









¶

X

=

∞

L

Redakcja / Edited by:

Maksymilian Wroniszewski, Adam Witkowski, Ania Witkowska

Recenzja naukowa / Reviewer:

prof. Krzysztof Polkowski

Tłumaczenie / Translation:

Zośia Ziemann

Korekta i redakcja językowa / Proofreading:

Maksymilian Wroniszewski

Zdjęcia / Photos:

Michał Andrysiak, Julia Fedde, Andrzej Golec, Maciej Herman, Marek Kaliński, Piotr Kaliński, Bogna Kociunbas, Sylwester Gałuszka, Olga Markowska, Tomek Pawluczuk, Michał Szlagi, Michał Szymończyk, Adam Witkowski, Ania Witkowska oraz dzięki uprzejmości / courtesy of: Gdańska Galeria Miejska, Instytut Kultury Miejskiej.

Projekt graficzny, skład / Layout + Typesetting:

Ania Witkowska

Druk / Print:

Drukarnia NORMEX, Gdańsk

Nakład / Printrun:

200 copies

Wydawcy / Publishers:

Wydawnictwo Kolegium Sztuk Wizualnych

Akademii Sztuki w Szczecinie

pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin

[www.akademiasztuki.eu](http://www.akademiasztuki.eu)

Ania + Adam Witkowscy

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2019

© Copyright by Ania & Adam Witkowscy, 2019

ISBN: 978-83-955375-2-3



Specjalne podziękowania dla / Special thanks to Piotr Bazylko



Zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego.

Published with the financial support from Pomorskie Voivodeship.



WOJEWÓDZTWO  
POMORSKIE



9 788395 537523

O projektach twórczych  
Ani Witkowskiej  
i Adama Witkowskiego /  
On the Art Projects  
of Ania Witkowska  
and Adam Witkowski



Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Na początek*, instalacja z dźwiękiem, kościół pomennonicki, Gdańsk (Biskupia Góruka),  
2016, dzięki uprzejmości Instytutu Kultury Miejskiej

*On the Beginning*, installation with sound, old Mennonite church, Gdańsk (Biskupia Góruka),  
2016, courtesy of City Culture Institute in Gdańsk





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Na początek*, instalacja z dźwiękiem, kościół pomennonicki, Gdańsk (Biskupia Góra),

Festiwal Narracje 8, 2016, dzięki uprzejmości Instytutu Kultury Miejskiej

*On the Beginning*, installation with sound, old Mennonite church, Gdańsk (Biskupia Góra),

Narrations Festival 8, 2016, courtesy of City Culture Institute in Gdańsk



# Spis treści / Contents



1. Stach Szabłowski	
<i>Unreal. Realizm egzystencjalny</i> .....	12
<i>Unreal. Existential Realism</i> .....	20
2. Maksymilian Wroniszewski	
<i>Egzystencja poprzedza politykę (?) , czyli Ani i Adama Witkowskich krytyka sztuki krytycznej.</i>	
<i>Notatki gdańskie</i> .....	62
<i>Existence Precedes Politics (?) or, Ania and Adam Witkowski's Critique of Critical Art. Notes From Gdańsk</i> .....	70
3. Stanisław Ruksza	
<i>O zderzeniach z losem w sztuce Ani Witkowskiej</i> ...84	
<i>Collisions with Fate in the Art of Ania Witkowska</i> .....	94
4. W poszukiwaniu prostej wspólnotowości.	
Z Anią Witkowską rozmawia Krzysztof Gutfrancki..124	
<i>Searching for a Simple Sense of Community</i>	
Ania Witkowska in conversation with Krzysztof Gutfrancki.....	144
5. Koniec sztuki.	
Z Adamem Witkowskim rozmawia Piotr Bazylko.....180	
<i>The End of the Art</i>	
Adam Witkowski in conversation with Piotr Bazylko .....	198
6. Opowieść o łalach, śmieciach, pamięci oraz pieśni wspólnej, granej na rozstrojonej gitarze.	
Z Adamem Witkowskim rozmawia Jarosław Szubrycht.220	
<i>A Tale of Waves, Litter, Memory and a Joint Song Played on an Out-of-tune Guitar.</i>	
Adam Witkowski in conversation with Jarosław Szubrycht.....	228
7. Jacek Świąder	
<i>Pół rodziny, cały dom</i> .....	238
<i>Half a Family, One Home</i> .....	244



Ania Witkowska,

*Pocałunek*, wideo, 2007, Festiwal Alternativa „Codzienność”, Gdańsk, 2014

*Kiss*, video, 2007, Alternativa Festival "Everydayness", Gdańsk, 2014

niewidzialnos



# Unreal. Realizm egzysten- cjalny



/// Stach Szabłowski

1

Dominik Kuryłek,  
*Nie mam nic do powiedzenia. O wszystkim i o niczym w pracach Adama Witkowskiego, w: W siebie / Inside itself, red. A. Witkowska, Gdańsk Galeria Miejska, Gdańsk [2010], s. 123.*

„Patrząc na całą twórczość Adama Witkowskiego, można by powiedzieć, że nie tworzy on nic szczególnego” – pisał Dominik Kuryłek w eseju o twórczości Adama Witkowskiego. Tekst zatytułowany był *Nie mam nic do powiedzenia*<sup>1</sup> – oczywiście przewrotnie, bo autor na temat praktyk artystycznych bohatera eseju miał sporo do powiedzenia, i to ciekawych rzeczy. Mimo to złapmy Kuryłka za słowo i ośmieli jego przewrotnością, rozciagnijmy przewrotnie cytowaną wyżej prowokacyjną frazę tak, by objęła twórczość nie tylko Adama Witkowskiego, lecz i Ani Witkowskiej. „Patrząc na całą twórczość Ani Witkowskiej i Adama Witkowskiego, można by powiedzieć, że nie tworzą oni nic szczególnego”.

„Nietworzenie niczego szczególnego” to jedna z możliwych i równouprawnionych strategii artystycznych. Jak ją jednak pozytywnie zdefiniować? Można między innymi wskazać na opór wobec uczestnictwa w spektaklu sztuki – opór napędzany krytyczną postawą, alebynajmniej nie bezwarunkowy i nie dogmatyczny. Nie chodzi tu o opór nieprzejednany, w grę wchodzi bowiem, a może nawet przed wszystkim, elastyczność. Witkowska i Witkowski jako duet, a także każde z osobna, nie pracują w żadnym szczególnym stylu ani medium, ale łatwo adaptują do swoich potrzeb (niemal) każde medium lub styl. Ania Witkowska jest absolwentką grafiki; na zapleczu swojej działalności artystycznej spędziła wiele lat, pracując w świecie korporacyjnym jako dyrektorka artystyczna i twórczyni kampanii reklamowych; w świecie sztuki jest zresztą również znana i ceniona jako projektantka książek oraz identyfikacji wizualnych rozmaitych przedsięwzięć instytucjonalnych. Adam Witkowski studiował z kolei malarstwo, a równolegle ze swoją działalnością na polu sztuk wizualnych zawsze był zaangażowany w wiele projektów muzycznych. Persona muzyka czasem zapłatała się i nakładała na jego osobowość artysty wizualnego, a czasem funkcjonowała niezależnie. O takich projektach jak post-punkowy duet Nagrobki (który artysta tworzy wraz z Maciejem Salamonem) można śmiało dyskutować poza kontekstem obiegu sztuki, a Witkowski jawi się w tym świetle jako profesjonalny muzyk, współpracujący zespoły i zakładający własne, dający koncerty, wydający nagrania, występujący w klubach i na festiwalach. Z drugiej strony, w 2017 roku Nagrobki pojawiły się jako podmiot *stricte artystyczny* na swojej retrospecktywnej wystawie w szczecińskiej Trafostacji Sztuki.

Witkowscy wnoszą zatem do pola sztuki zainteresowania i kompetencje (graficzne, projektowe, muzyczne, dźwiękowe) pochodzące z ich „drugich życia”. Ich praktyki artystyczne są jednak o wiele bardziej złożone, niż mogłoby to wynikać z prostego przekształcenia

tychże zainteresowań i kompetencji w tworzenie sztuki. Szybkie résumé portfólia artystów ujawnia, że znajdują się w nim niemalże wszystkie podstawowe formy, jakimi manifestuje się obecność twórcy we współczesnym obiegu instytucjonalnym. Witkowska i Witkowski tworzą zatem klasyczne artefakty sztuki: cykle fotograficzne, rysunki a nawet obrazy. Równolegle realizują się w bardziej postkonceptualnych i powojennych formatach. Z wielkim powodzeniem kręcą filmy. Wystawiają projekcje video. Instalacje. Prace site-specific. Prace dźwiękowe. Prace w przestrzeni publicznej i interwencje w przestrzeń pozaartystyczne. Zdarzenia performatywne. Koncepcyjne wystawy własne i projekty kuratorskie.

Twórczość Witkowskiej i Witkowskiego okazuje się równie różnorodna, kiedy przyjrzymy się wykorzystywanym przez artystów poetykom. Wymienię tylko kilka z tych, których obecność zaobserwowałem, odświeżając pamięć o piętnastu ostatnich latach działalności artystów. Neodadaistyczny sabotaż pozaartystycznej ikonosfery. Black metal. Przewrotna nadidentyfikacja z estetyką korporacyjną. Estetyka relacyjna. Realizm kapitalistyczny. Realizm magiczny. Poezja konkretna. Ready-made. Nowy dokumentalizm. Pop. Konstrukcje postkonceptualne. Perspektywa etnograficzna. Surrealizm. Strategia trickstera.

W tym właśnie sensie Witkowska i Witkowski nie robią „nic” szczególnego, robiąc wiele różnych rzeczy, niemalże wszystko. Ich wszechstronność i różnorodność można wręcz postrzegać jako pewien problem, komplikujący obecność artystów w obiegu instytucjonalnym. „Kto” bowiem ma być w nim właściwie obecny? Jaka jest tożsamość tych artystów, ich specjalizacja, wiodąca tematyka i profil? Odpowiedzi na te pytania, tak pożądane przy instytucjonalnej klasyfikacji i typologizacji artystów, są tym trudniejsze do ustalenia, że w grę wchodzi tu migotliwy charakter autorstwa. Ania Witkowska i Adam Witkowski to dwa niezależne podmioty artystyczne, ale również duet tworzący wspólne realizacje, przy czym ich indywidualne praktyki często wciągane są w orbitę tego, co robią wspólnie. Ostatecznie granice między trzema wchodząymi tu w grę podmiotami są z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora rozmyte i ruchome; w każdym konkretnym przypadku trzeba je wytyczać na nowo.

W tym świetle syntetyczne scharakteryzowanie twórczości Witkowskiej, Witkowskiego i Witkowskich nie jest zadaniem łatwym, o czym zaświadczają wysiłki wielu autorów, którzy przede mną podejmowali podobne próby, zazwyczaj decydując się ostatecznie na skupienie się na wybranym aspekcie wielowątkowego dorobku artystów. Oczy-

wiste jest, że nie da się uruchomić w tym wypadku mechanizmu redukcji, po zastosowaniu którego otrzymujemy jednoznaczne i klarowne rezultaty, na przykład w rodzaju stwierdzeń, że Marina Abramović jest ikoną sztuki performance, rozwijającą tradycję body artu. Albo że wielkim tematem Santiago Sierry są funkcjonujące w globalizującym się społeczeństwie mechanizmy przemocy i nierówności oraz relacje dominacji / podległości. Albo że wielkim tematem Aliny Szapocznikow był dramat cielesności, jej najważniejsze medium to rzeźba, zaś istotnym parametrem w używaniu tego medium była jego aktualizacja, rozwijanie rzeźbiarskich form tak, by jak najlepiej przylegały do współczesnego artystce doświadczenia i wrażliwości. Nie, takiej redukcji w wypadku Witkowskiej / Witkowskiego nie da się dokonać. Cóż zatem robią Witkowscy razem – i każde z osobna?

Sądzę, że myślenie o ich twórczości ułatwia przesunięcie jej z obszaru sztuki na pole postartystyczne. W tym drugim obszarze kategorie warsztatowe, jako narzędzie rozpoznawania tożsamości artystów, ostatecznie przestają obowiązywać. Sama postsztuka jawi się zaś jako kategoria o wiele bardziej otwarta niż skonwencjonalizowania sztuka; jako kategoria miesząca w sobie różnorodne działania, polegające na nadpisywaniu treści na innych narracjach. Tymi narracjami może być zaś historia sztuki (do której Witkowska i Witkowski rzeczywiście często się odwołują), ale również estetyka heavy metalu czy też poetyka przemian i gentryfikacji zachodzących na terenie miasta. W dodatku podczas każdej konkretnej operacji artysta przejmuje elementy języka narracji, w którą się wpisuje. Jaka jednak byłaby w takim razie narracja samych Witkowskich? Tę należałoby definiować przez postaci protagonistów, czyli samych autorów i przez ich praktykę rozmywania granicy między twórczością artystyczną (jako pewną praktyką społeczną, ale i zarazem strategią egzystencjalną) a tak zwanym życiem (które jest przecież w gruncie rzeczy dokładnie tym samym, czyli praktyką o wymiarze społecznym, ale jednocześnie doświadczeniem egzystencjalnym). Zresztą w perspektywie postsztuki takie rozmycie jest właściwie nieuniknione, bo sztuka po sztuce z zasady ma rozszerzone granice, w których mieści się mnóstwo nieartystycznego „życia”. W tym świetle twórczość Witkowskiej, Witkowskiego i Witkowskich widzę jako narrację o parze przedstawicieli polskiej klasy kreatywnej w realiach pierwszych dekad XXI wieku – a więc w dobie wzmożonej pracy trybów maszyny kapitalistycznej ekonomii i konsumpcyjnego modelu życia, w czasach konkurencji różnorodnych, czasem sprzecznych ze sobą, a jednocześnie równolegle funkcjonujących, aksjologii. Ze wspólnego życia praktycznego nie ma ucieczki, o czym przekonywały się

kolejne generacje ponowoczesnych kontrkultur, usiłujących zerwać społeczny spektakl, po to tylko, by zostać w niego ostatecznie w ten czy inny sposób wmontowane. Świadomość tego faktu świetnie ilustruje praca Ani Witkowskiej z wczesnego cyklu *Piktogramy*. W serii tej artystka modyfikowała popularne znaki wizualne organizujące publiczne zachowania współczesnego człowieka. Piktogram „EXIT” Witkowska zmieniła wówczas na (niemal) identycznie wyglądający znak „EXIST” (egzystuj!). Jeszcze bardziej dobitny był piktogram opracowany na bazie wszechobecnego znaku przedstawiającego uciekającą postać na zielonym tle. W wersji Witkowskiej ten sam schematyczny człowiek biegnie już nie do wyjścia ewakuacyjnego, lecz w kole przypominającym zabawki, jakie montuje się w klatkach domowych gryzoni – obręczy ze szczebelkami, w której można biec bez końca, pozostając cały czas w tym samym miejscu. Wyjście ewakuacyjne z egzystencji a także ze społeczeństwa po prostu nie istnieje. Pozostaje egzystować – ale czynić to świadomie. Uświadomienie sobie rozmaitych aspektów egzystencji dokonuje się zaś poprzez artykulację, znajdowanie formy i języka do wyrażania swoich przeżyć, obserwacji, doświadczeń, wniosków, zachwytów i sprzeciwów. Wyjątkowość postawy Witkowskiej i Witkowskiego polega między innymi na tym, że front ich artystycznych reakcji na własne uczestnictwo w strukturach współczesnej egzystencji jest nieprzeciętnie rozciągnięty i obejmuje różne wymiary życia. Pozorna niekonsekwencja, której można by się dopatrywać w ich twórczych działaniach, okazuje się w tej perspektywie kwestią kombinacji szczerości, szerskiego spojrzenia i niehierarchicznego traktowania doświadczeń. Co jest bowiem ważniejsze: uwikłanie w kapitalistyczne mechanizmy czy poszukiwania duchowe? To nie jest kwestia wyboru, kwestia „albo-albo”; żeby uchwycić całość, trzeba zająć się jednym i drugim. Trudno byłoby uwierzyć w postaci przedstawicieli klasy kreatywnej, którzy pozostają ślepi na dokonujące się wokół nich przemiany ekonomiczno-społeczne, więc Witkowscy się nimi zajmują, zwłaszcza w swoich artystycznych i kuratorskich projektach tematyzujących żywioły transformacji na emblematycznym przykładzie Stoczni Gdańskiej (by wymienić film *Przeszłość*, ale również pierwszą edycję zbiorowej wystawy *Znajomi nad morzem* czy zrealizowany już nie w Stoczni, ale we własnym sąsiedztwie w dzielnicy Wrzesz film *Zmiana*). Równie trudno byłoby jednak uwierzyć w postaci artystów, którzy żyją zawsze i wyłącznie zagadnieniem gentryfikacji Gdańska. Czasem zamiast myśleć o gentryfikacji, słucha się zespołów black-metalowych, których wizerunki Adam Witkowski namalował smołą,

albo wywołuje się lunarne duchy, jak w pracy *Let me be your human toy*, wystawionej w Galerii AT w Poznaniu w 2005 roku.

Dwanaście lat temu, na wystawie *Establishment (jako źródło cierpień)*, którą wraz z Marcinem Krasnym przygotowaliśmy w CSW Zamek Ujazdowski, Witkowska i Witkowski pokazali *Pocałunek* – pętlę wideo, w której zamkał się namiętny i niekończący się pocałunek pary artystów. Witkowscy są parą – i to od czasów liceum plastycznego; są małżeństwem, mają dzieci. Jako duet znani są z przedsięwzięć „rodzinnych”. Za emblematyczny projekt dla tego wątku twórczości Witkowskich niech posłuży nam wystawa *Domownicy*, którą artyści pokazali w Galerii Kordegarda w 2011 roku. Było to interesujące studium „ustawień prywatności” autorów. Jak zakreślone są granice przestrzeni prywatnej artystycznego małżeństwa? W artystycznej strategii Witkowskich mieści się tematyzowanie własnego miejsca zamieszkania (np. w formie makiet kamienicy we Wrzeszczu, w której żyli), kręcenie, wzorem Józefa Robakowskiego, filmów z „własnego okna”, ale i fotografowanie nie-ludzkich lokatorów swojego domu (*Pająki z Wajdeloty* Adama Witkowskiego) czy też katalogowanie nazwisk nieistniejących nadawców internetowego spamu, którzy wysyłając niechciane wiadomości, wkraczają nieproszeni w rozszerzoną przestrzeń prywatną artystki (*List of names – tribute to Douglas Gordon Ani Witkowskiej*). Witkowskim nieobcy jest zapłatający się z wątkiem „rodzinnym” i „domowym” zmysł postmieszczańskiego realizmu, na bazie którego artyści mogą zrobić – na przykład – efektowny kolaż ze skądiną dość obrzydliwych wycieraczek-słomianek, jakie w kamienicach zostawia się pod drzwiami. Rewersem spojrzenia realistycznego jest jednak zawsze nadrealizm. Na wystawie *Domownicy* pojawiła się praca Ani Witkowskiej *Zeitgeist*, instalacja z plastikowych rur kanalizacyjnych. Każdy rodzinny dom skrywa w sobie system pokarmowo-trawienny, ale ten konkretny rozrósł się ponad miarę w straszne kłębowisko, labirynt bez wyjścia – sugerujący mroczny cień rzucany przez domowe ognisko, które może oświetlać nie tylko przytulną prywatność, lecz również rodzaj egzystencjalnej pułapki. Klasa średnia, do której zaliczają się Witkowscy, zna tę dwoistość figury domu aż za dobrze. *Zeitgeist* chwyta moment, w którym, zgodnie z freudowskim scenariuszem, to, co swojskie, robi się niepokojąco *unheimlich*. Realizm Witkowskich jest mocno zakażony nadrealizmem.

Zakorzenioną w konkretnym miejscu i realiach wystawę *Domownicy* można by zestawić z innym pokazem, niewiele wcześniejszym projektem *Sleep-walk* w Gdańskiej Galerii Miejskiej (2010), w którym artyści obficie czerpali z poetyki surrealistycznej i onirycznej. Status pono-

woczesnej rzeczywistości z zasady jest niepewny i łatwy do zakwestionowania, a dystans dzielący ją od zapośredniczonej nierzeczywistości ciągle się skraca; jedno łatwo zmienia się w drugie, jak w projekcie Ani Witkowskiej, która logo znanego supermarketu „real” przetransformowała w „unreal”. Dwoistość postrzegania świata, symultaniczne wyczulenie zarówno na to, co obiektywne, społeczne i dotykowe, jak i na domenę symulakrów, przywidzeń, snów, lunarnych tropów i wyobraźni świetnie widać było w sposobie, w jaki Witkowscy wykuratorowali gdański festiwal sztuki w przestrzeni publicznej *Narracje* w 2014 roku. Tamtą edycję zatytułowali *mędrzec i duch*; tematyzowali w niej dzielnicę, w której sami mieszkają, czyli Wrzeszcz. Do udziału zaprosili zarówno artystów, których aksjologię można by określić jako scjentystyczną, jak i takich, którym bliższa jest postawa szczególnego rodzaju artystycznego spirytyzmu; nieprzypadkowo cały projekt topograficznie rozpięty był między świątynią ducha (synagogą) a świątynią rozumu (Politechniką Gdańską).

Nawigacja przez twórczość Witkowskich wymaga od odbiorcy wzmożonej uważności; twórcy reagują bowiem postartystycznymi gestami na bardzo szerokie spektrum swoich doświadczeń: społecznych, instytucjonalnych, rodzinnych, prywatnych, dyskursywnych i czysto wizualnych, rzeczywistych i wyśnionych. Tworzenie sztuki staje się po prostu sposobem przeżywania życia na jego rozmaitych poziomach, a każdy z tych poziomów rządzi się odmiennym porządkiem; sposoby reakcji również są zatem różnorodne. Inaczej reaguje się bowiem na przestrzeń sopockiego molo (performatywny projekt *W zenicie*, 2016), inaczej na doświadczenie więzi pokoleniowej, przyjacielskie relacje w sztuce i wspólne poszukiwanie artystyczne (kuratorski projekt *Znajomi nad morzem*), a jeszcze inaczej na księżyce (*2nd Moon Syndrome*) czy też możliwość oczyszczającego przeżycia duchowego, podpowiadanej przez wnętrze pomennonickiej świątyni w gdańskiej dzielnicy Biskupia Góra (Na początek, 2016). W twórczości Witkowskiej, Witkowskiego i Witkowskich nie istnieje coś takiego jak stabilny *modus operandi*. Jeżeli zaś istnieje jakiś klucz do ich dokonań, ja szukałbym go w figurze trybutów, które prewijają się w dorobku artystów. Ania Witkowska zrobiła między innymi trybut dla Francisca Picabii i – *pars pro toto* – dla dadaizmu (*I am a beautiful monster*). Był trybut dla estetyki blackmetalowej (*Fade into black*). Był trybut dla tradycji surrealistycznej (Adam Witkowski, *Dla Magritte'a*), dla Douglasa Gordona i dla zespołu Coil (*Let me be your human toy*). Instalacja Witkowskiej *Na zapleczu* dedykowana była Kurtowi Schwittersowi, a *Dziennik* – Gombrowiczowi. W dorobku ar-

tystów znalazł się nawet nieoficjalny hommage dla tradycji portretu trumiennego.

