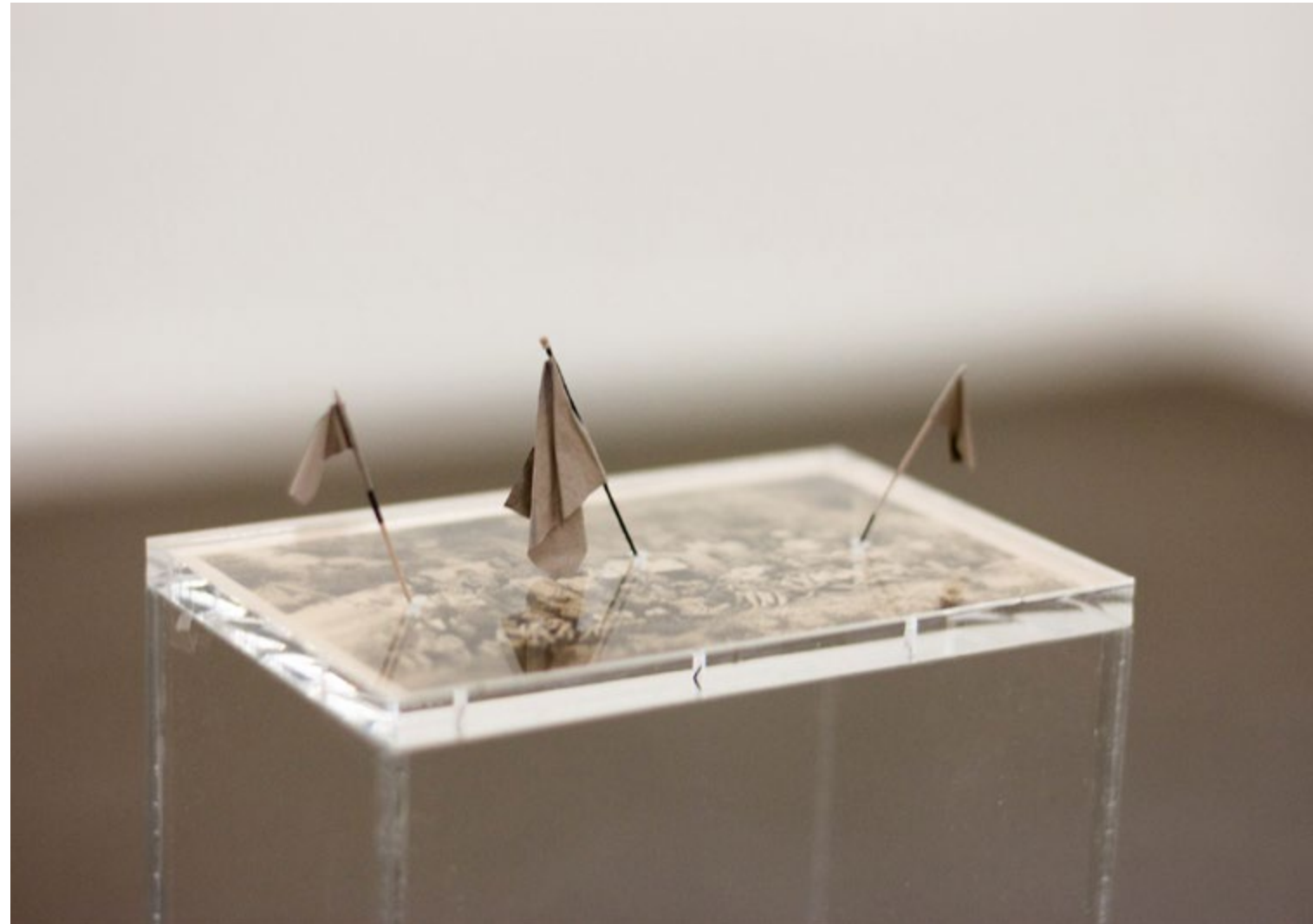
Niemal pośrodku sali, na przezroczystym słupku z pleksiglasu wysokości 120 cm artystka umieściła archiwalne zdjęcie, które może być powidokiem wakacyjnego wypoczynku grupy dzieci. Mali wędrowcy trzymają w rękach trzy chorągiewki, które być może nawet sami sprawili z tego, co mieli pod ręką. Nie wiemy, kim są bohaterowie momentu, chwili życia utrwalonej na kliszy. Niewielka fotografia, małych wpatrzonych w nas wesoło bohaterów i trzy nieme chorągiewki*.