Pokaż mi, komu się kłaniasz, a powiem ci, kim jesteś – chciałoby się rzec. Trybuty Witkowskich nie wyjaśniają wszystkiego, ale naprowadzają na pewien trop, w gruncie rzeczy dość wyraźny. Dada, Schwitters, Warhol, w jakimś sensie również Gombrowicz, a nawet Gordon zwracają naszą uwagę na kontrkulturową tradycję anty-sztuki, tradycję zakażania praktyk artystycznych elementami codzienności (i co najmniej w równym stopniu zawirusowywania powszedniości praktykami artystycznymi), na poetykę kolażu, w którym to, co zwykłe, montowane jest z tym, co wyobrażone oraz z anarchizującym humorem. Co do reszty, to szczegółowe scenariusze twórczości Witkowskich pisze życie, w którym odgrywa się różne role, czasem nakładające się na siebie, a czasem wręcz ze sobą sprzeczne. Uczestniczy się zatem w systemie i stawia mu się symboliczny opór, jest się zaangażowanym/ną artystką-obywatełką / artystą-obywatelem i bywa się eskapistą penetrującym zakamarki wyobraźni. Prowadzi się życie publiczne i życie rodzinne, robi się prace napędzane instynktem i takie, które są wynikiem precyzyjnego planowania. Fascynuje mnie u Witkowskich umiejętność uchwycenia wielowymiarowości współczesnej egzystencji, nawet jeżeli jej obraz ukazuje się jako mozaika fragmentów, czytelna z dalszej perspektywy. Niespójność i wielowymiarowość to zasady organizujące współczesne doświadczenie, ale mało komu udaje się zamknąć te reguły w praktyce artystycznej. Mówiąc o sztuce Witkowskich, wielu autorów (m.in. Monika Weychert-Waluszko, ale również Stach Ruksza), wspominało o „metafizyce codzienności”; ja dodałbym do tego realizm egzystencjalny. Zostało na początku powiedziane, że Witkowscy nie tworzą nic szczególnego. Owszem, to prawda, ale tworzą za to sztukę o wszystkim, a raczej, mówiąc precyzyjniej, o wszystkim tworzą sztukę.

# Unreal. Existential Realism

/// Stach Szabłowski

1

Dominik Kuryłek,  
"I have nothing  
to say. On every-  
thing and nothing  
in the works of  
Adam Witkowski",  
in: *W siebie /  
Inside itself*,  
ed.  
A. Witkowska,  
trans.  
S. Kadłubowska,  
Ł. Mojsak,  
Gdańska City  
Gallery, Gdańsk  
[2010], p.123.

"Looking at the entire artistic oeuvre of Adam Witkowski, one can say that he does not create anything special", Dominik Kuryłek once wrote in an essay on Adam Witkowski's art. The text was entitled *I have nothing to say*<sup>1</sup> – ironically, of course, because the author had many things to say about Witkowski's artistic practices, many interesting things at that. Let us zoom in on Kuryłek's words and, encouraged by his irony, let us extend the above-quoted provocative formulation to refer not only to Adam Witkowski's, but also Ania Witkowska's output: "Looking at the entire artistic oeuvre of Ania Witkowska and Adam Witkowski, one can say that they do not create anything special".

"Not creating anything special" is one of possible and valid artistic strategies. But how to define it in positive terms? One could start by pointing to resistance against participation in the spectacle of art – resistance driven by a critical approach, but not unconditional or dogmatic. We are not dealing here with intransigent resistance, for what comes into play is also, and perhaps above all, flexibility. As a duo, but also individually, Witkowska and Witkowski do not work in any specific style or medium, but they easily adapt to their needs (almost) any medium or style. Ania Witkowska graduated in graphic art. Apart from her artistic activity, she spent many years working in the corporate world as an artistic director and creator of advertising campaigns, and in the art world she is also known and appreciated for her book design and visual identification of various institutional projects. Adam Witkowski, in turn, studied painting, and beside his activity in visual arts, he has always been involved in a number of music projects. His music persona sometimes intertwined or overlapped with his identity as a visual artist, and sometimes functioned independently. His music initiatives such as the post-punk duo with Maciej Salamon, Nagrobki [The Tombstones] can be easily discussed outside the context of the circulation of art, and in this light Witkowski comes across as a professional musician, who co-creates bands and founds his own, gives concerts, makes records, performs in clubs and at festivals. On the other hand, in 2017 Nagrobki appeared as a strictly artistic entity in Salamon's and Witkowski's retrospective exhibition at Trafostacja Sztuki in Szczecin.

Thus, the Witkowskis bring into the field of art various interests and competences (in graphic design, music, sound) from their 'other lives'. However, their artistic practices are much more complex than it could follow from a simple transformation of these interests and competences into art making. A quick review of their portfolios reveals that they contain nearly all basic forms in which

artists manifest their presence in present-day institutional circulation. Witkowska and Witkowski create classic artistic artefacts: photographic cycles, drawings, and even paintings. At the same time, they work with more post-conceptual and postmodern formats. They have been very successful in creating films. They exhibit video projections. They make installations. Site-specific works. Sound works. Works in the public space and interventions in extra-artistic spaces. Performative happenings. Their own conceptual exhibitions and curatorial projects.

Witkowska's and Witkowski's art turns out to be equally diverse in terms of poetics. I will list here only several types of poetics that I was able to identify looking back at the last fifteen years of the artist's activity. Neo-Dadaistic sabotage of extra-artistic iconosphere. Black metal. Perverse over-identification with corporate aesthetics. Relational aesthetics. Capitalist realism. Magical realism. Concrete poetry. Ready-made. New documentalism. Pop. Post-conceptual constructions. Ethnographic perspective. Surrealism. Trickster strategy.

It is precisely in this sense that Witkowska and Witkowski do not do "anything" special, while doing many different things: in fact, almost everything. Their versatility and range can even be seen as a certain problem, complicating the artists' presence in the institutional circulation. 'Who' is to be present there after all? What is the identity of these artists, their focus, their main subject area or profile? The answers to these questions, so desired in institutional classification and typologisation of artists, are all the more difficult to establish because in this case the authorship is flickering. Ania Witkowska and Adam Witkowski are two independent artistic subjects, but also a duo creating joint projects; moreover, their individual activities are often incorporated into the things that they do together. In the end, for an external observer the borders between these three creative subjects are fuzzy and fluid; every single time, they have to be drawn anew.

Consequently, a synthetic description of Witkowski's, Witkowska's and the Witkowskis' art is not any easy task, as shown by the efforts of many other authors who made such attempts before me, and usually ended up deciding to focus on a selected aspect of the artists' multifaceted output. Facing such a challenge, it is of course impossible to avoid the mechanism of reduction, whose application yields unambiguous and clear results, such as, say, the statement that Marina Abramović is an icon of performance art, developing the tradition of body art. Or that Santiago Sierra's grand theme is the mechanisms of violence and inequality functioning in a globalizing society,

and the relations of dominance/submission. Or that Alina Szapocznikow's grand theme was the drama of corporeality, her principal medium was sculpture, and a important parameter in using this medium was making it relevant: developing sculpture forms so as to make them adhere as closely as possible to the artist's current experience and sensibility. No, in the case of Witkowska/Witkowski it is impossible to perform such reduction. So what do the Witkowskis do, together and individually?

In my view, it is easier to consider their work when one shifts it from the realm of art into the area of post-art. In the latter sphere, technical categories as instruments of recognising the artist's identity ultimately cease to apply. Post-art itself, in turn, appears as a category much more open than conventionalised art: a category encompassing various activities which consist in overwriting content on other narratives. Examples of such narratives include history of art (indeed, Witkowska and Witkowski often refer to it), but also the aesthetics of heavy metal or the poetics of urban transformation and gentrification. Moreover, during every particular operation the artist takes over elements of the language of the narrative into which he or she inscribes him- or herself. But what would be the Witkowskis' own narrative then? I think it should be defined through the figure of the protagonists, that is the artists themselves, and through their practice of diluting the border between art (as a social practice, but also an existential strategy) and the so-called life (which in fact is exactly the same: a practice with a social dimension, and at the same time an existential experience). In the perspective of post-art, such dilution is actually unavoidable anyway, since art after art by principle has broader boundaries, which can contain a lot of non-artistic "life". In this light, I regard the art of Witkowska, Witkowski and the Witkowskis as a narrative about a couple representing Polish creative class in the realities of the first decades of the 20<sup>th</sup> century – at a time of increased workings of the machinery of capitalist economy and consumer lifestyle model, and a time of competition of multiple, sometimes contradictory yet simultaneously functioning axiologies. There is practically no escape from contemporary life, as learnt by subsequent generations of postmodern countercultures, trying to break the social spectacle only to end up being assembled into it one way or another. An excellent illustration of the awareness of this fact can be found in Ania Witkowska's early cycle *Pictograms*, in which the artist modified popular visual signs which organise public behaviours of the modern human. The pictogram "EXIT" was chan-

ged into an (almost) identical sign: "EXIST". Even more emphatic was a pictogram based on the omnipresent sign depicting a running figure on green background. In Witkowska's version, the same schematic little man runs not towards an emergency exit, but inside what looks like a hamster wheel: a runged wheel in which you can keep running forever without moving forward. There is simply no emergency exit from existence or society. We have no choice but to exist – and we should exist consciously. The awareness of various aspects of existence comes through articulation, through finding a form and a language for expressing one's apprehensions, observations, experiences, opinions, delights and objections. What is unique about Witkowska's and Witkowski's approach is, among other things, that the frontline of their reaction into their own participation in the structures of contemporary existence spreads remarkably wide, encompassing various dimensions of life. Seen from this perspective, a seeming inconsistency discernible in their creative activities turns out to be a combination of honesty, a broad outlook and a non-hierarchical approach to experiences. What is more important after all: entanglement in capitalist mechanisms or spiritual explorations? This is not a matter of choice, not a case of 'either-or'; in order to capture the whole picture, one must address both. Protagonists representing the creative class who would remain blind to economic and social changes around them would hardly be credible, so the Witkowskis do address this aspect, especially in artistic and curatorial projects thematising the elements of transformation based on the emblematic example of Gdańsk Shipyard (e.g. in the film entitled *The Past*, but also the first edition of the group exhibition *Friends from the Seaside* or the film *Change*, the latter made not in the shipyard but in the artists' own neighbourhood of Wrzeszcz district). On the other hand, it would be equally difficult to believe in artist figures who would focus always and exclusively on the issue of gentrification in Gdańsk. Sometimes, instead of reflecting on gentrification, one listens to black metal bands, portrayed in tar by Adam Witkowski, or one conjures lunar spirits, as in the work *Let me be your human toy*, shown at AT gallery in Poznań in 2005.

Twelve years ago, the exhibition *Establishment (and Its Discontents)*, which I organized together with Marcin Krasny at Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, featured Witkowska's and Witkowski's video loop *Kiss*, with the artists' passionate, never-ending kiss. The Witkowskis are a couple – ever since the time they went to an arts high school; they are married; they have children. As a duo, they

they are known for their 'family' initiatives. One emblematic example of this direction in their work was the exhibition entitled *Householders*, shown at Kordegarda gallery in 2011: an interesting study of their 'privacy settings'. In this artistic marriage, how is private space delineated? The Witkowskis' artistic strategy includes thematising their own living environment (e.g. in the form of mock-ups of a Wrzeszcz tenement house in which they lived), recording films from their window in the vein of Józef Robakowski, but also photographing non-human inhabitants of their home (Adam's *Spiders from Wajdeloty Street*) or cataloguing names of non-existing senders of spam, who, by issuing unwanted emails, enter without invitation into the artist's augmented private space (Ania's *List of names – tribute to Douglas Gordon*). Interwoven with the 'family' and 'home' motifs, also present in the Witkowskis' art is a sense of post-bourgeois realism, which underlies works such as their impressive collage of rather hideous straw doormats characteristic of apartments in tenements. But the obverse of a realistic approach is always surrealism. The exhibition *Householders* featured Ania's *Zeitgeist*, an installation made of plastic sewage pipes. Every family house contains such a hidden digestive system, but this particular one grew excessively large, into a terrifying mass of coils, a labyrinth with no way out – suggesting a dark shadow cast by the hearth, whose flames can light up not only cosy privacy, but also a kind of an existential trap. The middle class, to which the Witkowskis belong, knows all to well the ambivalence of the figure of the home. *Zeitgeist* captures the moment when, following a Freudian scenario, the familiar becomes upsettingly *unheimlich*. The artists' realism is strongly infected with surrealism.

Rooted in a particular place and particular realities, *Householders* could be juxtaposed with their slightly earlier project, shown in Gdańsk City Gallery in 2010: *Sleep-walk*, in which the artists drew extensively from surrealist and oneiric poetics. The status of post-modern reality is by principle uncertain and easy to challenge, and the distance between reality and mediated 'unreality' keeps diminishing; one easily changes into the other, as in Ania Witkowska's project where the logo of a popular hypermarket chain "real" was transformed into "unreal". Duality in the perception of the world, simultaneous attentiveness to the objective, social and tangible on the one hand, and the realm of simulacra, dreams, lunar tropes and imagination on the other hand, clearly manifested itself in the way that the Witkowskis curated the 2014 edition of *Narrations* festival in Gdańsk. They called it *the sage and the ghost*, and made it about their part of the city: Wrzeszcz.

They invited artists whose axiology can be described as scientistic, as well as those who rather associate with a particular kind of artistic spiritualism; it was not accidental that in terms of topography, the whole project spanned between a temple of spirit (the synagogue) and a temple of reason (Gdańsk University of Technology).

Navigating through the Witkowskis' output requires increased alertness, since the artists react with post-artistic gestures to a very broad spectrum of their experiences: social, institutional, family-oriented, personal, discursive and purely visual, factual and dreamt up. Art making becomes simply a way of experiencing life on its various levels, and each of these levels is governed by a different order; hence the diversity of reactions. A reaction to the space of the Sopot Pier (the performative project *At Zenith*, 2016) must be different from a reaction to the experience of a generational bond, friendly relations in art and joint creative explorations (the curatorial project *Friends from the Seaside*); a yet different reaction is triggered by the Moon (*2nd Moon Syndrome*) or the possibility of a cleansing spiritual experience suggested by the space of a former Mennonite church in Biskupia Góruka district of Gdańsk (*On the Beginning*, 2016).

In Witkowska's, Witkowski's and the Witkowskis' art there is nothing that would resemble a stable modus operandi. If any key to their work exists at all, however, I would suggest that we look for it in the figure of homage, which has recurred throughout their careers. For example, Ania Witkowska paid tribute to Francis Picabia and – *pars pro toto* – Dadaism (*I am a beautiful monster*). There was a tribute to black metal aesthetics (*Fade into black*) and to the tradition of surrealism (Adam Witkowski, *To Magritte*), to Douglas Gordon and the band Coil (*Let me be your human toy*). Witkowska's installation *In the Backroom* was dedicated to Kurt Schwitters, and her *Diary* to Witold Gombrowicz. The artists' output even features unofficial homage to the tradition of the coffin portrait.

Show me who you bow to and I will tell you who you are, one is tempted to say. The Witkowskis' tributes do not explain everything, but they suggest a trail to follow; in fact, quite a visible trail. Dada, Schwitters, Warhol, in a sense also Gombrowicz, and even Gordon draw our attention to the countercultural tradition of anti-art, a tradition of contaminating artistic practices with elements of everyday life (and, at least to an equal extent, infecting mundanity with art), to the poetics of collage, in which the ordinary is assembled with the imaginary and with anarchic humour. As for the rest, detailed scenarios of the Witkowskis' art are written by life, in which one plays

various roles, sometimes overlapping and sometimes even mutually contradictory. One participates in the system and symbolically resists it; one is an engaged artist/citizen and, at times, an escapist penetrating the nooks of imagination. One leads a public and a family life; one creates works driven by instinct and works that result from meticulous planning. What fascinates me in the case of the Witkowskis is their ability to grasp the multidimensionality of contemporary existence, even if its image appears as a mosaic of fragments, recognisable only from a distance. Inconsistence and multidimensionality are the organizing principles of contemporary experience, but few artists have managed to capture these rules in their creative practice. Referring to the Witkowskis' art, many authors (e.g. Monika Weychert-Waluszko, but also Stach Ruksza) have mentioned "metaphysics of everyday life"; I would add to this existential realism. It has been said at the opening of this text that the Witkowskis do not create anything special. Indeed, this is correct; but instead they make art about everything, or, to be more precise, they make everything into art.



Ania Witkowska,

*Looper* z cyklu *Piktogramy*, mural, *Signal Box Nastawnia*, BWA Katowice, 2005

*Looper* from the series *Pictograms*, mural, *Signal Box Nastawnia*, BWA Katowice, 2005

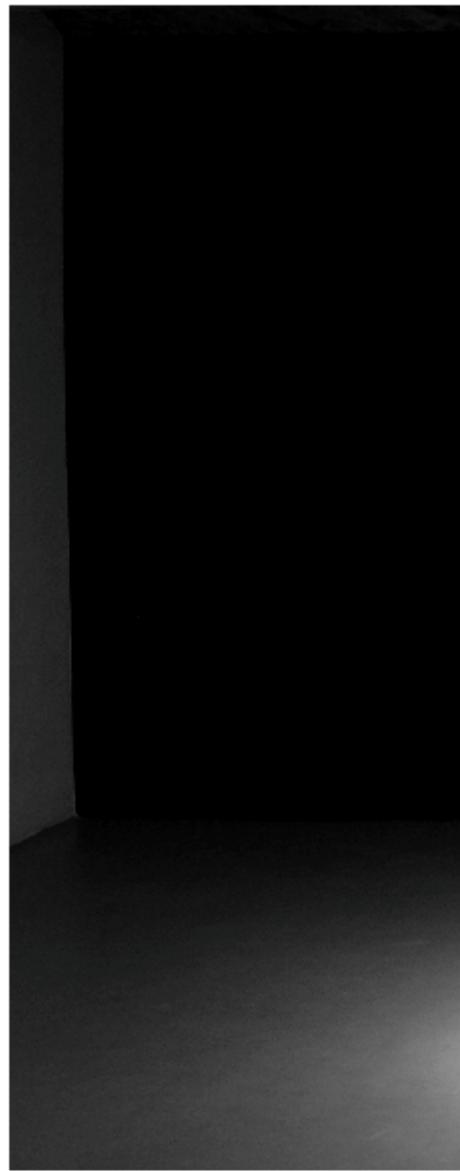


Ania Witkowska,

*Piktogramy*, 2002–2006 / *Pictograms*, 2002–2006



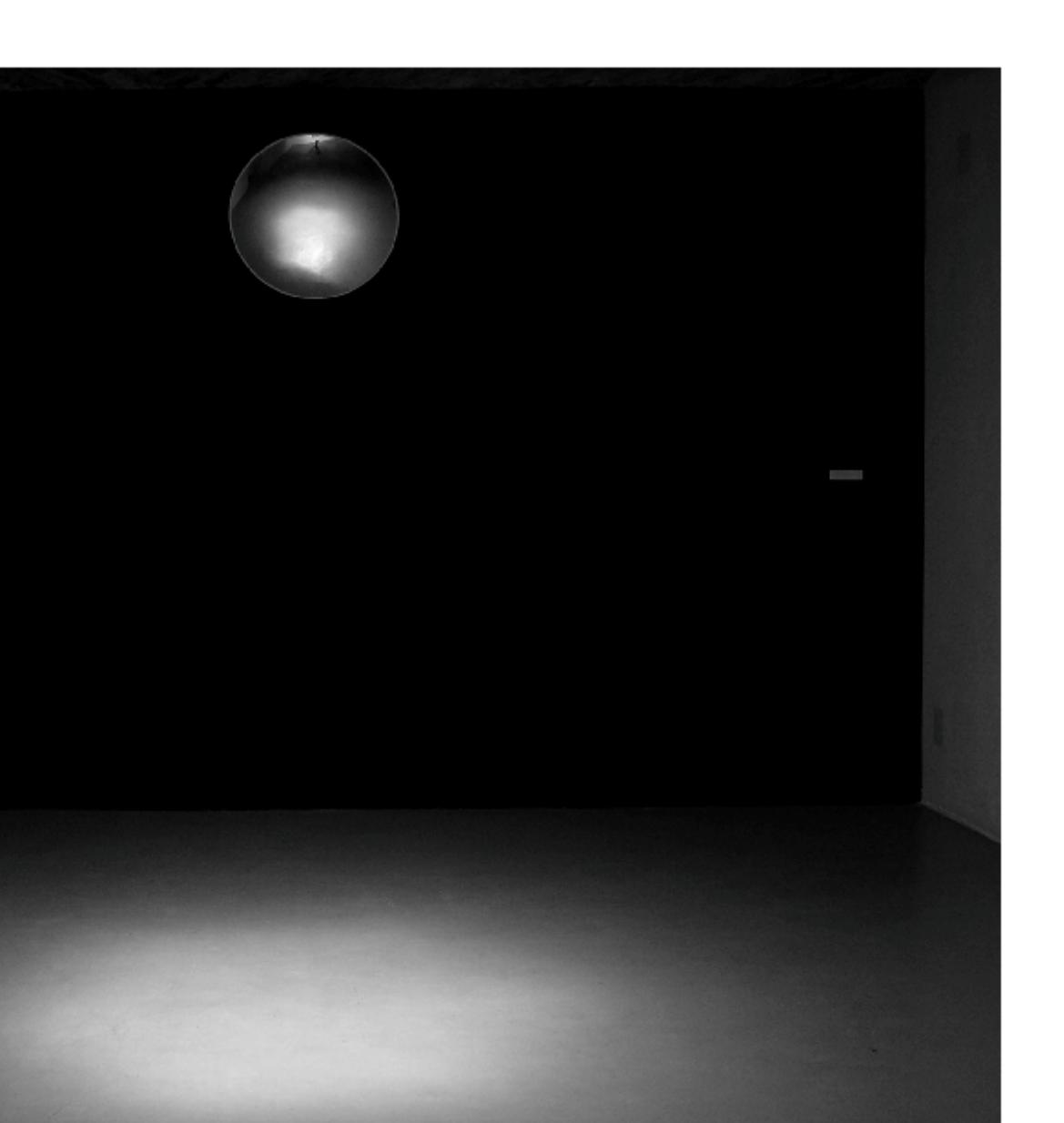
Ania Witkowska,  
*Piktogramy, 2002–2006 / Pictograms, 2002–2006*



Adam Witkowski,

*Let me be your human toy*, instalacja, Galeria AT, Poznań, 2005

*Let me be your human toy*, installation, AT Gallery, Poznań, 2005



Ania Witkowska,

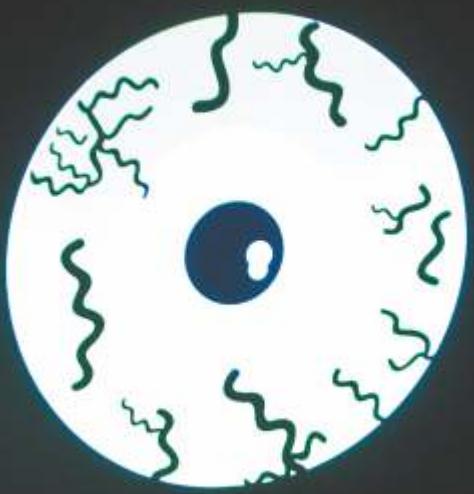
Zeitgeist, instalacja z rur pvc, Lucas Feichtner Gallery,  
Wiedeń oraz Miejsce Projektów Zachęty, Warszawa, 2011  
Zeitgeist, installation made from pvc pipes,  
Lucas Feichtner Gallery, Vienna & Miejsce Projektów  
Zachęty, Warsaw, 2011





Ania Witkowska,

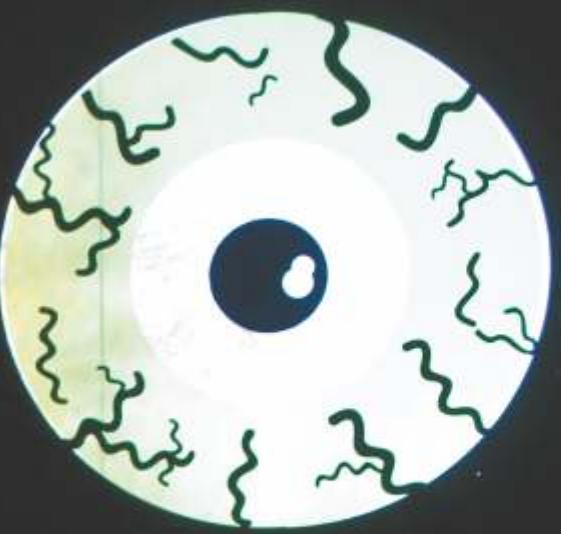
*List of names – tribute to Douglas Gordon*, instalacja, Galeria GCK,  
Katowice, 2007 oraz Miejsce Projektów Zachęty, Warszawa, 2011  
*List of names – tribute to Douglas Gordon*, installation, GCK Gallery,  
Katowice, 2007 & Miejsce Projektów Zachęty, Warsaw, 2011



Ania Witkowska, Adam Witkowski,

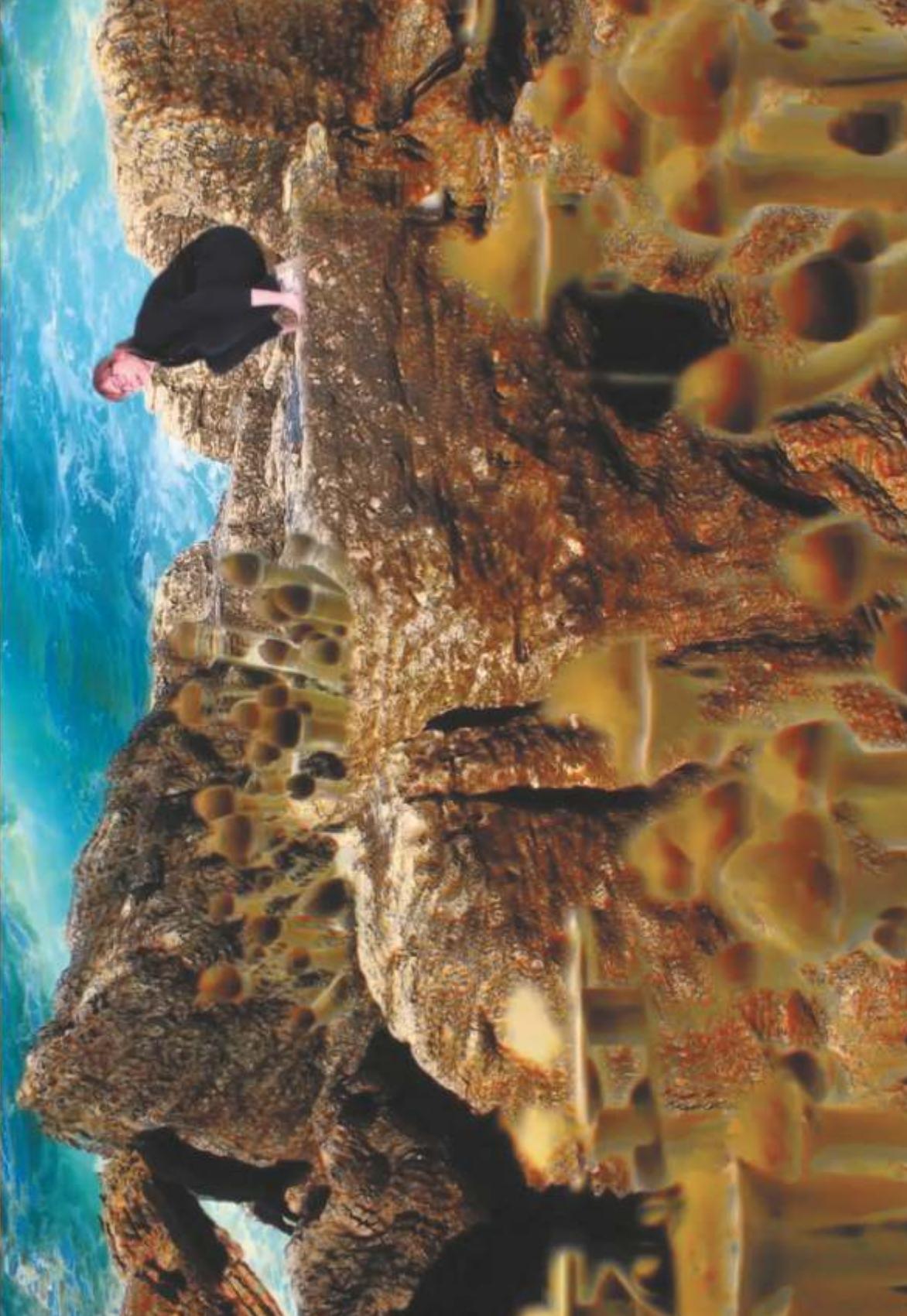
Przekrwione oczy, naklejka na oknie, „Art Total” Gryf – dawna Spółdzielnia Niewidomych, Bydgoszcz, 2013

Bloodshot Eyes, window sticker, "Art Total" Gryf – old Cooperative of the Blind, Bydgoszcz, 2013



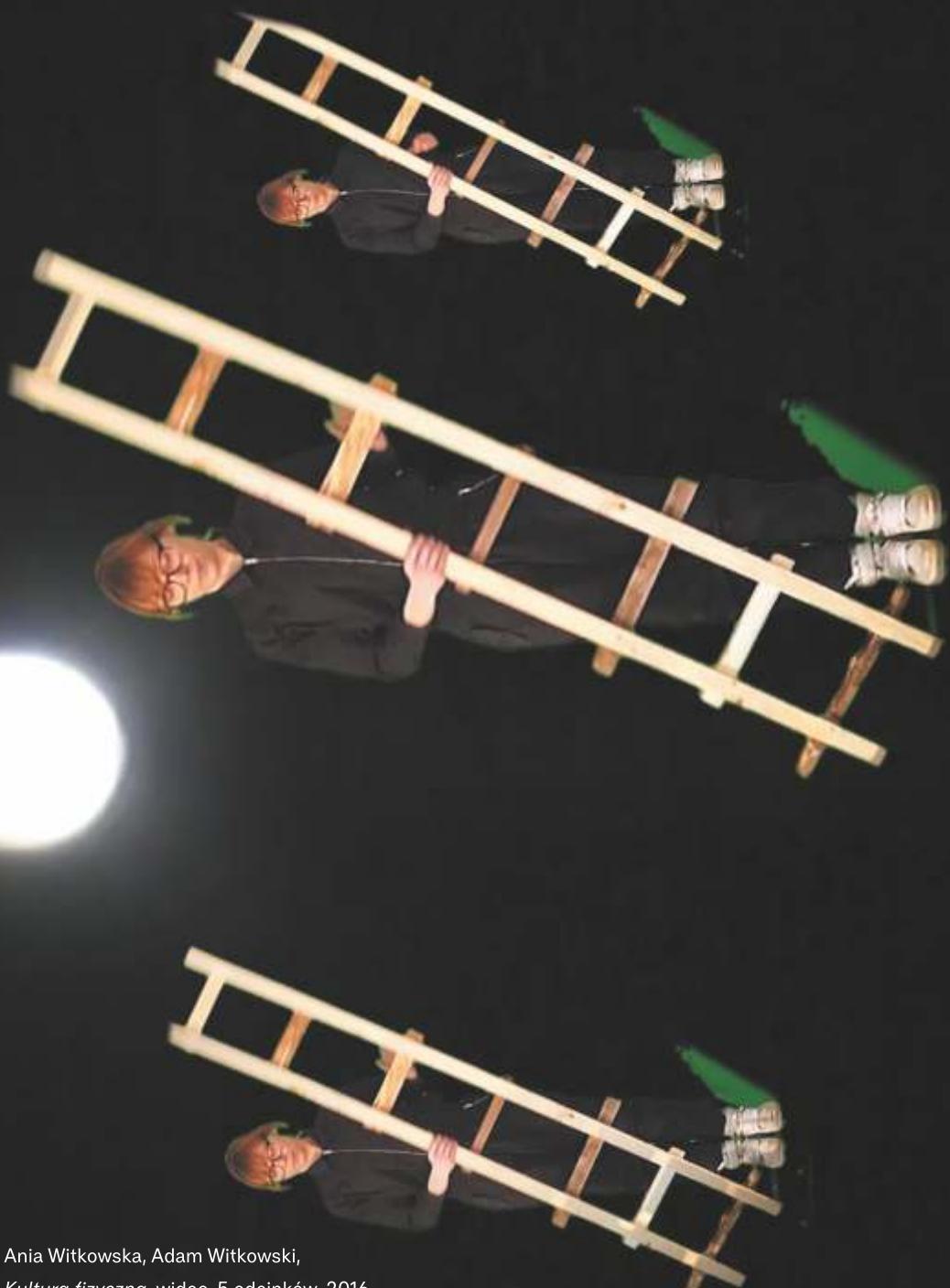


Ania Witkowska, Adam Witkowski,  
*Kultura fizyczna*, wideo, 5 odcinków, 2016  
*Physical culture*, video, 5 episodes, 2016









Ania Witkowska, Adam Witkowski,  
*Kultura fizyczna*, wideo, 5 odcinków, 2016  
*Physical culture*, video, 5 episodes, 2016





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Midnightshow III. Porwani*, instalacja z dźwiękiem w ciemności,

BWA Dizajn, Wrocław, 2015

*Midnightshow III. Kidnapped*, installation with sound in a dark space,

BWA Dizajn, Wrocław, 2015



2015-08-02 00:35:04

CAM03

2015-08-02 00:30:28



Ania Witkowska, Adam Witkowski,  
*Enklawa*, Muzeum Bursztynu, Kaliningrad, 2011  
*Enclave*, Amber Musuem, Kaliningrad, 2011









Ania Witkowska, Adam Witkowski,

Taki pejzaż, fototapeta, obiekt, wystawa *Toną knieje w falach skał*, Galeria Szara, Katowice, 2014

*That landscape*, photograph wallpaper, object, exhibition *Toną knieje w falach skał*, Szara Gallery,

Katowice, 2014





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Temp*, obiekt, detal, wystawa *Toną knieje w falach skał*, Galeria Szara, Katowice, 2014

*Temp*, object, detail, exhibition *Toną knieje w falach skał*, Szara Gallery, Katowice, 2014







Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Temp*, obiekt, wystawa *Domy srebrne jak namioty*, Muzeum Współczesne Wrocław, 2014

*Temp*, object, exhibition *Domy srebrne jak namioty*, Wrocław Contemporary Museum, 2014





poprzednia strona / page before:

Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Temp*, obiekt, wystawa *Temp*, Galeria Leto, Warszawa, 2013

*Temp*, object, exhibition *Temp*, Leto Gallery, Warsaw, 2013

Ania Witkowska,

Bez tytułu, seria linorytów, wystawa *Temp*, Galeria Leto, Warszawa, 2013

Untitled, linocuts series, exhibition *Temp*, Leto Gallery, Warsaw, 2013



Adam Witkowski,

Literki F, I, z cyklu *Kaligrafie*, długopis na papierze, 2013

F, I Letters, from the series *Caligraphy*, pen on paper, 2013







u góry / above:

Ania Witkowska,

Bez tytułu, gazeta, wystawa *Temp*, Galeria Leto, Warszawa, 2013

Untitled, newspaper, exhibition *Temp*, Leto Gallery, Warsaw, 2013

Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Temp*, obiekt, obiekt, wystawa *Temp*, Galeria Leto, Warszawa, 2013

*Temp*, object, exhibition *Temp*, Leto Gallery, Warsaw, 2013





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*Taki pejzaż*, fototapeta, Kolonia Artystów, ul. Dolna, Gdańsk, 2015

*That landscape*, photography wallpaper, Colony of Artists, Dolna Street, Gdańsk, 2015

Ekzystencja  
poprzedza  
politykę (?),  
czyli  
Ani i Adama Witkowskich  
krytyka  
sztuki krytycznej.  
Notatki gdańskie



/// Maksymilian Wroniszewski

1 „Wyspa” a Ne-kropolis – czytanie warstw [rozmowa Elżbiety Baneckiej, Grzegorza Klamana, Marka Rogulskiego, Roberta Rumsa i Jacka Spicy]. „Przedproża” 1991, nr 11, s. 8.

2 U-Boot się wynurza – i płynie dalej (?). Z Anią i Adamem Witkowskimi rozmawia Stach Szabłowski, w: *Znajomi znad morza / Friends from the Seaside*, red. M. Kaźmierczak, P. Ryłko, A. Witkowska, Gdańskie Galeria Miejska, ASP w Gdańsku, Akademia Sztuki w Szczecinie: Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Gdańsk-Szczecin 2016, s.199-201.

Na początek dwa cytaty. Pierwszy: „[...] uczelnia ciągle wymaga, żebyśmy byli odbiciem lustrzanym tego, co się dzieje w szkole, a czego nie chcemy [...]. Chcemy działać na zasadzie kopa, który rozrusza środowisko”<sup>1</sup>. I drugi: „Byłem studentem bardzo niezadowolonym z uczelni. [...] Dla mnie [szkoła, czyli gdańska ASP była] zdecydowanie negatywnym punktem odniesienia. [...] Programowo zupełnie mnie [jej] oferta nie interesowała”<sup>2</sup>.

Te dwie bliźniaczo podobne wypowiedzi dzieli kwiecien wieku. Pierwsza z nich należy do Grzegorza Klamana opowiadającego o działaniach grupy młodych gdańskich artystów, studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, którzy w połowie lat 80. zaczęli organizować na śródmiejskiej Wyspie Spichrzów wystawy będące wyrazem sprzeciwu wobec konserwatywnego środowiska gdańskiej uczelni. Drugi cytat to głos Adama Witkowskiego, który opowiada Stachowi Szabłowskiemu o początkach edukacji na tej samej akademii. Paradoksalnie, obaj wypowiadają się z pewnego rodzaju – by tak rzec – „zinstitutionalizowanej” perspektywy. Wypowiedź Witkowskiego pochodzi z opasłego, liczącego ponad sześćset stron tomu dokumentującego działania grupy „Znajomi znad morza”. Głos Klamana z kolei to fragment rozmowy opublikowanej na łamach w całości poświęconego Wyspie numeru gdańskich „Przedproży”. Co ciekawe, kiedy Witkowski mówi o oporze względem Akademii, ma na myśli także... Klamana, niegdyś niepokornego studenta, dziś już (równie niepokornego) profesora, kierownika Katedry Intermediów. Klaman i środowisko Wyspy dystansują się zatem w latach 80. od konserwatywnego akademizmu PWSSP, Witkowscy – Ania i Adam – od podobnie zachowawczego tonu uczelni i zarazem od sztuki krytycznej.

Nie ma w tym na dobrą sprawę niczego dziwnego. Ot, powiedzieć można, dwa całkowicie naturalne przykłady studenckiego buntu wobec „tego, co zastane”. Jednak różnica między sztuką Witkowskich a sztuką krytyczną jest znacząca, to – najogólniej rzecz biorąc – różnica między postawą egzystencjalną a politycznym zaangażowaniem, przy czym ich wzajemna relacja domaga się komentarza, nie można wszak tych dwóch form traktować jako całkowicie antagonistycznych; nie można ich radykalnie sobie przeciwstawić. Jednym z powodów takiego podejścia jest chociażby fakt, że Witkowscy bardzo często zapraszani byli do udziału w wystawach organizowanych w kierowanym przez Anetę Szyłak i Grzegorza Klamana – „politycznym” na wskroś – Instytucie Sztuki Wyspa. Między innymi na komentującą dziedzictwo solidarnościowego etosu, „historyczno-polityczną” z istoty wystawę Strażnicy doków (2005) oraz

na podsumowującą trzydziestolecie działalności Wyspy wystawę *Wyspa 3.0. Mapa i terytorium* (2015/2016). Trzeba tu także podkreślić, że mimo wielu zrealizowanych wspólnie prac Ania i Adam Witkowscy nie są parą artystów, którzy mówią jednym głosem; nie zawsze tworzą w duecie, a ich opinie na temat sztuki nierzadko są rozbieżne. Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie stosunku do sztuki krytycznej, od której dużo silniej dystansuje się Adam. Kilka lat temu mówił w rozmowie z Bogną Świątkowską: „my nie jesteśmy chyba z tej bandy, która chce wytrać [z kolei dobrego samopoczucia]”<sup>3</sup>. W innym zaś miejscu, opisując pierwsze wrażenia po przeprowadzce z Bydgoszczy, która zbiegła się mniej więcej w czasie ze sprawą procesu wytoczonego Dorocie Nieznalskiej, dodawał: „A tu, w Gdańsku, dostajemy jakieś krzyże greckie, flagi żałobne, różnych «ciężarowców», problemy polityczne, teorie społeczne, sprawy, które mnie mało obchodziły. Ogólnie rzecz ujmując – same problemy, które nie były naszymi problemami. [...] Sam proces mnie walił, bo to, co docierało do nas w tej sprawie, to dyskusja na temat tego czy krzyż to krzyż czy nie krzyż i wideo, na którym Klaman bije po twarzy Nieznalską. [...] Nie waliła mnie natomiast reakcja władz uczelni na to, co się dzieje wokół Galerii Wyspa”<sup>4</sup>.

Mamy tu zatem do czynienia z postawą ostentacyjnie niepolityczną (wyrażoną swoją drogą w tonie dość „zaangażowanym”, w poetyce bliskiej manifestacyjnym postawom „krytycznym”), która przeciwstawia się zaangażowanemu językowi sztuki krytycznej. Mimo to jednak – jak powiedzieliśmy – problem rozdziału między nimi nie jest sprawą tak klarowną, jak można by sądzić. „Polityczność” bowiem jest bardziej egzystencjalna, niż to się na pierwszy rzut oka wydaje, a i artystyczny egzystencjalizm ma z politycznością wiele wspólnego. Spróbujmy przyjrzeć się ich wzajemnym zależnościom.

Tomasz Plata w książce *Pośmiertne życie romantyzmu*, która – to znamienne – miała premierę w dniu otwarcia wystawy *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* w Zamku Ujazdowskim, tropi ślady romantycznych figur, sposobów myślenia i zachowań obecnych w polskiej kulturze po upadku komunizmu. Już sam tytuł książki jasno sugeruje, że podstawowym punktem odniesienia jest w niej myśl Marii Janion, a zwłaszcza jej teza o „zmierzchu paradygmatu romantycznego”. Plata polemizuje z niektórymi tezami uczonej, ale przede wszystkim rzetelnie Janion czyta, dlatego nie tyle ów „zmierzch” postrzega jako ostateczny kres romantycznego dziedzictwa, co raczej widzi w nim sferę przejścia od romantycznego myślenia martyrologicznego, symbolicznego, narodowego do (także zakorzenionej w romantyzmie) refleksji nad sferą

3

*Trojańskie królinki [roz- mowa Bogny Świątkowskiej z Anią i Adąmem Witkow- skimi]*, w: *W siebie / Inside itself*, red. A. Wit- kowska, Gdańsk: Gdańsk [2010], s. 104.

4

*U-Boot...*, dz. cyt., s. 204.

fantazmatyczną, sferą jednostkowej egzystencji i postaw emancypacyjnych. Jednym ze zjawisk w polskiej kulturze, które w perspektywie tej tradycji opisuje Plata, jest właśnie sztuka krytyczna, a raczej jej interpretacje dokonywane przez Monikę Bakke i Izabelę Kowalczyk. Plata pisze, że szybko zaanektowany przez rodziną krytykę termin „postmodernizm oporu” – ukuty przez Hala Fostera a ufundowany na gruncie *French Theory* (dekonstrukcja Derridy, Foucault) i w oparciu o postulaty marksistowskie – zespolił się z emancypacyjnymi figurami „romantyzmu egzystencji”. Stać się tak miało dzięki wpływowi redagowanej przez Janion i jej współpracowników (Stefana Chwina, Zbigniewa Majchrowskiego i Stanisława Rośka) siedmiotomowej serii *Transgresje* wydawanej w Gdańsku w latach 80. i będącej pokłosiem legendarnych seminariów Janion na Uniwersytecie Gdańskim.