*Napisany przez Jacka Różańskiego

Untitled

In the approximate centre of the room on a 120cm high transparent plexiglass post the artist has placed an archival photo, which might be the afterimage of a holiday break of any group of children. The little wanderers are holding three flags in their hands, which they may have made perhaps from what they had at hand. We do not know who are the heroes of this moment, the moment of life captured here on film. A small photograph of small heroes staring up at us happily with their three silent flags*.

*Written by Jacek Różański







Inercja

Cegła w obszarze przygranicznym jest wszechobecna, można ją znaleźć na polach, drogach, a nawet na plażach w postaci wyoblonych przez wodę kamyków. Ruiny domów, jak fałd ziemi, są wzniesieniem, nierównością, wzniesieniem, które mocno tkwi w krajobrazie. Nazywam ją także łachą- jak usypisko, uniesienie czegoś elementarnego dla krajobrazu. Są jak osad, osadzają się na wszystkim, wchodzi w ściany, przedmioty, wnikają w ziemię. Powołana przeze mnie forma zwraca uwagę na ciężar, bezkształt i zaleganie. Pracuję nad innymi formami. Pył ceglany połączony z wodą staje się dość twardą bryłą- do czasu, kiedy się go znów nie skruszy ręką.

Realizacja pracy Inercja była możliwa dzięki wsparciu Cegielni Kufel oraz przyjaciół z Zabrostu Wielkiego i Budzewa.

Inertia

Brick in the border area is ubiquitous, it can be found in fields, roads and even on beaches in the form of pebbles rounded by water. The ruins of houses, like a fold of earth, are a mound, an unevenness, a hill that is firmly embedded in the landscape. I also call it a heap - like a mound, lifting something elementary for the landscape. They are like sediment, they settle on everything, they enter walls, objects, they sink into the ground. The form I have created draws attention to its weight, formlessness and lingering. I'm working on other forms. Brick dust combined with water becomes a fairly hard lump - until you crush it again with your hand.

The implementation of the work Inertia was possible thanks to the support of Cegielnia Kufel, friends from Zabrost Wielki and Budzewo.















Cegły pochodzące z ruin ponad 100-letniego domu przygranicznego znajdującego się w środku lasu w północno-wschodniej Polsce (wcześniej Prusy Wschodnie), fotografia, w procesie, Budzewo 2021.

Bricks from the ruins of over 100-year-old border houses located in the middle of the forest in north-eastern Poland (formerly East Prussia), photography, ongoing, Budzewo 2021.



Biografia

Ewa Kulesza ur. 1977 w Poznaniu (dr hab.):
Ukończyła Fotografię i Rzeźbę na ASP w Poznaniu. Obroniła dyplom z fotografii, rzeźby i rysunku u prof. Macieja Szańkowskiego, prof. Jarosława Kozłowskiego oraz prof. Krzysztofa J. Baranowskiego. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Miasta Poznania. Rezydentka Bern w Szwajcarii oraz Nordic Kunst Dale w Norwegii. Od 2004 r. pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Wystawiała swoje prace na kilkudziesięciu wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Holandii, Portugalii, Japonii, Słowacji i Norwegii. W swoich ostatnich pracach powołuje formy przestrzenne, do których wykorzystuje materiały odnoszące się do zapisu czasu.