Plata śledzi też to, w jaki sposób Bakke i Kowalczyk przejęły

5 Tomasz Plata, *Pośnietrne życie romantyzmu*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017, s. 90.

6 Tamże, s. 90.

7 Agata Rogoś, *Like the Curve of a Heart...*, w: *W siebie...*, dz. cyt., s. 44.

Kristevowskie pojęcie abiektu z tekstów Fostera i jak włączyły je w obręb polskiego dyskursu krytyki sztuki lat 90. Najważniejszą konstatacją jego wywodu to stwierdzenie, że sztuka abiektalna w rozumieniu polskiej krytyki jest radykalnie przeciwna intuicji Fostera; że jest „już nie sposobem na odsłonięcie rozpadu tożsamości na przecięciu różnych systemów językowych, ale próbą odbudowania tożsamości przez kontakt z jej źródłowymi zasobami”<sup>5</sup>. W tym kontekście więc „lokalna reinterpretacja teorii abject art w zasadzie odwróciła jej sens. Owo odwrócenie polegało na – w największym skrócie – jej «umetafizycznieniu»<sup>6</sup>. „Umatafizycznenie” abiektu było zaś – zdaniem Platy – pokłosiem lektury *Transgresji*. Utożsamiony z *Innym abiekt* – na przekór i Kristevey, i Fosterowi – zyskiwał charakter metafizyczny, esencjalny i egzystencjalny.

Tyle o egzystencjalnym podłożu sztuki politycznej. Wróćmy do Witkowskich. Ma rację Stanisław Ruksza, kiedy w zamieszczonym w niniejszej książce tekście pisze, że sztuka Ani Witkowskiej konfrontuje z zagadkowością i przygodnością istnienia; że jej tematem jest los; że „czytać” ją można w perspektywie egzystencjalnej. Już zresztą kilka lat temu Agata Rogoś słusznie wskazywała na charakteryzującą sztukę Witkowskich ironiczną przewrotność, która łączy strach ze śmiechem, radość ze smutkiem<sup>7</sup>; która pozwala pod warstwą odniesień do korporacyjno-rynkowo-popkulturowej ikonografii dostrzec wanitatywne i tanatyczne toposy, zestawić poetykę codziennego doświadczenia z tradycjami kulturowego imaginarium. Skoro jednak powiedzieliśmy, że polska sztuka krytyczna oprócz tego, że czerpała z idei politycznych, znalazła także mocne oparcie w romantycznej myśl emancypacyjno-egzystencjalnej, to spróbujmy pokazać także, w jaki sposób sztuka Ani i Adama Witkowskich przekracza egzystencjalny horyzont i wchodzi – chcąc nie chcąc – w domenę „polityczności”.

Na wspomnianej już wystawie Strażnicy doków Witkowscy pokazali swoją pierwszą wspólną pracę – wideo *Przeszłość*, w którym obrazy zarastającej roślinnością stoczni przeplatają się z ujęciami robotników i stoczniowych maszyn. Film był częścią instalacji, na którą składał się także zaprojektowany przez Anię t-shirt z napisem „przeszłość” stylizowanym na logotyp Solidarności, przy czym biało-czerwoną flagę zastąpiła na nim zwiędła roślina. Aneta Szyłak, kuratorka wystawy, w taki sposób komentowała instalację: „Można by uznać, że to wyestetyzowany obraz dzisiejszej stoczni, nietknięty interesująca nas problematyka [podkr. moje – MW]. Ale obok znajduje się t-shirt autorstwa Ani Witkowskiej [...]. Symboliczna więź między tymi dwiema pracami jest zbudowana na napięciu pomiędzy upadkiem mitu politycznego i fluktuacjami ekonomicznej prosperity<sup>8</sup>. Po latach ta interpretacja wydała się Witkowskim ciążąca, zbyt mocno szufladkującą ich pracę: „[Chcieliśmy] przebić balon symbolicznych znaczeń, w które się ten film w Instytucie Sztuki Wyspa oblepił, że to nie było wideo politycznie zaangażowane, tylko raczej film science fiction – co by było, gdyby nagle na terenie Stoczni wylądowali kosmici i nakręcili, co widzieli<sup>9</sup>”. „Polityczne” wątki sztuki Witkowskich tkwią nie tylko w jej możliwej polityczno-społeczno-ekonomicznej interpretacji, która, jak widzimy, z powodzeniem można przeprowadzić. Paradoksalnie tym, co określa polityczny rys tej pracy, jest manifestacyjne odrzucenie jej politycznej wykładni. W geście tym bowiem Witkowscy sami siebie stawiają poniekąd w pozycji Innych, szukających zakorzenienia i przestrzeni dla artystycznej aktywności. Poprzez bunt wobec politycznej interpretacji chcą przywrócić swojej pracy charakter prywatny, osobisty, ale zarazem, występując przeciw „instytucji” (w tym wypadku dominującemu w Gdańsku dyskursowi krytycznemu), sami wpisują się w polityczną poetykę wypowiedzi, nadając mu charakter polityczny. Podobnie odbierać można wieloletnią obecność Witkowskich w stoczni i jednaczesne dystansowanie się od jej historycznego dziedzictwa: „my tu mamy Eon Solidarności – mówił Adam Piotrowi Bazyliko w 2011 roku – takie midasowe przekleństwo – niemal wszystko, co się robi, nabiera wymiaru politycznego”<sup>10</sup>. Nie można widzieć w tym jednak przejawu ignorancji (swoją drogą zblżylibyśmy się wtedy do patetycznego języka głoszącego, by „uszanować historię” – splotu paradosków, jaki się z tego wyłania, nie zdążyliśmy już w tym miejscu opisać), ale świadomy wybór artystycznej strategii wiodącej do „odzyskania” prywatności w stoczni.

Witkowskim bliżej niż do ISW jest więc do mieszczącej się na terenie stoczni w latach 2001-2008 Kolonii Artystów; bardziej niż prace Doroty Nieznalskiej interesują ich – zarówno pod względem idei, jak i środków wyrazu, mediów – ironiczne poczynania C.U.K.T.-u; jeśli mieliby wybierać

8

Aneta Szyłak,  
*Bliźnowac-  
nie pamięci.  
[Za]pamiętan  
[i]le w his-  
torii, w:  
Strażnicy  
doków / Dock-  
watchers,  
red. A. Szy-  
łak, Fundacja  
Wyspa  
Progress,  
Revolver,  
[Gdańsk]  
2006,  
s. 45-47.*

9

*U-Boot...*, dz.  
cyt., s. 209.

10

„Spowiedź  
umarłego”,  
czyli rozmowa  
z Adamem  
Witkowskim  
[rozm. Piotr  
Bazyliko],  
„ArtBazaar”,  
<a href="http://artbaz<br/>aar.blogspot  
.com/2011/12  
/spowiedz-  
umarłego-czyli-  
rozmowa-z-  
adamem.html?  
m=1[on-line:  
3 paździer-  
nika 2017].  
Rozmowa  
przedrukowan  
a została  
w niniejszym  
tomie.

między sztuką Klamana a działaniami Marka „Rogulusa” Rogulskiego, wybrali by pewnie tego drugiego. „Ta gdańskość, którą zastaliśmy na miejscu – mówi Adam – to nie było takie Trójmiasto, jakiego się spodziewałem po godzinach spędzonych na oglądaniu *Art Nocy i Dzyndzylyndzy* [...]. To, co tu zastaliśmy, to była powaga i polaryzacja. Od takiej gdańskiej staliśmy się odciąż i tworzyć własną”<sup>11</sup>. Witkowscy szybko wiążą się z pracownią prowadzoną przez Witosława Czerwonkę i Wojciecha Zamiarę, którzy sami pozostawali w pewnej opozycji do sztuki krytycznej. Czerwonka na początku lat 80. był jednym z tych wykładowców PWSSP – obok Romana Usarewicza, Adama Harasa i Leszka Brogowskiego – którzy położyli podwaliny pod kształcenie intermedialne na gdańskiej uczelni. Mimo współpracy ze środowiskiem Wyspy i wspólnych przedsięwzięć na rzecz zmiany metod kształcenia na PWSSP, jego działalność nie wpisywała się w nurt krytyczny.

11  
*U-Boot...*, dz.  
cyt., s. 212.

12  
Danuta  
Godycka,  
*Inne media*,  
w: Akademia  
Sztuk  
Pięknych  
w Gdańsku  
1945–2005.  
*Tradycja i  
współczesność*,  
red.  
E. Skalska,  
Muzeum  
Narodowe  
w Gdańsku,  
Gdańsk 2005,  
s. 214.

13  
Jolanta  
Ciesielska,  
*Od archeo-  
logii odwro-  
nej do post-  
modernizmu.  
Co to jest  
nowa szkoła  
gdańska?*, w:  
*Wyspa. Miejsce  
idei – idea  
miejsca / The  
Site of Idea  
– The Idea of  
Site*, red.  
A. Szyłak,  
G. Klamau,  
J. Bartołowicz,  
Fundacja Wyspa  
Progress,  
Gdańsk 1995,  
s. 32. Tekst  
Ciesielskiej  
ukazał się po  
raz pierwszy  
rok wcześ-  
niej w kata-  
logu wystawy  
*Konzeption PL*.

By zaznaczyć ten ideowo-formalny rozdrobiek przypomnijmy tylko, że w latach 90. powstały na PWSSP dwie nowe pracownie dyplomujące – – Pracownia Intermedialna prowadzona przez Czerwonkę we współpracy z Zamiarą i Pracownia Multimedialna Klamana<sup>12</sup>, które zresztą później połączone zostały w Katedrę Intermediów. Kiedy zaś Jolanta Ciesielska przy okazji wystawy *Konzeption PL. Zeitgenössische Kunst aus Nordpolen* (1994) prezentowanej w wielu niemieckich galeriach napisze kluczowy dla gdańskiego środowiska tekst, w którym nazwie młodych trójmiejskich artystów „nową szkołę gdańską”, bardzo wyraźnie oddzieli działania – jak pisała – „archeologiczno-kosmo-gonicznej szkoły gdańskiej” (oprócz Klamana – Jarosław Bartołowicz, Jacek Niegoda, Marek Targoński, Agnieszka Wołodźko) od wystąpień i realizacji Czerwonki i Zamiari<sup>13</sup>. Nie jest to, co prawda, podział „sztywny”, a mówiąc o gdańskim środowisku artystycznym lat 80. i 90. trzeba by uwzględnić jeszcze wiele innych czynników, lecz sztukę Ani i Adama Witkowskich z pewnością w największej mierze wiązać trzeba z linią znaczoną nazwiskami Czerwonki i Zamiari.

Czy jednak granicę między artystycznym egzystencjalizmem a politycznym zaangażowaniem da się wyznaczyć, wskazując tylko na odmienną formę przekazu, który – w przypadku sztuki krytycznej – intuiacyjnie łączymy z jego „manifestacyjnością”, skandalizującym charakterem, interpretacyjną niejednoznacznością, w wersji „egzystencjalnej” zaś z bardziej łagodnymi środkami wyrazu? Czy chodzi tu jedynie o proste wskazanie na fakt, że punktem odniesienia w postawie egzystencjalnej jest jednostka („ja” albo Każdy), w sztuce krytycznej zaś problem społeczny, określona grupa wykluczonych, konkretny Inny; że dla pierwszej słowem-kluczem jest „prywatność”, dla drugiej zaś – „społeczeństwo”? Takie postawienie sprawy jest chyba niewystarczające. Ważniejszy wydaje się fakt, że obie postawy mają, wbrew pozorom, charakter totalizujący:

jeśli sztuka traktuje o losie, to siłą rzeczy dotyczy ona losu każdego, losu pojętego jako „ogólne prawo”, bez względu na to kto i w jakim stopniu zdaje sobie z niego sprawę. Podobnie totalizujący – choć w zupełnie odmiennym sensie – jest charakter sztuki krytycznej. Hasło „wszystko jest polityczne” czy „to, co prywatne, jest polityczne” zdaje się to wystarczająco tłumaczyć.

Obie postawy – egzystencjalna i polityczna – rodzą się zatem z silnego odczucia warunków istnienia, życia, społecznego funkcjonowania. To, co je różnicuje, to kwestia definicji tych warunków. W świetle tego, co powiedzieliśmy do tej pory na temat przesązonej przez romantyzm myśli egzystencjalnej i jej wpływie na obraz polskiej sztuki krytycznej, można by wysnuć wniosek, że „egzystencja poprzedza politykę”, a co za tym idzie, że rozwinięcie świadomości egzystencjalnej wieść musi do politycznego zaangażowania. Nie trzeba dopowiadać, że to błędne rozumowanie, wszak obie postawy mogą wzajemnie się dopełniać, zarazem na siebie wpływać, jak i z siebie wypływać. W istocie bowiem nie chodzi tu o relację następstwa – krytyczne rozpoznanie „warunków życia” wspólne jest przecież obu postawom. Najważniejszej różnicę między nimi szukać należy gdzie indziej. Jeśli opozycja polityczne – egzystencjalne nie do końca sprawdza się jako punkt wyjścia z powodu możliwości wzajemnego przenikania się tych postaw, to różnicę uchwycić będzie łatwiej, jeśli uwagę skupimy na reakcji na „warunki istnienia”. Może być ona dwójaka: rewolucyjna – dla sztuki politycznej i ironiczna – dla postawy egzystencjalnej, przy czym także nie występują one raczej w stanie „czystym”, ich obecność ma charakter dominanty. Ponadto, jeśli mówimy o ironii, to nie mamy na myśli ironicznego potencjału dzieła, możliwości jego interpretacji w „kluczu ironii” (subwersywnym pracom „krytycznym” bardzo blisko przecież do ironii pojętej jako przesunięcie znaczenia czy istnienie „drugiego dna”), lecz w pewnym sensie uprzednią względem dzieła świadomość artysty. Opozycja rewolucji i ironii jest bardziej klarowna niż polityki i egzystencji właśnie dlatego, że nie tyle definiuje postawę, co określa rodzaj świadomości. Rewolucja i ironia pozostają względem siebie w przeciwnieństwie; ironia rewolucyjność stawia pod znakiem zapytania, bo zwraca się ku sobie samej i w ten sposób, poddając krytyce własną rację bytu, temperuje możliwe rewolucyjne zapędy. Sztuka polityczna jest najczęściej rewolucyjna, postulatywna, ma charakter definiujący; postawa egzystencjalna przejawia zaś charakter samozwrotny, ironiczny; jest niepewna własnej racji bytu i możliwości wpływu na rzeczywistość.

Oczywiście skrajność w obu przypadkach wieść może do wielu niebezpieczeństw i absurdów. Sztuka politycznie zaangażowana łatwo przemienić się może w doraźną publicystykę opartą na małkich podstawach;

nie przyglądając się własnemu miejscu w dyskursie, stać się może co najwyżej orążem w walce o „jedynie słuszną sprawę” – jakkolwiek byśmy jej nie definiowali. Postawa egzystencjalna z kolei zbliżać się może do egotyzmu lub do skrajnego sceptycyzmu, który zrodzony z ironii niepostrzeżenie przemienić się może w łatwe wytlumaczenie dla inercji i bezczynności. Nie można rzec jasna twierdzić, że te dwie postawy – egzystencjalna i polityczna – bezkonfliktowo się dopełniają, przeciwnie – raczej wchodzą ze sobą w dialog, ale w ten sposób, chcąc nie chcąc, wzajemnie się warunkują. Da się to dostrzec zwłaszcza z perspektywy odbiorcy sztuki, któremu ten artystyczny pluralizm postaw i poglądów przynosi najwięcej poznawczych korzyści. Nie chodzi tu jednak o widza, który z tej różnorodności czerpie bezrefleksyjną przyjemność, upajając się barwnością i wielowymiarowością świata (także świata sztuki), ale o takiego, który nie podąża ślepo raz obraną ścieżką (także ścieżką interpretacji) i w tej różnorodności dostrzega przede wszystkim możliwość ciągłego ruchu myśli, ciągłego ponawiania pytania o to, co istotne.

Existence  
Precedes  
Politics (?)  
or,  
Ania and Adam Witkowski's  
Critique  
of Critical Art.  
Notes from Gdańsk

/// Maksymilian Wroniszewski

<sup>1</sup> ‘Wyspa’, a Nekropolis – czytanie warstw” [‘Wyspa’ and Necropolis: reading layers] (a conversation between Elżbieta Banecka, Grzegorz Klaman, Marek Rogulski, Robert Rumas and Jacek Spica), *Przedproża* 1991, issue 11, p. 8.

<sup>2</sup> “A U-Boot Emerges – and Sails Further (?). Ania and Adam Witkowski in Conversation with Stach Szabłowski”, trans. A. Mrzygłodzka, in: *Znajomi znad morza / Friends from the Seaside*, ed. M. Kaźmierczak, P. Ryłko, A. Witkowska, Gdańsk City Gallery, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Academy of Art in Szczecin: Faculty of Painting and New Media, Gdańsk-Szczecin 2016, p. 199–201.

Let me begin with two quotes. Number one: “the academy always wants us to be a mirror reflection of what takes places there, but that's not what we want.... We want to be like a kick that will shake things up a bit in the local art circle<sup>1</sup>. Number two: “As a student, I was extremely dissatisfied with the academy. ... For me, it was definitely a negative point of reference. [...] the school's offer did not interest me at all in terms of the programme<sup>2</sup>.

These twin statements were uttered twenty-five years apart. The first quote is from Grzegorz Klaman and refers to the activities of a group of young artists, students of the State Higher School of Visual Arts, who in mid 1980s began organizing exhibitions in Wyspa Spichrzów ('Granary Island' in the historical centre of the city), manifesting opposition to the conservative circle of the Gdańsk academy. The second quote is from Adam Witkowski; he is telling Stach Szabłowski about the beginnings of his education at the same school, now known as the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Paradoxically, one could say that in a sense they both speak from an 'institutionalised' perspective. Witkowski's statement comes from a fat volume, more than six hundred pages long, documenting the activities of a group called *Friends from the Seaside*. Klaman's voice, in turn, was part of a conversation published in a special issue of the Gdańsk magazine *Przedproża* [Stoops], devoted entirely to Wyspa gallery. What is interesting is that when Witkowski speaks about resistance against the Academy, he has in mind also Klaman himself, once a rebellious student, today a professor (just as rebellious), heading the Department of Intermedia. Thus, while in the 1980s Klaman and other artists associated with Wyspa distance themselves from the conservative academism of their school, the Witkowskis – both Ania and Adam – distance themselves not only from a similar traditionalism in the academy's line, but also from critical art.

Nothing strange about that, it seems. One could say that these are two perfectly natural examples of student rebellion against the existing order. However, there is a considerable difference between the Witkowskis' art and critical art. Generally speaking, it corresponds to the difference between an existential approach and political engagement. Their mutual relationship calls for commentary, though; these two forms should not be treated as completely antagonistic and they should not be radically set against each other. One argument in favour of a more nuanced approach is that Ania and Adam Witkowski were often invited to participate in exhibitions organised at the Wyspa Institute of Art, headed by Aneta Szyłak and Grzegorz Klaman, and 'political' to the core. They took part for example in *Dockwatchers* (2005), an exhibition commenting on the heritage of the Solidarity ethos and thus 'historico-political' in its essence, or

*Wyspa 3.0. Map and Territory* (2015/2016), which summarised thirty years of the institute's activity. At this point it should be emphasised that even though they have created many works together, Ania and Adam Witkowski are not an artist couple who would speak in one voice; they do not always work in team, and their views on art are sometimes divergent. This is especially apparent in their approach to critical art: here, Adam has much stronger reservations. Some years ago, he said in conversation with Bogna Świątkowska: "we aren't probably from this gang which wants to knock [people] out [of the ruts of their comfort zone]"<sup>3</sup>. Elsewhere, reminiscing on his first impressions after moving from Bydgoszcz to Gdańsk, which was around the time that Dorota Nieznalska was taken to court for her art piece, he added: "And here in Gdańsk, we encounter Greek crosses, mourning flags, different 'heavy-weights', political problems, social theories – issues that were of little interest to me. On the whole, there was nothing but problems that were not our problems at all. .... I didn't give a damn about the trial itself, because the only thing we could witness was a discussion on whether a cross is a cross or not a cross, and a video in which Klamann beats Nieznalska in the face. .... But I did give a damn about the reaction of the academy's authorities to what was happening around the Wyspa Gallery"<sup>4</sup>.

Thus, what we have here is a case of a pointedly non-political attitude (albeit expressed in a rather 'engaged' tone, using a poetics close to that of 'critical' manifestations), which sets itself in opposition to the engaged language of critical art. And yet, as has already been said, separating the two is not as clear-cut a procedure as one could think. It turns out that 'politicality' is more existential than it would seem at first glance, and artistic existentialism also has much to do with politicality. Let us look at their mutual interdependence then.

In his book *Pośmiertne życie romantyzmu* [The Posthumous Life of Romanticism], published, quite symptomatically, on the opening day of the exhibition *Late Polishness: Forms of National Identity after 1989* at Ujazdowski Castle, Tomasz Plata traces Romantic figures, ways of thinking and behaviours in Polish culture after the fall of the communism. The very title of the book clearly suggests its main point of reference, namely the works of Maria Janion, and especially her thesis about the "twilight of the Romantic paradigm". Plata takes a polemical stance with respect to some of Janion's claims, but, above all else, he offers a thorough reading of her works; therefore, he regards this 'twilight' not as the definitive end of Romantic heritage, but rather as a zone of transition from the martyrology, symbolism and nationalism characteristic of Romantic thinking to a reflection (also rooted in Romanticism) on phantasms, individual

3

"Trojan Rabbits" [Ania and Adam Witkowski in conversation with Bogna Świątkowska], trans. Łukasz Mojsak, in: *W siebie / Inside itself*, ed. A. Witkowska, Gdańsk City Gallery, Gdańsk [2010] p. 104.

4

"U-Boot...", op. cit., p. 204.

existence and emancipatory attitudes. One of the Polish cultural phenomena described by Plata from this perspective is critical art, or rather its interpretations by Monika Bakke and Izabela Kowalczyk. In his view, Hal Foster's term 'postmodernism of resistance', originally grounded in French Theory (Derrida's deconstruction, Foucault) and Marxist postulates, and readily adapted by Polish critics, converged with the emancipatory figures of a 'Romanticism of existence'. According to Plata, this happened due to the influence of the seven-volume book series *Transgresje* [Transgressions], edited by Janion and her co-workers (Stefan Chwin, Zbigniew Majchrowski and Stanisław Rosiek) and published in Gdańsk in the 1980s as an upshot of her legendary student seminars held at the University of Gdańsk.

5

Tomasz Plata,  
*Pośmiertne  
życie roman-  
tyzmu*,  
Aleksander  
Zelwerowicz  
Theatre Aca-  
demy,  
Zbigniew  
Raszewski  
Theatre  
Institute,  
Warsaw 2017,  
p. 90.

6

*Ibid.*, p. 90.

Plata also looks at how Bakke and Kowalczyk took over from Foster Kristeva's notion of the abject and incorporated it into the 1990s Polish art-critical discourse. His main conclusion is that Polish critics' understanding of abject art radically contradicts Foster's intuition; abject art "is no longer a way of revealing the disintegration of identity at the intersection of different language systems; instead, it is an attempt at rebuilding identity through contact with its original resources"<sup>5</sup>. Thus, "the local re-interpretation of the theory of abject art in fact reversed its meaning. In the smallest nutshell, this reversal consisted in «metaphysication»"<sup>6</sup>. Plata argues that the 'metaphysication' of the abject resulted from the influence of *Transgresje* series. Identified with the Other, the abject – contrary to its understanding in either Kristeva or Foster – assumed metaphysical, essential and existential characteristics.

So much for the existential basis of political art. Let us go back to the Witkowskis. Stanisław Ruksza is right when argues in the present volume that Ania Witkowska's art confronts us with the unpredictability and contingency of existence; that its theme is 'fate'; that it can be 'read' from the existential perspective. Already some years ago, Agata Rogoś rightly pointed out that the Witkowskis' art is full of ironic perversity, combining fear with laughter and joy with sorrow<sup>7</sup>; thanks to this perversity, under a layer of references to corporate, market, and pop culture iconography, one can discern vanitas and thanatic topoi, and the poetics of everyday experience can be juxtaposed with traditions of cultural imagery. But if we said above that Polish critical art, apart from drawing on political ideas, also found a strong foothold in the Romantic emancipatory-existential thought, let us also try to show how the art of Ania and Adam Witkowski transcends the existential horizon and enters, willy-nilly, into the domain of 'politicality'.

7

Agata Rogoś,  
"Like the  
Curve o£  
a Heart...",  
in: *W siebie...*,  
op. cit.,  
p. 44.

At the *Dockwatchers* exhibition, briefly mentioned above, the Witkowskis presented their first joint work: a video entitled *The Past*, in which images of the shipyard grounds overgrown with greenery are intertwined with shots of the workers and machinery. The film was part of an installation, which featured also a t-shirt designed by Ania, with a sign that read "przeszłość" (the past), resembling the logo of Solidarność (Solidarity), the red-and-white flag replaced with a withered plant. This is how Aneta Szyłak, who curated the exhibition, commented on the installation: "untouched by the problems that interest us [emphasis added]. But next to it is a t-shirt designed by Ania Witkowska [...]. The symbolic tie between these two works is constructed on the tension between the fall of the political myth and the fluctuations of economic prosperity"<sup>8</sup>. Years later, the authors did not feel comfortable with this interpretation; they thought it pigeonholed their work too much: "[We want] to pierce the bubble of symbolic meanings that attached themselves to the film at the Wyspa Institute of Art: it was not a politically engaged video, but rather a science-fiction video: what would happen if aliens made an unexpected landing in the Shipyard and recorded what they saw."<sup>9</sup>. The 'political' edge of the Witkowskis' art is not limited to the fact that, we have seen, it lends itself to a convincing politico-socio-economic interpretation. Paradoxically, what defines the political dimension of this artwork is the blatant rejection of its political reading. With this gesture, the artists in a sense place themselves in the position of the Others, searching for rootedness and space for artistic activity. By rebelling against a political interpretation, they want to restore to their artwork its private and personal character; at the same time, though, by speaking out against 'institution' (in this case, against the critical discourse dominant in Gdańsk), they sign up for political poetics themselves, making their work political. One can interpret in this way also the Witkowskis' years-long presence in the shipyard, coupled with their detachment from its historical heritage. "Here, we live in a Solidarity Eon", Adam told Piotr Bazylko in 2011, "it's like a cursed version of the Midas touch: almost everything that is done in Gdańsk becomes political"<sup>10</sup>. However, we must not regard this a manifestation of ignorance (if we did, we would approach the pompous language of those who call for 'having respect for history' – unpacking the bundle of paradoxes that emerges from this formulation is beyond the possibilities of this essay), but rather as a conscious choice of an artistic strategy aimed at 'regaining' privacy in the shipyard.

8

"The scarring of memory. Remembered and remebering in history", trans. T.Z. Wolański, in: *Strażnicy doków / Dockwatchers*, ed. A. Szyłak, Wyspa Progress Foundation, Revolver, [Gdańsk] 2006, p. 47.

9

"U-Boot...", op. cit., p. 209.

10

"Spowiedź umarłego", czyli rozmowa z Adamem Witkowskim" ['A dead-man's confession': A conversation with Adam Witkowski] [by Piotr Bazylko], ArtBazaar, <http://artbazaar.blogspot.com/2011/12/spowiedz-umarlego-czyli-rozmowa-z-adadem.html?m=1> [online; accessed 3 Oct. 2017]. Reprinted in the present volume.

Thus, rather than to Wyspa Institute of Art, the Witkowskis were closer to the Artists Colony, which functioned in the shipyard grounds between 2001 and 2008. Rather than in Dorota Nieznalska's works, they were interested – both in terms of ideas and means of expression, media – in the ironic initiatives of C.U.K.T. If they had had to choose between the art of Klaman and the activities of Marek "Rogulus" Rogulski, they would have probably picked the latter. "The Gdańsk spirit that we came across", Adam says, was not the Tri-City that I expected after hours of watching *Art Noc* and *Dzyndzylyndzy* [TV broadcasts devoted to alternative culture – transl. note] .... Here, we encountered seriousness and polarisation.

11  
"U-Boot...",  
op. cit.,  
p. 212.

We were trying to detach ourselves from this spirit of Gdańsk and create our own"<sup>11</sup>. The Witkowskis quickly got involved with the studio ran at the academy by Witosław Czerwonka and Wojciech Zamiara, who also remained somewhat in opposition to critical art. In the early 1980s, Czerwonka was among those staff members – alongside Roman Usarewicz, Adam Haras and Leszek Brogowski – who lay foundations for teaching intermedia at the Gdańsk academy. Even though he collaborated with the Wyspa circle and they undertook joint efforts to change the teaching methods, his work did not fall under the category of critical art. In order to illustrate this ideological and formal divide, let us recall that in the 1990s two new studios were created at the academy, both entitled to award degrees: the Intermedia Studio ran by Czerwonka in collaboration with Zamiara, and Klaman's Multimedia Studio; later they were combined to form the Department of Intermedia<sup>12</sup>. And when Jolanta Ciesielska referred to young Tri-city artists as the "new Gdańsk school" in a text crucial for the local circle which she wrote for the catalogue of *Konzeption PL. Zeitgenössische Kunst aus Nordpolen* (1994), an exhibition presented in a number of German galleries, she made a clear distinction between, as she called it, the "archeologico-cosmogonic Gdańsk school" (represented by Klaman, Jarosław Bartołowicz, Jacek Niegoda, Marek Targoński, Agnieszka Wołodźko) and the undertakings and works of Czerwonka and Zamiara<sup>13</sup>.

12  
Danuta Godycka, "Inne media" [Other Media], in: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańskim 1945–2005. Tradycja i współczesność* [The Academy of Fine Arts in Gdańsk 1945–2005: Tradition and the Present], ed. E. Skalska, National Museum in Gdańsk 2005, p. 214.

13  
Jolanta Ciesielska, "From Reverse Archeology to Postmodernism: What is the new Gdańsk school?", in: *Wyspa. Miejsce idei - idea miejsca / The Site of Idea - The Idea of Site*, ed. A. Szyłak, G. Klaman, J. Bartołowicz, Wyspa Progress Foundation, Gdańsk 1995, p. 32. Ciesielska's text was first published one year before in the *Konzeption PL* exhibition catalogue.

True, this division is not 'rigid', and one should also take many other factors into account when speaking about the Gdańsk arts circle of the 1980s and 90s.; still, Ania and Adam Witkowski's art undoubtedly can be linked predominantly with the line of development marked by the names of Czerwonka and Zamiara.

That said, is it possible to mark the border between existential and political artistic engagement only by indicating a difference in the form of communication, which in the case of critical art would be intuitively associated with 'ostentatiousness', scandalism, and interpretive ambiguity, while in the case of 'existential' art we would expect gentler means of expression? Is it only about simply indicating that the existential approach takes for its point of reference the individual ('me' or 'Everyman'), whereas critical art focuses on a social problem, a particular excluded group, a particular Other? Or that the keyword for existentialists is 'privacy', and for critical artists it is 'society'? Formulating the problem in these terms does not seem to exhaust the problem. What is more important, perhaps, is that in spite of appearances, both approaches are totalising: if art addresses the notion of fate, it is perforce relevant to everybody's fate, fate understood as a 'general law', regardless of who is aware of it and to what extent. Critical art is similarly totalising, although in a completely different sense. The slogans 'everything is political' or 'the personal is political' seem to explain this sufficiently.

Thus, both approaches – the existential and the political – stem from an acute sense of the conditions of existence, life, social functioning. What distinguishes them is how these conditions are defined. In light of what has been said so far about existential thought filtered through Romanticism and its influence on Polish critical art, one could conclude that 'existence precedes politics', and, consequently, developing an existential awareness must lead to political engagement. Needless to say, this would be an erroneous line of thinking, since the two approaches can be complementary, affecting each other as well as effecting from each other. In fact, is is not about sequentiality; critical diagnosis of 'conditions of life' is common to both approaches. The crucial difference is to be found elsewhere. If, due to the possibility of mutual interpenetration, the opposition between the political and the existential does not quite work as a suitable point of reference, it will be easier to capture the difference between them if we focus on their reaction to 'conditions of existence'. It can be twofold: revolutionary in political art and ironic in the existential approach, with the provision that these two types of reaction hardly ever occur in a 'pure' state; however, usually one does dominate over the other. Moreover, here irony does not mean the ironic potential of the artwork itself, its openness to a reading 'in the ironic key' (after all, subversive 'critical' works do make use of irony understood as a semantic shift or the presence of 'double coding'), but rather the artist's awareness, in a sense preceding the artwork itself. The opposition between revolution and irony is clearer than that between politics and existence precisely because rather than

defining an approach, it describes a type of awareness. Revolution and irony are mutually opposite. Irony puts the revolutionary spirit to doubt because it turns to itself; by criticising its own *raison d'être*, irony restrains potential revolutionary ambitions. While political art is usually revolutionary, postulative, defining in character, the existential approach tends to be self-reflexive, ironic; it shows uncertainty as to its own reason of being and its capacity to influence the reality.

Naturally, in both cases extremity can lead to various dangers and absurdities. Politically engaged can easily turn into ad hoc 'journalism' with weak foundations; if it does not look at its own place in the discourse, critical art can become at most a weapon in the fight for 'the only right cause', however defined. The existential approach, in turn, can approach egotism or extreme scepticism, which, born from irony, can imperceptibly become an easy excuse for inertia and inaction. We must not claim, of course, that the existential and the political approach complement each other harmoniously; on the contrary, they rather enter into dialogue, but in this way, willy-nilly, they condition each other. This is noticeable especially from the perspective of the viewer or art, who gets the most cognitive benefits from this artistic pluralism of attitudes and opinions. However, I do not mean here an unreflective viewer who just draws pleasure from this diversity, feasting on the colourfulness and multidimensionality of the world (also the world of art), but a viewer who, rather than blindly following a once chosen path (also an interpretive path), looks at this diversity above all as a stimulus for constant movement of thought, constant returning to the question of what matters most.



Ania Witkowska,

Dziennik, instalacja, wystawa *Migracje/Kreacje*, peron Gdańsk Główny, 2013

Diary, installation, exhibition *Migrations/Creations*, main station Gdańsk, 2013



DNY OTWARCIA  
SZAŁEK - PIĄTEK  
20:00 - 21:00



**ZAPIS**  
ZE WYPODROŻY

Tak, tak

mamy  
inne ścieżki,

czasem

tylko



poprzednia strona / page before:

Ania Witkowska,

*Zapis podróży*, gazeta, wystawa 24h brl/gda, Dom Chodowieckiego i Grassa, Gdańsk, 2018

*Notes from the trip*, newspaper, 24h brl/gda, exhibition, Grass and Chodowiecki House, Gdańsk, 2018

Ania Witkowska,

*Klimatyzator*, videoinstalacja, wystawa 24h brl/gda, Dom Chodowieckiego i Grassa, Gdańsk, 2018

*Air-conditioner*, video-installation, 24h brl/gda, exhibition, Grass and Chodowiecki House, Gdańsk, 2018





poprzednia strona / page before:

Ania Witkowska,

*Rysunki*, wideo, 2012

*Drawings*, video, 2012

Ania Witkowska,

*Fotel z widokiem*, obiekt, wystawa Awangarda / sen paradoksalny, Muzeum Sopotu, 2017  
*Chair with the view*, object, exhibition Avantgarde / Pradoxally Dream, Sopot City Museum, 2017

o zderzeniach  
z losem  
w sztuce  
Ani Witkowskiej



/// Stanisław Ruksza

Wiele jest pojęć i kategorii, w kontekście których można rozpatrywać sztukę Ani Witkowskiej. Jej realizacje, podobnie zresztą jak realizacje Adama Witkowskiego, z którym nierzadko tworzy w duecie, funkcjonują pomiędzy dyscyplinami, obok dominujących praktyk artystycznych, wymykając się sztucznym ramom tworzonym zwykle na użytek doraźnej krytyki artystycznej.

Patrzę na sztukę Ani Witkowskiej przez przywat bliskiego mi pojęcia losu i jego doświadczania. Od bieram ją zatem nie jako zakumulowany przez *artworld* artefakt, opisany przez historyka sztuki, który niczym przyszpilony owad trafia w obręb nauki przez swoją śmierć, ale jako żywe narzędzie intensywnego poznawania/przeżywania rzeczywistości. Poniższe uwagi nie odnoszą się jednak do wszystkich znanych mi prac artystki, nie wyczerpują możliwości interpretacyjnych. Świadomie nie kategoryzuję jej twórczości.

\*\*\*

Los jest sprawą indywidualną. „*Poniedziałek Ja. Wtorek Ja. Środa Ja. Czwartek Ja.*” – zdanie otwierające *Dziennik* Witolda Gombrowicza Ania Witkowska umieściła na ledowym wyświetlaczu zlokalizowanym na Dworcu Głównym w Gdańsku (2013). Praca była realizowana w ramach wystawy *Migracje/Kreacje* organizowanej przez Muzeum Emigracji w Gdyni. Gest artystki, mimo odniesienia do emigracji polskiego pisarza do Argentyny, przesuwał akcent z zagadnienia historyczno-społecznego na jak najbardziej jednostkowe.

Piszemy swoje własne historie. Recepja dzieła sztuki też jest naszą historią przeżywania losu. Jak na pasku w pracy Ani: „*Poniedziałek Ja. Wtorek Ja....*” Los to ludzka dola, na którą składają się składniki komplikujące, zmieniające nam życie: przemijanie, cierpienie czy miłość, kruchość ciała, zderzenie ze śmiercią czy nieuchronnością losu. Nikt z nas nie wie, dlaczego coś akurat jemu się przydarza.

Los przez długi czas nie wydawał się wdzięczną kategorią dla sztuki. Skojarzony z fatum czy opatrznością

1

Witold Gombrowicz,  
*Dziennik 1953–1956*,  
Wydawnictwo Literackie,  
Kraków 1997, s. 9.

(wolą bogów), sięgający jeszcze przed filozofię, wywożący się ze świata mitów, oznaczał siłę tajemną, predeterminującą zdarzenia w świecie i zarazem wyjaśniającą ich sensy.

Dopiero nowożytność wyzwoliła egzystencjalny, czasem wręcz emancypacyjny, potencjał losu. Od czasów Woltera i Diderota – kwestionujących jego dawne znaczenie – los zaczął być postrzegany nie jako przeznaczenie, lecz kategoria umożliwiająca przemyślenie problematyczności istnienia, pozwalająca ją stematyzować. Pierwotnie boska natura losu stała się ludzka, mówiąc za Nietzschem: „ludzka, arcyłudzka”. Człowiek poddany losowi odczuwa: faktyczność (związaną z uwarunkowaniami psychofizycznymi rodziny), przypadkowość (fatum), wolę, ale i częściową wolność. Los jako kategoria przemyślenia; nie naruczenia reguł, powinności i konieczności, ale poddania woli (slepego?) przypadku... Jak pisze Max Scheler: „W żadnej epoce poglądy na istotę i pochodzenie człowieka nie były bardziej niepewne, nieokreślone i zróżnicowane niż w naszych czasach [...]. W historii trwającej około 10 tysięcy lat jesteśmy pierwszą epoką, w której człowiek całkowicie i bez reszty stał się «problematiczny», w której już nie wie, czym jest, a razem też wie, że tego nie wie”<sup>2</sup>.

\*\*\*

2

Max Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerwiak, A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1987, s. 151.

W zrealizowanej przez Witkowskich w kościele na Biskupiej Górze w Gdańsku instalacji *site-specific Na początek* (2016) biały szum, biała kurtyna i białe światło wypełniały, ale i jednocześnie maskowały znaczenia miejsca i okolicy, w której zostały umieszczone. Były wymazaniem, resetem znaczeń. Koniecznym momentem, dzięki któremu możemy ponownie zadawać pierwsze pytania, od którego możemy ponownie zacząć myśleć. Skoro wobec losu, który (czasem) jest zmienną fortuną, możemy się przynajmniej określić (to jest w sumie ostateczna forma buntu), to na tym określeniu i zawieszeniu wcześniejszych sądów polega ludzki los. Mimo, że prawdopodobnie chodzi o nic. Tego się nie dowiemy.

Do przeżywania losu konieczna jest świadomość wyboru własnej alienacji, możliwości ucieczki w najsamotniejszą samotność.

Wideo *Rysunki* (2013) Ani Witkowskiej zrealizowane zostało w pustym mieszkaniu gdańskiej kamienicy. Artystka „zarysowała” drzwi wejściowe taśmą, odgraniczając się od pozostałych pomieszczeń, w efekcie tworząc azyl pozbawiony drogi wyjścia.

Choć azyl, dom też może być duszny i opresyjny, jak w instalacji *Zeitgeist* (2011–2012). Nasz los jest w końcu złożony z paradoksów.

\*\*\*

W wielu pracach Ani Witkowskiej wyczuć można humor czy śmiech. To nie cynizm, dziś służący raczej neoliberalnemu porządkowi, wyśmiewający zaangażowanie i chęć zmiany, a raczej śmiech dystansujący względem „piekła społecznego”, pozwalający znieść koszmar przygódności istnienia. Śmiech jednocześnie znosi patos, ale na szczeźcie nie moc tematu. Jednocześnie bazuje na niezgodności przedstawienia z funkcją. To postdadaistyczna strategia podważania pozornie oczywistych prawd.

Ten śmiech ma też i walor krytyczny, który jest zresztą elementem naszych zmagań z losem. Dowcip pozwala nam wykazać brak zgodności na przykład między ideałem a rzeczywistością czy logiką a absurdem. W Wolteriańskim *Kandydzie* śmiech powstaje w wyniku uświadomienia sobie rozbieżności między abstrakcją „najlepszego z możliwych światów”, a kolejnym unaocznionym bądź doświadczytym rozczarowaniem i cierpieniem. Los jest pomyłką, los jest przypadkiem, który przydarza się człowiekowi w sposób niezależny od niego: poprzez urodzenie, stan zdrowia czy kontekst ideologii, ekonomii, religii etc. Nieprzypadkowo jego symbolem stało się koło fortuny. Racjonalizm nie wytrzymuje zagadek nierozstrzygalnych, ale karmi się nimi w kulturze. Akumuluje je i czyni sednem snutych narracji. Niczym w *Fauście Goethego*: tam gdzie jedno się rozwiązuje, inna zagadka się zadzierza.

John Maxwell Coetzee przytoczył kiedyś zdanie południowoafrykańskiego przyrodnika i poety z początku XX stulecia – Eugène'a Marais, który konstataje z rezygnacją: „Aparat intelektualny nacechowany świadoma wiedzą o własnechn niedostatkach stanowi aberrację ewolucyjną”<sup>3</sup>.

To, co zamierzone, często staje się świadomą pomyłką. W zrealizowanej wspólnie z Adamem instalacji *Pejzaż* (2013) w warszawskiej Zachęcie, artyści dokonują przewrotnych zestawień. Stworzona przez nich quasi-medytacyjna gompa powstała jako upcyclingowa wersja różnych elementów jaskini wypełnionej lustrami i jasnym światłem; plastikowa góra złożona z czarnych (!) kotów Maneki-neko, które w kulturach Dalekiego Wschodu oznaczają szczęście, u nas mogą kojarzyć się zaś z zaboboną wiarą w przynoszenie pecha. Źródłem śmieszności jest błąd logiczny dotyczący odpowiedniości. Poszukiwanie szczęścia spotka gorycz porażki, co w subtelny sposób artystka ukazuje także w innych pracach, takich jak instalacja *Czarna chmura* (2005–2008). Wykonana z czarnych balonów, zawieszona w przestrzeni galerii niczym wulkaniczny obłok, staje się subtelnym intruzem w instytucji kultury, żartem posiadającym swoje drugie dno – „dorosły” pragmatyzm. „Dziecięcy” materiał – balon – melancholijnie odnosi się do przemijania i dzieciństwa, czerń kontrastuje z zabawą, a kruchy, pękający bądź flaczejący materiał, niczym *homo bulla*, wskazuje na nieuchronne działanie czasu.

Wątek dzieciństwa jest też jednym z kluczowych w rozważaniach o losie, czasie i niestabilności. W cyklu zdjęć *Przekopy* (2015) artystka dokumentuje ulotne realizacje rzeźbiarskie wykonane z piasku. Tytułowe przekopy układały się w tunele (w domyśle łączyć mogły ze światem bądź z inną osobą), ale po chwili przestawały istnieć.

Metody dissów i pomyłek zostały wchłonięte do świata sztuki już w czasach stosowania *rotto*, kiedy ambicją sztuki było budzenie osłupienia i niepokoju.

W instalacji *Na zapleczu Ani Witkowskiej* (2016) – zrealizowanej w Kolonii Artystów w Gdańsku – splątane zostają niefunkcjonalne drabiny. Śmieci, przypadek i nie-

3

Cyt. za: Zygmunt Bauman, Stanisław Obirek, *O Bogu i człowieku. Rozmowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 61.

doskonałość stały się sednem pracy. Jednocześnie podany w wątpliwość został domagający się wciąż swojego przewartościowania schemat *white cube'u*. Rozbicie kolejnego myślenia, porządku – a takim w końcu jest też szeroko respektowany sposób ekspozycyjny – i zarządzania sztuką to też domena losu.