Biography

Ewa Kulesza born 1977 in Poznań, Poland (PhD):
MA in Fine Art. (Photography) in cooperation with prof. Krzysztof J. Baranowski, University of Arts, Poznań, Poland. MA in Fine Art. (Drawing and Sculpture) in cooperation with prof. Maciej Szańkowski and prof. Jarosław Kozłowski), University of Arts Poznań, Poland. Scholarship of The Ministry of Polish Culture and the Ministry of Culture, City of Poznań. She was invited to Artist in Residence in Bern, Switzerland and NK Dale in Norway. Since 2004, she is working at University of Arts in Poznań. She has presented her works in many solo and group exhibitions in Poland, Germany, Switzerland, Slovakia, Japan and Norway. In her current work she builds spatial forms, for which she uses materials that are related to recording time.

Spis ilustracji / Table of illustration

Roślina / Plant	Ewa Kulesza	16-19
Miękka geometria / Soft Geometry	Janusz Tatarkiewicz Ewa Kulesza	22-23,28-29 25-26
Mgła / Mist	Ewa Kulesza Paweł Fiszer	33, 40-41 34-38
Nieśmiertelność / Immortality	Ewa Kulesza	44-55
Szczeliny czasu / Cracks in Time	Ewa Kulesza	59-61
Miejsce wspólne / Common Place	Ewa Kulesza	64-67
Dryf / Drift	Ewa Kulesza Sławomir Obst	71-76,91 78-89
Blask / Glow	Ewa Kulesza	102-107
Wznoszenie / Ascent	Paweł Gutowski Ewa Kulesza	115-117 110-113, 118-121
Światłoczułość/ Light Sensitivity	Kazimierz F. Napiórkowski Ewa Kulesza Diana Fiedler	130-131, 138-139, 146-147 132-137, 140-145, 148,152-157 151
Fotografia / Photography	Ewa Kulesza	166-167
Bez tytułu / Untitled	Anna Palusińska Nieznany/Unknown Ewa Kulesza	178-179 180-181 182-183
Inercja / Inertia	Ewa Kulesza Alexandre Ismail	186-191, 195-201 192

DRYF

Ewa Kulesza

Poznań 2021

Redakcja

Ewa Kulesza, Alexandre Ismail

Tekst

Prof. Marta Smolińska, Paulina Łuczak,
Grzegorz Borkowski, prof. Tomasz Milanowski,
dr hab. Mikołaj Poliński, dr hab. Ewa Kulesza

Recenzent wydawniczy

Prof. Zbigniew Romańczuk

Korekta w języku

Agnieszka Wajroch, dr Paul Magee

Tłumaczenie

Dr Marcin Turski

Projekt graficzny, typograficzny i skład

Alexandre Ismail, Piotr Marzól

Wydawca

Magdalena Abakanowicz University of the Arts
in Poznań. Painting and Drawing Department.

Dofinansowane przez Ministerstwo
Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

DRYF - Wersja rozszerzona.

©2021 Ewa Kulesza Wszelkie prawa zastrzeżone.

Editing

Ewa Kulesza, Alexandre Ismail

Text

Prof. Marta Smolińska, Paulina Łuczak,
Grzegorz Borkowski, prof. Tomasz Milanowski,
dr hab. Mikołaj Poliński, dr hab. Ewa Kulesza

Publishing reviewer

Prof. Zbigniew Romańczuk

Proofreading

Agnieszka Wajroch, Paul Magee (PhD)

Translation

Marcin Turski (PhD)

Graphic Design

Alexandre Ismail, Piotr Marzól

Publisher

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny
Abakanowicz. Wydział Malarstwa i Rysunku.

Co-financed by the Ministry of
Science and Higher Education.

DRIFT- Extended edition.

©2021 Ewa Kulesza All rights reserved.

ISBN 978-83-66608-27-6.



UAP | POZNAŃ



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