Zrealizowany wspólnie z Adamem Witkowskim *2nd Moon Syndrome* (2013), prezentowany w różnych miejscach przestrzeni publicznej (obecnie na stałe w Bytomiu), również odwraca porządek. Ziemska percepcja wskazuje na istnienie jednego księżyca. Dostawiony w przestrzeni miasta księżyc o dwóch jasnych stronach dodaje wartości onirycznej, rozciąga nadrealną rzeczywistość snu.

\*\*\*

Kwestia losu odnosi nas też do przypadkowości jakości bytu, zwykłego przypadku, losowania czy ludzkiego koła fortuny. Aktualnego zwłaszcza w postkapitalistycznej rzeczywistości, pozornie ufundowanej na racjonalizmie liczb.

Zachodni czas późnego kapitalizmu to okres panowania pojęcia sukcesu. Sukces jest jednym z najważniejszych fantazmatów ostatnich lat, jest wciąż jedną z głównych sił napędowych gatunku ludzkiego w społeczeństwach opartych na zasadzie konkurencyjności.

Czasy wolnego rynku i konsumpcji, oprócz podziału na zwycięzców i przegranych, stworzyły nową hierarchię godności czy statusu społecznego, bezpośrednio powiązanego z warunkami ekonomicznymi. We wszystkich grupach zawodowych zauważalny jest narcystyczny „pęd do znaczenia”.

Obietnica sukcesu zdewastowała dotychczasową hierarchię wartości. Hasło „sukces” doczekało się swojej definicji w Wikipedii jako „działanie na najwyższym poziomie możliwości jednostki, w kierunku spełnienia jej marzeń i pragnień przy jednoczesnym zachowaniu równowagi pomiędzy wszystkimi płaszczyznami życia. [...] Człowiek osiąga sukces wtedy, gdy spełniają się wszystkie jego oczekiwania”<sup>4</sup>.

Gód sukcesu spowodował też silne zmiany polityczne. Za sprawą intensywnie działających mediów biedni mogą na niespotykaną dotąd w dziejach skalę obserwować styl życia bogatych, co z perspektywy jednego życia mogłoby skutkować ogromnym potencjałem rewolucyjnym. Póki co, ta możliwość jest uśpiona (dobnie jak odroczony jest obraz śmierci), a populistyczny sposób uprawiania dzisiejszej polityki – na wzór agencji reklamowych sondujących zapotrzebowanie na towar czy mediów przeliczających przekaz na „lajki” i liczbę odbiorców – podtrzymuje iluzję niemożliwego sukcesu. W ekonomii ujawnia się to na przykład pod postacią niemożliwego już dziś marzenia o drodze „od pucybuta do milionera”, w stylu życia bądź reklamie – w marzeniu o wiecznej młodości i długim życiu.

Do tych zagadnień odnoszę szereg prac Ani Witkowskiej, w których skupiła się na kwestii marki. O ile kiedyś sytuowałem je w nurcie alterglobalistycznym, o tyle dziś coraz bardziej odczuwam w nich pokłady znaczenia egzystencjalnego.

W licznych pracach z pierwszej dekady XXI wieku Ania Witkowska zajmuje się działaniami o charakterze dizajnerskiego piractwa, naśladowującymi perswazyjne strategie korporacyjno-marketingowe. W swoim cyklu *Piktogramy* używa powszechnie znanych znaków ostrzegawczych i informacyjnych, wykorzystuje loga i hasła reklamowe znanych firm. Nie dokonuje jednak ich prostej krytyki – schematycznie użytej, dobrze znanej operacji „wirusa” rodem ze sztuki lat 90. Zabiegi artystki mają raczej charakter reklamowej poetyki (z naciskiem na poetyckość) o wymiarze egzystencjalnym. W tabliczkach *Piktogramów* ewakuacyjne wyjście z budynku czy pomieszczenia zamienia się w „EXIST” – byt, z którego nie ma ucieczki. W *Looperze* artystka parafrahuje podobny znak ewakuacji ze schematyczną postacią człowieka, który tym razem znajduje się w ruchomej pułapce „chomiczej” zabawki – konsumpcyjnego stylu życia, ekonomicznego systemu, wszelkich reguł, których zlekceważenie oznacza wypadnięcie z gry. Z kolei *lightbox*, torba foliowa czy plakaty reklamowe *Unreal*, grając z logo firmy, podważają jej rzeczywistość, sugerując nam jednocześnie

istnienie realności innej rangi. Jeżeli sztuka ma moc, to jedną z jej możliwości jest właśnie możliwość poszerzania i przekraczania ustanowionych znaczeń i szerokości – nie tylko geograficznej, ale i mentalnej. Działania te wpisują się też oczywiście w obszar analizy mechanizmów władzy i nieusuwalnych społecznych powiązań (tego, że ideologie/rynek „mówią nam”), które czynić mogą los zakładnikiem konieczności.

\*\*\*

W twórczości Ani Witkowskiej (podobnie jak u Adama) wyraźny jest też wątek tanatyczny. Do przemijania i destrukcji nawiązywały filmy *Przeszłość* (2004) i *Pierwszy, jedyny, najlepszy* (2006) – oba stworzone z Adamem – czy monochromatyczna dekoracja ułożona z pogrzebowych wstążek „ostatniego pożegnania”.

W doświadczaniu losu kluczowe jest odczuwanie śmierci – decydującej, finalnej sytuacji granicznej. Śmierć nie pasuje (czy kiedykolwiek pasowała?) do obecnego tła biegu spraw świata nastawnego na sukces, wieczną energię, rozwój etc. Choroba, nędza, wreszcie śmierć są w niej postrzegane jako coś niechcianego, jako intruz. W *Śmierci Iwana Iljicza* Lew Tołstoj doskonale oddaje ten stan nieprzystawalności umierającego wobec świata żywych: „Straszny, potworny akt jego umierania [...] został sprowadzony przez wszystkich do poziomu przypadkowej przyrody, częściowo nieprzywoitości (w tym rodzaju jak nieprzywoitość człowieka, który wszedłszy do salonu wydziela przykry zapach)<sup>5</sup>”.

Indywidualizm ponowoczesności to jedna z głównych wartości stojących w sprzeczności z wizją końca. Afirmuj siebie, bądź sobą, wyrażaj swoją ekspresję. To „czego naprawdę się boimy w wypadku śmierci, to zgody jednostki, którą śmierć jawnie się okazuje, a ponieważ jednostka jest samą wolą życia w pojedynczej przedmiotowości, cała jej istota wzdraga się przed śmiercią”<sup>6</sup> – pisał Artur Schopenhauer w *Świecie jako woli i wyobrażeniu*.

5

Lew Tołstoj, *Śmierć Iwana Iljicza*, tłum. J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1960, s. 83-84.

6

Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, tłum. J. Garewicz, PWN, Warszawa 2012, s. 434.

Pisanie/tworzenie o śmierci ma również charakter autobiograficzny; odwrotnie niż inne stany graniczne (za Jaspersem: śmierć, choroba, wina, walka) śmierć jest oparta na przypuszczeniach. Dopuszczalna jest dla nas śmierć innych bądź odczucie straty wskutek śmierci, ale nasza – nigdy. Niemniej oscylowanie myśli wokół tego fenomenu zawsze przybiera charakter na poły autobiograficzny. Dotyczy nas do końca. Piszemy/myślimy o: nurkowaniu, choć nie potrafimy pływać; o lataniu, choć nie fruwamy itd. Pisząc/myśląc o śmierci i tak niechybnie umrzemy.

Podczas gdańskiego *Parkowania 2016* artystka ponownie stworzyła paradoksalną pracę, „pracującą” w pozornie bukolicznym kontekście oliwskiego parku. Park może bowiem posłużyć też lamentom. Tutaj Eros spotyka Tanatosa. To dwie maski tego samego doświadczenia. Jeden z moich ulubionych parków i zarazem chyba najbardziej osobliwych – późnorenesansowy park we włoskim Bomarzo koło Viterbo, pełen dziś już omszałych melancholijnych stworów, powstał właśnie jako przestrzeń dumania Piera Francesco Orsiniego po stracie żony, Giulii Farnese. Sielankowa przestrzeń parku czy ogrodu przypomina o śmierci. *Et in Arcadia ego* (Ja też byłem w Arkadii) – stary motyw literacki, pojawiający się u łacińskiego poety Auzoniusza (IV wiek) i malowany w XVII wieku przez Guercina czy Nicolasa Poussina: pasterze przechadzający się w idyllicznym krajobrazie ze zgrozą odkrywają, że śmierć jest nieuniknionym przeznaczeniem każdego człowieka.

Oliwski park ucielesnia też przemijalność. Notabene graniczny z nim cmentarz. Ania Witkowska odniosła się do ikonograficznej figury „tańca śmierci” w sentymentalnym geście użycia dziecięcego rysunku córki Mai, przedstawiającego ich rodzinę jako trzymające się za ręce szkielety. Rysunek został przeskalowany do instalacji w postaci płotu ogrodowego, zatytułowanej *Na zawsze razem, czyli wszystko, co oglądali oczy Mai*. Ania pisała wtedy: „Po latach i wielu doświadczeniach oraz powolnym odchodzeniu Mai z domu, jeszcze bardziej cieszy mnie wizja i naiwna wiara płynąca z obrazka w to, że zawsze będziemy razem bez przygnębienia i smutku,

że samotność nie istnieje. Chcę ten rysunek przechować w swojej pamięci, bo to między innymi wspólnotowość wygasza nasz egzystencjalny lęk, a taniec jawi się niczym szamański rytuał odganiający зло, mimo że śmierć wciąż pozostaje niezagłębioną tajemnicą, nie tylko dla dziecka"<sup>7</sup>. Ogrodzenie w tradycji planowania ogrodów i parków oznaczało ujarzmienie dzikich pasji, tego co na zewnątrz, a jego przekroczenie było znakiem wtajemniczenia. W tym wypadku przywołało wypierane w całej ponowoczesnej kulturze tabu własnej śmierci.

Z natury rzeczy los ludzki jest przygodny i przemijalny, marny i zły, choć ma szczęśliwe momenty. Jedną z najbardziej afirmatywnych – w końcu – prac, jakie znam, jest *Pocałunek* (2008) Ani Witkowskiej, stanowiący remake filmu *Kiss* Andy'ego Warhol'a (1963) – wizualnego manifestu miłości do ukochanej osoby. Nie wiemy skąd i jak przydarzają się nam (takie) rzeczy. To nie do końca my wybraliśmy taki kształt losu.

# Collisions with Fate in the Art of Ania Witkowska



/// Stanisław Ruksza

Ania Witkowska's art could be considered in relation to many different concepts and categories. Her works, like the works of Adam Witkowski, with whom she often collaborates, function between disciplines, apart from dominant artistic practices, escaping artificial frameworks usually created to serve the purposes of ad hoc art criticism.

I look at Ania Witkowska's art through the prism of the notion that I am personally quite attached to: fate and experiencing fate. Thus, I do not perceive it as an artefact absorbed by the art world, described by the art historian, an artefact which, like a pinned insect, enters the realm of science by virtue of its death, but rather as a living instrument for getting to know/experiencing the reality intensely. However, the following remarks do not refer to all works by Ania Witkowska that I know, and they do not exhaust interpretive possibilities. I deliberately avoid categorizing her art.

\*\*\*

Fate is an individual thing. "Monday Me. Tuesday Me. Wednesday Me. Thursday Me"<sup>1</sup> – Ania Witkowska put the opening of Witold Gombrowicz's *Diary* in a LED display at the central railway station in Gdańsk (2013). The piece was part of an exhibition called *Migrations/Creations*, organised by the Emigration Museum in Gdynia. Even though it referred to the Polish writer's emigration to Argentina, Witkowska's gesture shifted emphasis from the historical and social to the individual.

We write our own life stories. The reception of a work of art is also our story of experiencing the fate. As in Ania Witkowska's display message: "Monday Me. Tuesday Me....". Fate is human lot, complicated by a number of factors which can change our life: passing, suffering or love, fragility of the body, a clash with death or with the inevitability of the fate. None of us know why a particular thing happens to us and not to others.

For a long time, the arts did not seem to regard fate as a worthwhile category. Associated with nemesis or destiny (the will of the gods), reaching back to pre-

1

Witold Gombrowicz,  
*Diary*, trans.  
L. Vallee, Yale UP,  
New Haven/London  
2012, p. 3.

philosophical age, stemming from the world of myths, it was understood as a mysterious force which predetermines events and explains their meaning.

It was only in modern times that the existential, sometimes even empowering potential of fate was released. Ever since Voltaire and Diderot, who challenged its former understanding, fate has been perceived not as destiny but rather as a category which enables reflection on the problematic nature of existence, its thematisation. Originally divine, the nature of fate became human, or, to put it in Nietzschean terms, "human, all-too-human". Subject to the workings of fate, the human being experiences: factuality (related to the psycho-physical determinants of the family), randomness (*fatum*), will, but also partial freedom. Fate becomes a category of reflection; it refers not to imposing rules, duties or necessities, but to an individual subjecting him- or herself to the will of (blind?) chance. As Max Scheler wrote, "In no age were the views on the nature and origin of man more uncertain, indefinite and diverse than in ours. .... In our ten-thousand year history, we are the first age in which man has become fully and totally «problematic»; the first age in which man no longer knows who he is, but at the same time he knows that he does not know it"<sup>2</sup>.

\*\*\*

2

Max Scheler, *Mensch und Geschichte* [Man and History], in: Späte Schriften, ed. Manfred S. Frings, Francke Verlag, Bern 1976, p. 120.

In the Witkowskis' *On the Beginning* (2016), a site-specific installation in a church in Biskupia Góra district of Gdańsk, white noise, a white curtain and white light filled and at the same time masked the meanings of that particular place and its surroundings. They erased and reset meanings. They created a moment which is necessary if we want to ask the first questions again, to start thinking again. If we can at least define ourselves (after all, this is the ultimate form of rebellion) in relation to fate, which (sometimes) is a changing fortune, this self-definition and suspension of previous judgments is what human fate is about. Even though probably it is all for nothing. This we will never know.

In order to experience fate, we must be aware that self-alienation is our choice, that we have the possibility of escaping into the loneliest loneliness.

Ania Witkowska's video *Drawings* (2013) was shot in an empty apartment in a Gdańsk tenement house. The artist used tape to 'draw over' the entrance door, separating herself from other rooms and thus creating a safe haven without a way out.

On the other hand, a haven or a home can also be suffocating and oppressive, as in the installation called *Zeitgeist* (2011–2012). After all, our fate is made of paradoxes.

\*\*\*

In many of Ania Witkowska's works, one can spot humour or laughter. However, there is no cynicism, which today usually serves the neoliberal order, mocking engagement and the will for change. In her art, laughter rather serves to provide detachment from 'social hell', helping to bear the horror of the contingency of existence. At the same time, laughter does away with pathos, but, fortunately, not with the weightiness of the subject matter. It is based on the incongruity of form and function. This is a post-Dadaist strategy of challenging seemingly obvious truths.

This kind of laughter has a critical edge, too, which is also part of our struggles with fate. Humour is a way of demonstrating for example the discrepancy between the ideal and the reality or between logic and absurdity. In Voltaire's *Candide*, laughter appears as a reaction to becoming aware of the incongruity between the abstract "best of all possible worlds" and another instance of seen or experienced disillusionment or suffering. Fate is an error; fate is a chance that befalls a human being beyond his or her control: through birth, state of health or the ideological, economic or religious context etc. No wonder that it is symbolised by the wheel of fortune. Rationalism cannot stand inexplicable riddles, yet it feeds on them in culture. It accumulates them and spins sad narratives around them. As in Goethe's

*Doctor Faustus*, where one riddle is solved, another one appears.

John Maxwell Coetzee once quoted the South African poet and naturalist Eugène Marais, who noted with resignation that "an intellectual apparatus marked by a conscious knowledge of its insufficiency is an evolutionary aberration"<sup>3</sup>.

That which is intended often becomes a deliberate mistake. In the installation *Landscape* (2013), shown in Warsaw's Zachęta gallery, Ania and Adam Witkowski made some ironic juxtapositions. They created a quasi-meditation *gompa* in the shape of a cave made of upcycled objects and full of mirrors and bright light; it was a plastic mound of black (!) *maneki-neko* cats, which in the Far East symbolise luck, whereas here they could be associated with the superstition about bad luck. What made this piece funny was a logical error concerning correspondence. Seeking good luck meets with bitter failure. This was subtly shown also in Ania Witkowska's other works, such as the installation *Black Cloud* (2005–2008). Made of black balloons, it hung in the gallery room like a volcanic cloud, becoming a delicate intruder in a cultural institution, a joke with an underbelly of 'adult' pragmatism. As a 'child thing', the balloon is a melancholy reference to childhood and the passing of time, the black contrasts with playfulness, and the weak material, bursting or going flaccid, like *homo bulla*, points to the fact that the effects of time are inevitable.

Childhood is also among the crucial themes in reflections on fate, time, and instability. In her photo cycle *Tunnels* (2015), the artist records ephemeral sand-sculpted structures. The eponymous crosscuts formed tunnels (implying a potential connection with the world or another person), but existed only for a short while.

The methods of disses and errors were incorporated into the art world already at the time of the Manneristic technique of *rotto*, when the ambition of art was to cause astonishment and disquiet.

3

Otd aſter: Zygmunt Bauman, Stanisław Obierek, *Of God and Man*, trans. K. Bartoszynska. Polity Press, Cambridge 2015, p. 36.

Ania Witkowska's installation *In the Backroom* (2016), presented at the Artists Colony in Gdańsk, is a tangle of defunct ladders. Trash, randomness and imperfection have become central to the artwork. At the same time, the artist challenges the white cube model, which always calls for re-evaluation. Getting out of the ruts: of thinking, of order – after all, the respected way of exhibiting art is an order, too – and of managing art also belongs to the realm of fate.

Created in collaboration with Adam Witkowski, *2nd Moon Syndrome* (2013), which was presented in various public-space locations (and is now on permanent display in Bytom) also reverses the order. Earthly perception suggests the existence of one Moon. Set up in the urban space, an extra moon with two bright sides adds an oneiric quality, extends the surreal reality of the dream.

\*\*\*

The problem of fate takes us also to also to themes such as the randomness of the quality of life, sheer accident, drawing lots, or the wheel of fortune, relevant especially in our post-capitalist reality, seemingly founded on the rationality of numbers.

In the West, the period of late capitalism has witnessed the reign of the notion of success. Success is one of the most important recent phantasms; it still is a major driving force of the human species in societies based on the principle of competition.

Free-market economy and consumerism, apart from dividing the society into winners and losers, have developed a new hierarchy of dignity or social status, directly related to economic conditions. In all professions there is a discernible narcissistic 'drive for importance'.

The promise of success destroyed the previous hierarchy of values. "Success" has even earned itself an entry in the Polish Wikipedia, where it is defined as "acting at the highest possible level of one's individual capacity towards fulfilling one's dreams and desires, while maintaining a balance of all levels of life. ... An in-

dividual attains success when all his or her expectations are fulfilled"<sup>4</sup>.

The hunger for success has also caused major political changes. Due to intensified media activity, today the poor can observe the lifestyle of the rich on a scale unheard of before; from the perspective of the life of an individual, this could have an enormous revolutionary potential. So far, however, this potential has been dormant (just as the image of death is postponed), and the populism of present-day politics – modelled on advertising agencies surveying the demand for certain goods or on media translating their message into the number of likes and followers – maintains the illusion of success, which in fact is beyond reach. In economy, this is manifested for example as from-zero-to-millionaire kind of dream, impossible to fulfil today, and in lifestyle or commercials – as the dream of eternal youth and long life.

It is in this context that I consider Ania Witkowska's works addressing the notion of the brand. I used to situate them in the framework of alter-globalism; today, however, I increasingly notice their reserves of existential meaning.

In many of her works from the first decade of the 21<sup>st</sup> century, Ania Witkowska undertakes what could be called design piracy, imitating persuasive strategies of corporate marketing. In her cycle *Pictograms*, she uses widely recognised warning and information signs, logos and advertising slogans of well-known companies. However, she does not criticise them in a simple way, applying schematically the 'virus' strategy, which we know so well from the Polish critical art of the 1990s. Witkowska's approach can rather be described as that of advertising poetics (with an emphasis on poeticality) with an existential dimension. In her *Pictograms* signs, emergency exit turns into "EXIST", suggesting that there is no escape from being. In *Looper*, the artist paraphrases a similar emergency exit sign with a schematic human figure, which is now placed in the moving trap of a hamster wheel, signifying consumer lifestyle, economic system, all rules which must not be ignored

4

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Sukces\\_\(stan\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sukces_(stan)) [online; accessed 15 August 2017].

or else one falls out of the game. The artist's light box, plastic bag or advertising posters of *Unreal*, playing on the logo of a hypermarket chain, challenge the realness of the company, at the same time suggesting the existence of a reality of a different order. If art has a certain power, one of its capacities is precisely to expand and transcend established meanings and latitudes, not only geographic, but also mental. Such artistic activities of course also fall under the category of analysis of the mechanisms of power and irremovable social entanglements (i.e. ideologies/market "speaking us") which can hold fate hostage to necessity.

\*\*\*

Ania Witkowska's art (and Adam's, too) also has some strong thanatic overtones. Her films *The Past* (2004) and *The First, the Only, the Best* (2006) – both created together with Adam – addressed the themes of passing and destruction, as did the monochromatic decoration composed of funeral ribbons with the inscription "The Last Goodbye".

A sense of death is crucial in experiencing fate; after all, it is the decisive, final boundary situation. Death does not fit in (did it ever?) with the current setting of the affairs of the world, oriented as it is on success, eternal vigour, development etc. Sickness, poverty, and finally death are seen as something unwanted, as an intruder. Such a state of incongruity with the orderly world of the living is experienced by the terminally ill Ivan Ilych in Lev Tolstoy's novella: "The awful, terrible act of his dying was, he was ... reduced by those about him to the level of a casual, unpleasant, and almost indecorous incident (as if someone entered a drawing room defusing an unpleasant odour)"<sup>5</sup>.

One of the main values contradicting a vision of the end is postmodern individualism. Affirm yourself; be yourself; express yourself. As Arthur Schopenhauer wrote in *World as Will and Representation*, "What we fear in death is in fact the end and extinction of the individual, which it openly proclaims itself to be, and as

5

Lev Tolstoy, *The Death of Ivan Ilych*, trans. L. and A. Maude, Electronic Classics Series, <http://opie.wnet.edu/~jelkins/lawyerslit/stories/death-of-ivan-ilych.pdf> [online e-book; accessed 20 Nov. 2017].

the individual is the will-to-live in itself in a particular objectification, its whole nature struggles against death"<sup>6</sup>.

Writing/making art about death is autobiographical. Unlike other boundary states (Karl Jaspers distinguished death, suffering, guilt, and struggle), death is based on conjectures. We accept the existence of the death of others or the feeling of loss after somebody's death, but not our own death – never. Yet when our thinking gravitates towards this phenomenon, it always assumes a partly autobiographical character. This concerns us to the end. We write/think about scuba diving even if we cannot swim, or about flying, even though we do not have wings etc. Writing/thinking about death, we are certain to die anyway.

During the 2016 edition of the open-air event *Parking* in Gdańsk, Ania Witkowska created a paradoxical piece working in the seemingly pastoral context of Oliwa Park. But a park can also be a space of lamentations. Here, Eros meets Tanathos. These are two masks of the same experience. One of my favourite parks, and at the same time one of the bizarre I have ever seen, is the late-Renaissance park in the village of Bomarzo by Viterbo, Italy, full of melancholy, now mossy, monsters. It was created as a place of contemplation for Pier Francesco Orsini after the loss of his wife, Giulia Farnese. The pastoral space of a park or a garden reminds us of death. *Et in Arcadia ego* (Even in Arcadia, there am I) is an old literary motif, appearing in works of the Roman poet Ausonius (4<sup>th</sup> century) and painted in the 17<sup>th</sup> century by Guercino and Nicolas Poussin: strolling in an idyllic landscape, shepherds discover with horror that death is the inevitable destiny of every human.

The Oliwa Park also embodies passing. N.B., it borders on a cemetery. Ania Witkowska referred to the iconic figure of Dance of Death in a sentimental gesture: she used a childhood drawing by her daughter Maja, which shows their family as skeletons holding hands. The drawing was rescaled to create an installation in the form of a garden fence, entitled *Forever together, or, what Maja's eyes were watching*. Here is what Ania wrote about it: "After many years and many experien-

7

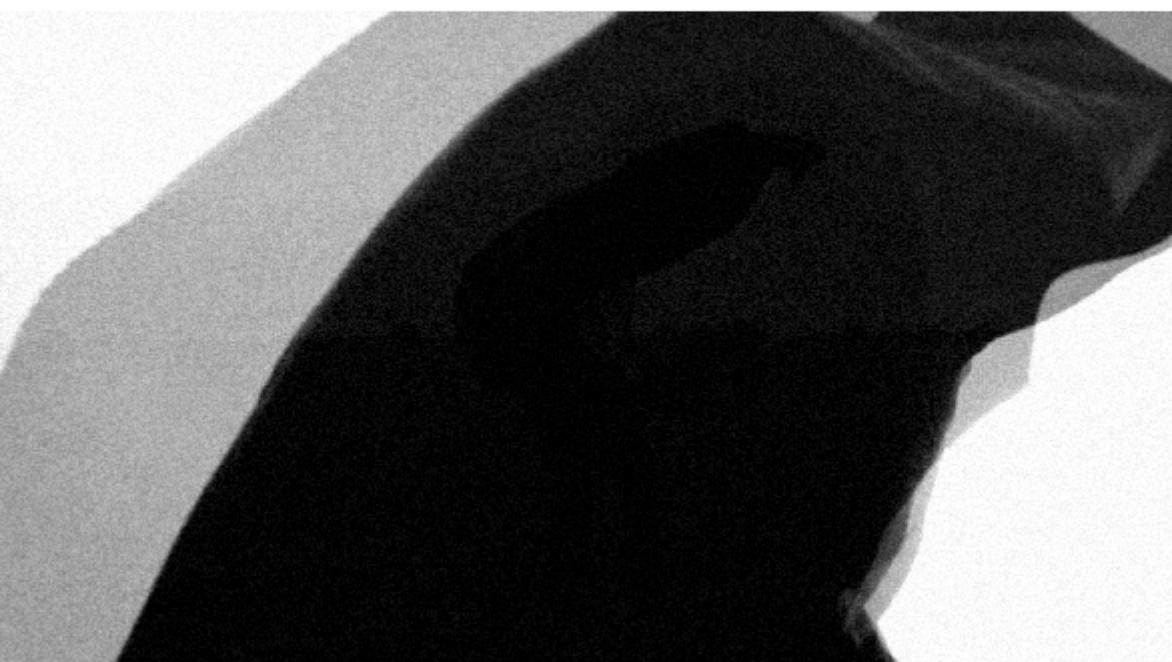
Parkowanie 2016  
[exhibition booklet].  
A KUKU Sztuka  
Association, Gdańsk  
[2016], p. 30.

ces, with Maja slowly leaving home, I am yet happier now to see in this picture the vision and naïve faith that we will always be together without gloom or sadness, that loneliness does not exist. I want to keep this drawing in my memory, because it is a sense of community that is one of the things that extinguish our existential fear, and the dance appears as a shamanic ritual, fencing off the evil, even though death still remains an unfathomable mystery, not only for a child"<sup>7</sup>. In the tradition of landscape gardening, putting up a fence meant subjugating wild passions, that which is outside; crossing a fence was a sign of initiation. In this case, a garden fence evoked the whole taboo of one's own death, repressed in all postmodern culture.

Human fate is by nature contingent and transient, vain and bad, although it does have happy moments. One of the most affirming – at last! – works that I know is Ania Witkowska's *Kiss* (2008), a remake of Andy Warhol's film *Kiss* (1963), a visual manifesto of love. We do not know whence and how (such) things happen to us. After all, we did not quite choose ourselves this shape of fate.



Ania Witkowska,  
*Peleryna*, wideo, 2012 / *The cape*, video, 2012





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

Góra szczęścia, instalacja site-specific, wystawa *Spojrzenia / Views*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2011

Mountain of Happiness, site specific installations, exhibition *Spojrzenia / Views*, Zachęta – National Gallery in Warsaw, 2011



Ania Witkowska, Adam Witkowski,

Pejzaż, gompa, instalacja *site-specific*, wystawa *Spojrzenia / Views*,

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2011

Landscape, gompa, site specific installations, exhibition

*Spojrzenia / Views*, Zachęta – National Gallery in Warsaw, 2011







Ania Witkowska,

*Na zapleczu*, instalacja site-specific, Kolonia Artystów, 2016

*In the Backroom*, site specific installation, Colony of Artists, 2016





Ania Witkowska,  
*Przekopy*,  
seria fotografii, 2015  
*Tunnels*,  
photography series, 2015





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*W zenicie*, happening z orkiestra, Festiwal ArtLoop „Kumulacja”, molo w Sopocie, 2016

At Zenith, happening with the orchestra, ArtLoop Festival „Cummulation”, pier in Sopot, 2016









Ania Witkowska,

*Czarna woda*, instalacja z baniaków na wodę, Tajna Galeria, Gdańsk, 2019

*Black Water*, installation made from water cannisters, Tajna Gallery, Gdańsk, 2019





Ania Witkowska,

*Czarna woda*, instalacja z baniaków na wodę, Tajna Galeria, Gdańsk, 2019

*Black Water*, installation made from water cannisters, Tajna Gallery, Gdańsk, 2019



Ania Witkowska,  
*Czarna woda*, wideo, 2019  
*Black Water*, video, 2019



Ania Witkowska,  
*Czarna woda*, wideo, 2019  
*Black Water*, video, 2019



# W poszukiwaniu prostej współnotowości

---

Z Anią Witkowską  
rozmawia Krzysztof  
Gutfranśki



Krzysztof Gutfrański: Podobno sztuka jest próbą zrozumienia naszej egzystencji, tak przynajmniej twierdził Rudolf Arnheim. Próbowałaś kiedyś poszerzać, a może przeciwnie – redukować swoją świadomość w inny sposób niż poprzez sztukę?

Ania Witkowska: Myślę, że każdy z nas to robi – próbuje poszerzyć swoją świadomość, dotrzeć do podświadomości, która nieźle potrafi nas sabotować. Może dlatego tak wiele osób bierze udział w różnych terapiach indywidualnych. W kręgu moich znajomych przyszło to z wiekiem lub wiązało się z dysfunkcją ciała, na przykład z przebytą chorobą. Myślę jednak, że nie trzeba, a wręcz nie należy wszystkiego rozumieć, że to może tylko przeszkadzać. Polecam każdemu mniej myśleć i nie wiedzieć za dużo, bo to naprawdę potrafi komplikować życie.

KG: Kiedy się to zaczęło? Czy Bydgoszcz miała tu jakieś specjalne znaczenie?

AW: Zainteresowanie sztuką? W domu rodzinnym. Mój ojciec jest konstruktorem i świetnie rysuje. W naszej biblioteczce było pełno radzieckich albumów z malarstwem. Jednym z moich ulubionych artystów z małej serii ABC był van Gogh, który następnie pojawiał się jako Anthony Quinn w filmie Vincenta Minelliego *Pasja życia*, oglądanym przez mojego ojca do zdarcia VHS. Były też regularne wycieczki do składnicy harcerskiej po tanie i nieco dziwaczne reprodukcje, które potem tata oprawiał i wieszał na ścianach naszego M-3.

KG: Pamiętasz jakieś konkretne obrazy?

AW: Gauguina. Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy? oraz Monet – katedra, nenufary. Klasyka. Najbardziej podobały mi się sceny z Tahiti: proste aple kolorystyczne, sylwetowość, rysy twarzy przedstawionych ludzi, kolory. Tata zachęcał, aby kopować obrazki. Wzięłam na warsztat autoportret Gauguina. Śmiała się wtedy z mojego wyboru i narysowanego świecówkami krzywego nosa artysty.

KG: Czyli osobą, która rozbudziła twoje zainteresowanie sztukami wizualnymi, był ojciec?

AW: Wygląda na to, że tak. Poświęcił sporo czasu, abyśmy umiały – ja i moja siostra – narysować ludzką twarz, drzewo, itd. Odkąd pamiętam, rysowanie było moją ulubioną czynnością. Sporo chorowałam w dzieciństwie i to stanowiło dobre antidotum na domowa nudę. Trudno to jednak nazwać zainteresowaniem sztuką. Ujmowała mnie biegłość ojca, który w taki sposób przekładał rzeczywistość. Byłam późnym dzieckiem i w odróżnieniu od mojej siostry już tyle nie podróżowałam, rodzice mieli inne priorytety, więc nie było bezpośredniej możliwości obcowania ze sztuką. Zostały mi tylko obrazy zapośredniczone – albumy z reprodukcjami, filmy.

KG: Jak pamiętasz Bydgoszcz z tamtego czasu?

AW: Z czasu swojego dzieciństwa? Pamiętam blokowisko, w którym mieszkałam oraz Stary Rynek z Pomnikiem Walki i Męczeństwa. Rysowałam ten pomnik na konkurs plastyczny, który wygrałam. Pomnik był jak dla mnie dość abstrakcyjnym modelem. Trudno go było narysować, zwłaszcza gdy miało się pięć lat. Pod koniec szkoły, 7-8 klasa, jarałam się Witkacym, zanim stało się to obciachem. Obrazy i historia artysty naprawdę silnie na mnie wówczas działały. W TVP puszczały wtedy dokument o jego samobójstwie i ekshumacji. Byłam nawet parę razy w Zakopanem z powodu Witkacego. Wieczorem oglądało się też *Lalamido* i *Art Noc*. Koniec podstawówki to z kolei okres bycia metalem i śledzenie MTV, chociaż nie byłam fanką *Headbangers Ball*. Gustowałam raczej w MTV Unplugged. W liceum plastycznym nasz polonista, Grzegorz Kalinowski, redaktor „Kwartalnika Artystycznego” organizował spotkanie z Allenem Ginsbergiem. To było coś dla nastolatki. W kinie grali *The Doors* Stone'a, w piątek leciał *Twin Peaks*, a bydgoskim BWA pokazywali Beksińskiego...

KG: Jak poznaliście się z Adamem? Rozumieliście się od samego początku?

AW: Adama widziałam na którymś z plenerowych koncertów jeszcze w podstawówce. W tym samym czasie jego mama przygotowywała mnie do egzaminów do liceum plastycznego. Potem trafiliśmy do tej samej klasy i grupy. To była świetna grupa, same ciekawe i twórcze osoby. Adama pamiętam jako chłopaka z gitarą, który chciał być malarzem (śmiech). Czy się rozumieliśmy? Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie, na pewno było sporo wspólnych zainteresowań i licealnych imprez. Od pierwszej klasy byliśmy parą. Potem, gdy udało mi się złamać kręgosłup i musiałam przeleżeć prawie cały rok w łóżku, Adam był tą osobą, która mnie odwiedzała i o mnie nie zapomniała.

## KG: Bydgoszcz w tamtym czasie słynęła ze sceny muzycznej. Jak przenikała się muzyka ze sztuką?

AW: Centralnym miejscem był Mózg, prowadzony przez Jacka Majewskiego i Sławka Janickiego. Idąc z naszego liceum, wystarczyło przejść przez park i było się w klubie. Zero budżet, jedno piwo przez cztery godziny, ale przesiadując w Mózgu, można było zyskać bardzo wiele. Wówczas Bydgoszcz była jednym z głównych miejsc, w których grało się yass. Do dzisiaj pamiętam śmieszego Mikołaja Trzaskę w seledynowym polarze oraz solowe występy Piotra Pawlaka, które w mojej pamięci powracają jako niekończące się medytacyjne sety, i Tymona Tymańskiego, który czasem zanudzał swoimi występami. Co innego Trupy, Kury, Łoskot. Był 1998 rok i nasza matura. W Mózgu robiło się wtedy coraz bardziej międzynarodowo – Fred Frith, Ikue Mori, Sylvie Courvoisier.

## KG: A jak to wyglądało artystycznie?

AW: W Mózgu pierwsze „bankiety” dla Muzeum Okręgowego organizowała Ela Jabłońska. Później ta klubowa działalność przerodziła się w sztukę. Ela przesunęła moje rozumienie sztuki w stronę bardziej prozaiczną i bezpośrednią, wtedy jeszcze niekoniecznie zaangażowaną społecznie, ale odmienną od tego, co znałam. W tym czasie dyrektorką Muzeum Okręgowego imienia Wyczółkowskiego była Małgorzata Winter i dzięki niej odbywały się w nim takie wystawy jak *Oikos* czy *Konstrukcja w procesie*.

W liceum mieliśmy też warsztaty z Januszem Bałdygą w bydgoskiej Wieży Ciśnień, którą współprowadził Dorota Podlaska. W Bydgoszczy poznaliłam nawet Romana Opałkę – to już był pierwszy rok studiów, byłam pod koniec ciąży i Pan Roman w białym stroju podrzucił mnie swoim białym jaguarem na własny wernisaż. To było dla mnie niesamowite przeżycie.

Po pierwszym roku studiów pojechaliśmy na zorganizowany przez Muzeum trzytygodniowy plener do Kalabrii, na międzynarodowy projekt *Oreste 3*. Tam poznaliśmy między innymi Agnieszkę Brzeżańską. We Włoszech głównie gotowaliśmy, spędzaliśmy czas z innymi artystami z krajów Unii. Były wieczory tematyczne, które organizowała po kolei każda z grup. Najbardziej imponowali mi Holendrzy i ich projekt *Room/Roem*. Wydawali swoją gazetę, robili artbooki. Potem dwoje z tej grupy zrobiło z nami i Dorotą Podlaską wystawę w Mózgu.

## KG: No właśnie, a wasze wystawy w Bydgoszczy?

AW: Można powiedzieć, że w mieście byliśmy „hot” (w tym miejscu pozdrawiam koleżankę z pracy, Olę „Hot” Ska). Były wystawy najlepszych dyplomów liceów plastycznych, potem wystawa Adama i Tomka Kopcewicza *Obiekty okołomalarskie* na

wiosnę 1999 i moja we wrześniu tego roku, już po narodzinach Majki. Pomiędzy nimi zrobiliśmy też wystawę w Państwowych Ogródkach Działkowych „Na Zakolu” nad Zalewem Koronowskim. Był tam kontener zamieniony na świetlicę i w niej, wraz z naszym kolegą Michałem Magdziarzem, zorganizowaliśmy pokaz. W zasadzie najbardziej konceptualnym artystą był wówczas Michał – zrobił instalację ze stołu do ping-ponga oraz świetlicowych krzesel. Ja tworzyłam prace o rybach, dobre dla działkowych wędkarzy. Jedną z nich kupiła nasz sąsiad. Niestety, zimą podczas włamania na działki została skradziona.

## Gdańsk

KG: W tym czasie zamieniliście z Adamem Bydgoszcz na Gdańsk. Jak oceniasz swoistą centralizację, jaka zaszła w polskiej sztuce począwszy od, powiedzmy, 2004 roku? Czym według ciebie wyróżniał się Gdańsk?

AW: W zasadzie nigdy nie chciałam studiować w Gdańsku. Wydawał mi się kompletnie niewyrazisty, dużo bardziej interesowała mnie uczelnia w Poznaniu. Przygotowywałam się do egzaminów, do których finalnie nie przystąpiłam – choroba ojca i ciąża zmieniły moje plany artystyczne.

Co innego Adam. U niego to była tradycja, mama kończyła PWSSP i roztaczała jakąś inną, świetlaną wizję tego miejsca. Gdyby nie Adam i Majka, która się pojawiła w naszym życiu, pewnie nie znalazłabym się w Gdańsku.

W Trójmieście mieszkam od 1999 a w 2003 ukończyłam ASP w pracowni projektowania profesora Janusza Górskiego i pracowni malarskiej profesora Włodzimierza Łajminga. Pierwsza uczyła dyscypliny projektowej, świetnej typografii, była bardzo konkretna, powiązana z rynkiem reklamy i przez to odmienna od pozostałych. Pracownia Łajminga natomiast to była grupa ciekawych osób pod opieką profesora, który dawał nam mnóstwo swobody. Nie trzeba było malować gołych bab ani martwych natur, mogliśmy robić, co chcieliśmy od trzeciego roku studiów. Z tej pracowni wyszedł trzon „Znajomych nad morza”, kolektwu artystycznego, który założyliśmy pod koniec studiów. Do profesora Łajminga mogłam na zajęcia przychodzić z córeczką. Bardzo się lubili. Oprócz tych dwóch miejsc istotna była Pracownia PI Witka Czerwonki i Wojtka Zamiary. To był jakiś inny poziom edukacji. Nieustający dialog, korekty, które nie były korektami a raczej niekończącymi się

dyskusjami. No i wideo – medium, które nie pojawiało się w żadnej innej pracowni. Jako studentka Wydziału Grafiki mogłam tam studiować, ale dopiero na ostatnim roku i to tylko przez jeden semestr, bo program grafiki zakładał masę niepotrzebnych specjalizacji (blacha, linoryt, litografia). Pracowni PI w ogóle nie było na liście pracowni do wyboru. Znałam jednak całą grupę osób z nią związanych i na bieżąco oglądałam powstające w niej prace. Adam był w PI od drugiego roku studiów.

Wtedy miałam poczucie, że w Gdańsku dużo się dzieje, bo aktywna była Łażnia, gdzie Aneta Szyłak organizowała świetne wystawy. Za ścianą działała Wyspa. Poznałam też Marka Rogulskiego i jego fascynującą przestrzeń Spiżu 7. Wielu ciekawych artystów prezentowała Galeria Koło. Potem to wszystko po kolei zniknęło. To było trudne. Zmieniały się realia polityczne... Pewnego dnia „moherowe berety” zaczęły protestować pod oknami akademika i rozpoczął się proces Doroty Nieznalskiej. Czytaliśmy też te wszystkie idiotyczne komentarze o papieżu przygniecionym meteorytem po tym, jak Cattelan pokazał swoją pracę w Zachęcie. Najpierw Aneta Szyłak została usunięta z Łażni, potem z Zachęty zniknęła Anda Rottenberg.

KG: Ty skoncentrowałaś się na innym miejscu...

AW: Można tak powiedzieć. Od 2001 roku związałam się z dawną stocznią, na początku z tą jej częścią, którą nazywano wtedy Młodym Miastem. Z uwagi na Majkę nie przeprowadziliśmy się do Kolonii Artystów (tak nazywano budynek dawnej łączności, przejęty później przez Mikołaja Jurkowskiego i Sylwestra Gałuszkę), ale spędzaliśmy tam praktycznie każdy dzień. Od akademika do stoczni było dziesięć minut piechotą. Moje pierwsze indywidualne wystawy, poza tą w Mózgu, odbywały się właśnie tam. Do dzisiaj można oglądać resztki moich murali w zgliszczach budynku.

Mój dyplom z projektowania to była książka podsumowująca wszelkie twórcze działania na terenach postoczniowych do 2002 roku. Pamiętam reakcje profesorów podczas obrony. Nie dowierzali, że tam się coś może dziać i to w takim zakresie. Zwyczajnie, niewielu z nich tam chodziło, choć mieli tak blisko. Książka zawierała fotografie Michała Szlagi, z którym przyjaźnię się od tamtego czasu. Przeprowadził się wtedy z Kartuz do stoczni, która stała się jego wielką miłością na ponad dekadę. Po latach razem oglądaliśmy, jak po kolei wyburza się budynki i hale. Michał to wszystko udokumentował i wydał świetny album *Stocznia*.

Nikt nie był wtedy jednak zainteresowany wydaniem mojej dyplomowej publikacji, a nas, artystów, wykorzystano w procesie gentryfikacji, czego w sumie byliśmy świadomi. Nasza aktywność na tych terenach miała zachęcić ludzi do wejścia na tereny postindustrialne, a tym samym z czasem podnieść ceny gruntu, który pocięto na działki i zaczęto sprzedawać różnym inwestorom. Zarządzająca terenami stoczniowymi spółka Synergia 99 zaadaptowała mechanizmy, które sprawdziły się w Liverpoolu. Artyści po raz pierwszy od długiego czasu funkcjonowali

w strefie, która była oddalona o dziesięć minut drogi od dworca głównego, czyli znajdowała się w zasięgu ręki każdego turysty, który do stoczni zaglądał zresztą z uwagi na Solidarność i historyczną Salę BHP. Wtedy zaczęło mi się podobać w Gdańsku. Czułam, że ta stocznia jest czymś istotnym i przełomowym. Część dokumentacji tego, co działało się wtedy na jej terenie, zawarłam w publikacji *Znajomi znad morza*, która wyszła w tym roku nakładem Gdańskiej Galerii Miejskiej, ASP w Gdańsku oraz Akademii Sztuki w Szczecinie. Dopiero z takiej perspektywy czasowej kogoś zaczyna to interesować.

KG: Wróćmy jednak do istotnych dla ciebie miejsc na mapie Gdańska...

AW: Kolejnym ogniwem była Modelarnia, a po niej Instytut Sztuki Wyspa. W 2002 roku pracując nad dyplomem, poznałam Anetę Szyłak i Grzegorza Klamana. Oboje się wtedy przenosili do stoczni i tworzyli nowe miejsce. Zostałam przez nich zaproszona do współpracy jako grafik – druki Modelarni czy linia graficzna ISW to moja sprawka. Równolegle pojawiły się propozycje wzięcia udziału w kolejnych wystawach. Powstało wtedy mnóstwo ciekawych prac: seria piktogramów, *Unreal*, zasłony, *Czarna chmura* i film *Przeszłość*, czyli nasze – moje i Adama – pierwsze wspólne dzieło. Początkowo zatrudniłam Adama jako dźwiękowca i montażystę, ale okazało się, że stocznia nas oboje fascynuje na tyle, że dokonczyliśmy film już wspólnie. I tak, spontanicznie, rozpoczęła się nasza współpraca.

KG: Czyli „taktyka” waszej pracy artystycznej?

AW: Nie czuję się jakimś wybitnym strategiem, a na pewno nie myślałam tak o naszej kooperacji w 2004 roku. Pole sztuki jest w mojej wyobraźni nadal sterą czystą, wręcz dziewczycią. Nie kalkuluję w tym obszarze, choć czasem między mną i Adamem dochodzi do negocjacji, które bywają mało przyjemne, bo żadna ze stron nie potrafi ustąpić. Nasze wspólne działania to jednak raczej uzupełnianie się, przenikanie pewnych myśli. Zaczęło się naturalnie i spontanicznie, jednak potem coraz częściej byliśmy zapraszani w duecie. Zainaugurował to Dawid Radziszewski w Galerii Pies. Dostaliśmy nawet kilka honorowych nagród, ale nasza metoda pracy nie przypomina smoka z dwiema głowami. Każde z nas ma swoją przestrzeń, zwłaszcza że Adam od dobrych dwóch lat żyje wyłącznie muzyką.

KG: Bez kalkulacji, ale jednak śledziliście zmiany w polskiej sztuce?

AW: Interesowaliśmy się nimi dużo wcześniej. Pod koniec studiów już faktycznie poczuliśmy centralizację – czytaliśmy o Fundacji Galerii Foksal, a stałą lekturą był „Raster”. Środowisko „Rastra” znaliśmy już jednak z Bydgoszczy z wystawy *Oikos* w Muzeum Okręgowym. W Sopocie odbyła się wystawa *Marzenie prowincjalnej dziewczyny*, a charyzmatyczna Paulina Ołowska zaprzyjaźniła się z FGF. Dzięki niej do Trójmiasta zawitał też Rafał Bujnowski, którego twórczość bardzo sobie oboje ceniliśmy. Julita Wójcik obierała ziemniaki w warszawskiej Zachęcie ku oburzeniu większości kadry profesorskiej rodzinnej ASP, a C.U.K.T. wymyślił Wiktorię Cukt. Chwilę później poznaliśmy Ryszarda Ziarkiewicza, któremu pomogłam zorganizować środki finansowe na jeden numer „Magazynu Sztuki” dzięki temu, że od 2003 pracowałam już w korpo LPP / Reserved. Dzięki Ryszardowi i Beacie Maciejewskiej moja praca ze stonką, odnosząca się do sieciowej Biedronki, trafiła na t-shirty Partii Kobiet. Działo się to w czasach, kiedy wypłyneły w mediach informacje o paniach siedzących na kasach w pampersach, o mobbingu. Było to dla mnie bardzo istotne, bo sama siedziałam w sercu tego zła, pracując dla Reserved, które rozrastało się w błyskawicznym tempie. Ten dualizm był dla mnie trudny, komentowałam rzeczywistość, w której byłam po uszy zanurzona. Po roku pracy awansowałam na stanowisko dyrektor artystycznej marki. Firma miała spore ambicje, a ja musiałam się szybko wszystkiego nauczyć, bo rynek reklamy w Polsce przeżywał rozkwit. Nie miałam jednak alternatywy, byłam żywicielką naszej rodziny. Adam w tym samym czasie po roku kompletnie bez pracy zaczął współtworzyć Radio Copernicus, które dostało wyróżnienie na Ars Electronica. Wyjechał wtedy na pół roku z Gdańską.

KG: Ty w tamtym czasie nie wyjeżdżałaś za wiele?

AW: Niestety, moje możliwości w zakresie stypendiów i rezydencji były ograniczane wymiarami urlopu. Najdłuższa przerwa trwała dwa tygodnie. Miałam coraz mniej czasu i przestrzeni dla siebie. Przepracowałam w korpo łącznie trzynaście lat, ten proces zakończył się dla mnie w 2015 roku, po przebyciu kilku ciężkich chorób. Dziewięć lat na wysokim stanowisku przepracowałam wyłącznie na umowach śmieciowych, więc musiałam być w pełni dyspozycyjna dla firmy, nawet podczas operacji.

KG: Jak z tej perspektywy widzisz centralizację?

AW: Co o niej sądzę? Na pewno ma swoje plusy i minusy. Patrząc z perspektywy prowincji, na której nikt nie reprezentuje twoich interesów i niewiele osób z zewnątrz tu zagląda, to jednak więcej minusów. Mimo wszystko nie umiałabym teraz zamieszkać w Warszawie, chociaż pełno tam naszych znajomych i ciekawych inicjatyw i miejsc. Nie wiem jednak, co mogłabym tam robić. Podejrzewam, że niewiele, bo jestem starszą artystką, której nikt już nie potrzebuje, a nie łapię się na większość

stypendiów i rezydencji. Mogłabym tylko intensywniej uczestniczyć w życiu społecznym – więcej jest tam możliwości manifestowania przeciwko nowej władzy politycznej, więcej możliwości bezpośredniej konfrontacji, a to dość istotny ostatnio aspekt naszej rzeczywistości.

**KG:** W polskim artworldzie jesteście chyba jedyną rodziną tworzącą wspólnie sztukę, która wyszła poza jeden czy dwa projekty...

**AW:** Jedyną osobą, która twierdzi – spośród znanych mi artystów – że rodzina nie jest przeszkodą w sztuce, jest Paweł Althamer. Tak mi kiedyś powiedział. Niedawno jednak Honorata Martin urodziła synka i jest to dla mnie jakimś objawem tego, że może te normy ulegają pewnym przesunięciom. Jest i Bogna Burska z Różyczką, która realizuje mnóstwo fajnych projektów. Studiowałam z Magdą Hueckel, która fantastycznie się twórczo rozwija, Tomek, jej mąż, też, a przecież ich pierwszy synek cierpi na „Klątwę Ondyny”. To dopiero jest siła, aby zachować siebie i przezwyciężyć to całe зло, które dał im los.

Nie zapomnę jednak reakcji niektórych koleżanek z pracy i nie tylko, kiedy zasząlam w ciązę po raz drugi (po osiemnastu latach; spisując ten wywiad, mam nadzieję odnowionego Ignacego na rękach). Uznały, że to koniec mojej artystycznej drogi. Wiele z nich zapytało wręcz, czemu się nie wyskrobię. To wszystko na dodatek działało się na tle protestów kobiet, w których uczestniczyłam i marszu czarnych parasolek, więc pierwszy etap drugiej ciąży był jak duszenie się, brak głębokiego oddechu... Podczas tej ciąży zrealizowałam dwa solowe projekty.

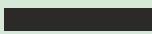
Jak już mówiłam wcześniej, coraz bardziej interesują mnie kooperacje z innymi, być może przychodzi to z wiekiem albo po prostu potrzebuję tego, bo to bardziej mnie rozwija niż praca indywidualna. Moja osobista, wewnętrzna praktyka zakłada nieskupianie się na własnym ego, tak przecież istotnym dla artysty. Ta zasada dyktuje różne moje wybory, również artystyczne. W ogóle coraz mniej mnie interesuje robienie sztuki, która nie ma kontaktu z ludźmi. Szukam prostej współnotowości w sztuce. Może być ona odseparowana od bieżących problemów, może być wyłącznie zabawna, ironiczna, lecz zależy mi na tym, aby rezonowała, żeby ktoś zdał mi pytanie po obejrzeniu moich realizacji. Spotkałam się też z opinią, że moje prace z początku milenium były radykalne w porównaniu z tym, czym się zajmuję teraz.

**KG:** To był dobry moment dla tego typu praktyk. W Warszawie działało Twożywo, w Gdańsku RAT; to były początki sklepów wielkopowierzchniowych i profesjonalnej

reklamy zewnętrznej. Czy widzisz obecnie możliwości na krytyczne działanie w przestrzeni publicznej?

AW: Mam poczucie, że duża część naszej rzeczywistości przeniosła się do mediów społecznościowych, w których kompletnie się nie odnajduję. Teoretycznie dla moich wcześniejszych realizacji to powinno być idealne środowisko – proste i krótkie komunikaty – lecz czuję się niezdolna do zawieszania tam swoich refleksji. Nie wiem z czego to wynika, chyba z jakiejś bezradności. Nie lubię sytuacji, gdy muszę coś sprawdzać, kontrolować, sterować, a przykładowo Facebook wymaga takiego zaangażowania, na które wciąż szkoda mi energii. Zauważ, że przywołane przez ciebie Twożywo czy RAT również zawiesiły swoją praktykę, co nie znaczy, że ich postrzeganie rzeczywistości radykalnie się zmieniło. Teraz każdy z nas może podpisywać kilka petycji dziennie, przelać kasę w dobry sprawie, napisać na wallu „dzievuchy dziewczom”, poradzić gdzie jest dobry lekarz lub jak szukać pomocy. Wieszanie bilbordu nie spełni tej funkcji...

## KoŁpo



KG: Jaki wpływ miała praca w korporacji na wprowadzanie przez ciebie nowych wątków i praktyk do sztuki dotyczącej polskiej przestrzeni życia codziennego – łączących ze sobą dizajn oraz krytyczny, ale też zabawny w formie przekaz. Myślę tu na przykład o pracy *Unreal*, ale i o późniejszych realizacjach...

AW: Część z tych praktyk rozpoczęłam na studiach, pierwsze pictogramy o „pustej” egzystencji pochodzą z 2002 roku. Wtedy nie pracowałam jeszcze dla LPP. To dopiero od momentu rozpoczęcia współpracy z nimi zaczęłam intensywniej tworzyć pictogramy. Impulsem była chęć wejścia w dialog ze światem zewnętrznym. Zaczęłam w akademiku, potem wlepiałam już na całym świecie. Od samego początku czułam, że muszę zadawać sobie pytania o to, co dzieje się ze mną w trakcie pracy w korpo. Nigdy nie interesowała mnie jednak sztuka krytyczna jako rodzaj konsekwentnej i prowadzonej tematycznie strategii. Sztuka to dla mnie rodzaj wolności, „komunikatora”, którego używam. Istotny jest dla mnie proces tworzenia nowych sytuacji, to one dają mi radość. Jak mam ochotę opowiedzieć o jednym, to opowiadam, a jak interesuje

mnie coś innego, co bardziej mnie dotyka w danym momencie, to w naturalny sposób przechodzę w inną sferę. Być może dlatego nie odniosłam spektakularnego sukcesu w polskim *artworldzie*.

KG: W twojej twórczości można zauważyc dwa wyróżniające się wątki. Z jednej strony jest to zainteresowanie rolą i charakterem marki, logo czy brandu, które kompletnie zmieniły nie tylko polską ikonosferę ostatnich trzydziestu lat, z drugiej zaś pogłębione spojrzenie na rzeczywistość, zainteresowanie rolą zmysłów i duchowości, tym, co znajduje się poza sferą *social media*. Zgodzisz się z taką interpretacją?

AW: Logo/brand to był tylek pretekst do opowiedzenia o sobie i o mechanizmach, które pojawiły się w moim życiu, jak i w życiu wielu innych osób z mojego pokolenia. Co do zmysłów i duchowości, to już kwestią interpretacji, ale to rzeczywiście był zawsze obszar poszukiwań. Wspominałam już o fascynacji Witkacym w podstawówce. Kiedyś zdarzało mi się też zażywać LSD, choć teraz nie mam takich potrzeb. Z perspektywy czasu to wygląda dość naiwnie i może zbyt dosłownie: gompa, lustra, performans z kadzidłem, cytaty z mantry, białe światło, biały szum, ale te prace zawsze istniały w konkretnym kontekście – kontekście miejsca, które miało swoją historię.

KG: Czy sprzedaż jest współczesną formą religii?

AW: Tak, z pewnością. W Polsce, i nie tylko, przyjęło się, że kto ma kasę, ten ma władzę. To też podstawowe doświadczenie wyniesione z korporacji. Tam cały czas mówi się o wynikach sprzedaży, przez ich pryzmat ocenia się czyjąś pracę. Rynek sztuki też daje tego przykłady. Pamiętam naszą pierwszą wizytę w Bazylei w 2003 roku i kolekcjonerów z grubo wypchanymi portfelami, rozmawiających o kursach walut. Podobne wrażenie odniosłam w tym roku na Biennale w Wenecji, gdzie widziałam mnóstwo zamożnych i znudzonych ludzi. Pojawili się zwłaszcza na wystawie Damienia Hirsta *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. To niewiarygodne, że można wydać 50 milionów funtów na zrobienie wystawy, a chwilę później w tym samym kraju odsyłać z wybrzeża emigrantów z powrotem do Libii. Ludzi, którzy za ostatnie pieniądze przepłynęli w tragicznych warunkach Morze Śródziemne, tylko po to by dowiedzieć się, że nigdy nie zostaną relokowani w Europie... I trudno mieć żal do Hirsta, słynącego ze spekulacji przy cenach swoich prac, że tak hojnie się finansuje jego fantazje zamiast wspomóc faktycznie potrzebujących. O ironio, jedna z jego objazdowych modułowych wystaw, którą prezentował w gdańskiej Łazni, była zatytułowana *New Religion*.

**KG:** Długo pracowałaś w korporacji jako projektantka i dyrektor artystyczna. Całkiem niedawno z niej zrezygnowałaś i zajęłaś się akademickim *freelance'm*. Co się zmieniło?

**AW:** Pracę w korpo zaczęłam od stanowiska grafika, awansowałam i potem w każdej kolejnej spółce pracowałam już na stanowisku dyrektor artystycznej. W 2009 roku przeszłam jednak bardzo ciężką chorobę, z której ledwo mnie odratowano i z której wychodzę do tej pory. To wymusiło na mnie fizyczne zatrzymanie i zmianę charakteru pracy. U mnie wszystko przebiega jednak stopniowo, nie rewolucyjnie. Dopiero od dwóch lat jestem poza korpo. Od 2015 pracuję na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie (aktualnie Kolegium Sztuk Wizualnych). To wciąż nowy rozdział w moim życiu, nie wiem, ile potrwa, bo kariera akademicka w wieku czterdziestu lat jest mało realna. W pracy akademickiej bardzo lubię dzielić się swoim doświadczeniem, wprowadzać młodych ludzi w różne techniczne aspekty pracy przy książkach, instalacjach, animacjach. Nie sądę jednak, że sztuki można nauczyć. Dyskutujemy na zajęciach o różnych sprawach, ponieważ z mojego punktu widzenia rozmowa gra najistotniejszą rolę. W minionym semestrze sporo rozmawialiśmy o Trumpie i PiS, robiliśmy ziny. Młodzi ludzie lepiej czują się jednak w tematach, które są odseparowane od politycznej rzeczywistości i są mniej zaangażowane.

**KG:** Czym się interesują twoi studenci?

**AW:** Najbardziej sobą i swoimi fascynacjami, pasjami: muzyką, podróżami, relacjami towarzyskimi, 3D. Sporo czerpią z sieci. Rzadko pracują w grupie, chociaż w ciągu ostatnich dwóch lat na Akademii powstało na przykład kilka seriali. W Szczecinie jest masa fantastycznych osób, które realizują nietuzinkowe projekty. To bardzo dobra szkoła, unikatowa.

**KG:** Jak widzisz rolę szkół artystycznych w dzisiejszej Polsce. Powinniśmy kształcić więcej artystów, którzy po pewnym czasie zauważają, że nie ma dla nich nigdzie miejsca?

**AW:** Wydaje mi się, że zwiększanie liczby miejsc na wyższych uczelniach artystycznych nie ma sensu, ale nie dlatego, że dla absolwentów brak miejsca w instytucjach, bo przecież nie każdy chce się z takąwiązać. To się bierze raczej z prostej statystyki. Niewiele osób realnie dochodzi do poziomu szkolnictwa wyższego, nawet jeśli studiują na akademii.

W Polsce brakuje podstawowej i średniej edukacji wizualnej, estetycznej, kulturalnej. Polacy są ubodzy pod tym względem. Wiąże się to oczywiście z historią naszego kraju, ale obecnie najbardziej niepokojące są działania rządu, dla którego kultura nie jest priorytetem. Brakuje nam przestrzeni i finansowania dla NGO i różnych oddolnych inicjatyw. W Trójmieście ciągle powstają instytucje i muzea molochy, które owszem, mają ciekawe ekspozycje, merytorycznie są świetnie przygotowane, lecz brakuje dla nich przeciwwagi w postaci drobnych działań. Mieszkam w samym sercu Gdańska, we Wrzeszczu – kocham tę dzielnicę bardzo, mnóstwo tu ludzi twórczych, młodych, ale gdyby nie prywatne starania, usilne zabiegania Kolonii Artystów o utrzymanie swojej misji i miejsca, to poza Klubem Żak, który sztukami wizualnymi zajmuje się w niewielkim stopniu, nie byłoby kompletnie nic. Same centra handlowe i banki. Już struktura dzielnicy sprowadza nas do roli konsumentów, jakby nic innego nas nie konstruowało. Trudno więc wymagać w tej sytuacji innej wrażliwości społecznej. Płacimy ogromne podatki, doświadczam tego co roku po beznadziejnej ustawie PO, więc dlaczego ciągle mamy organizować się sami? Jako świadomi rodzice musimy zapewniać naszym dzieciom dostęp do kultury i edukacji w tym obszarze. Mówię jednak o rodzinach z kręgu swoich znajomych, a co z pozostałymi, dla których to nie może być priorytetem, bo mają mniej i muszą się skupić na zapewnieniu taniego jedzenia dla dzieciaków? I tak fajnie, że aktualnie organizuje się mnóstwo warsztatów i zajęć edukacyjnych, często darmowych, lecz kiedy Majka – rocznik 1999 – była dzieckiem, nikt o takich przedsięwzięciach nie słyszał. To właśnie jej pokolenie wychodzi teraz na ulicę manifestować, a za dwa lata pójdzie na wybory. Problem polega na tym, że oni nie bardzo wiedzą przeciwko czemu manifestują, nie mają tej świadomości, która przecież kształtuje się także dzięki kulturze. Czy oni coś o niej wiedzą? Oglądają głównie filmy na urządzeniach mobilnych, niewiele czytają, a muzea dla nich nie istnieją. To cały ich kontakt z kulturą.

KG: Co – oprócz rozmów i zinów – robicie ze studentami?

AW: Na AS jestem asystentką profesor Dinki Dąbrowskiej-Wojciechowskiej w Pracowni Książki Artystycznej i Publikacji Multimedialnych. Danka jest prodziekanem, ma sporo obowiązków z tym związanych i mnóstwo spotkań, więc mogę swobodnie realizować swoje pomysły w pracowni. To wiąże się też z jej otwartością, którą bardzo cenię. Spektrum tematów jest szerokie, ale najbardziej lubię rozmawiać o sprawach aktualnych. Pojawiło się ostatnio kilka dyplomów dotyczących uchodźców i związanych z nimi europejskich lęków. To było dla mnie dość ciekawe po powrocie z krótkiej wyprawy do muzułmańskiego kraju i odnalezieniu tam rodziny Adama... Jeden dyplom był też o mowie nienawiści. Czasami jednak stanowisko studenta zwała z nogi; pojawiają się osoby nietolerancyjne, piętnujące. Czasami uda nam się znaleźć porozumienie, a czasami taka osoba wypisuje się z pracowni.

### KG: OK, a ci, co zostają?

AW: Młodsze roczniki dostają tematy, które mają nauczyć ich kwestii projektowych – tego, że jest tekst, który jest o czymś i należy go zaprojektować tak lub tak. Żeby lepiej poznać studentów, wraz z Danką prosimy ich też na początku, żeby sięgali do własnych notatek – dzienników, zbiorów fotografii, etc. Dobieramy różne narzędzia: wideo, animację, tekst, dźwięk. Pracownia ma bardzo szeroki zakres. Zapisuje się do nas sporo osób, według mnie za dużo. Sama studiowałam w pracowni, w której było dwanaście osób, przychodziliśmy w systemie rotacyjnym, więc przy stole siedziało pięć, sześć osób. W minionym roku w AS dobyliśmy do pięćdziesięciu osób i to już przestaje być komfortowe. Zaczyna brakować przestrzeni na uważną analizę i spokojne myślenie.

### KG: Na czym polegają zajęcia?

AW: Głównie na rozmowie, siedzimy przy wspólnym stole i rozmawiamy na różne tematy. Z boku jest komputer i niezmierzone zasoby wirtualne, więc porozumiewamy się też w pewnym sensie za pośrednictwem sieci. Przynosimy też różne książki. Oczywiście jest też bardzo tradycyjnie – w sali stoi gilotyna do papieru, birownica i drukarka, a tuż przed sesją rozmawiamy już na ogół o papierach, introligatorach i drukarniach cyfrowych. Ja w zasadzie nigdy jeszcze nie popełniałam artbooka, ale dzięki tym zajęciom mam poczucie, że współprojektowałam już całą ich masę.

### KG: Jakie są negatywne strony pracy akademickiej?

AW: Z zewnątrz wydaje się ona ekonomiczną utopią, ale w praktyce z magistrem niewiele możesz zarobić. Jako pracownicy AS musimy sami opłacać sobie przejazdy i noclegi. Fatalne dojazdy TLK na uczelnię zabierają mi masę energii – składy są nieogrzewane lub panuje w nich tropikalny upał, nie ma WARS-u, prądu... Tak przyjmniej wyglądają bezpośrednie połączenia z Trójmiasta. Wymaga to heroizmu i dobrej kondycji fizycznej, więc nie wiem, jak długo wytrzymam. Cały czas muszę podejmować inne zobowiązania zawodowe, aby spłacać kredyt na mieszkanie, wyedukować Majkę...

KG: Dużo się ostatnio mówi o spowalnianiu, mindfulness, wolności offline i podobnych pomysłach. Bardzo często jest to kolejna próba przemodełowania pracowników i wyciągnięcia z nich jeszcze więcej. Ciekawi mnie w tym kontekście twoje zainteresowanie duchowością i poszukiwaniem miejsca dla sztuki w jej obrębie.

AW: Zainteresowanie duchowością nigdy u mnie nie było podyktowane przemianami społecznymi czy kwestią lepszej wydajności w pracy. Nie sądzę, aby ktoś mną sterował w tej dziedzinie. To według mnie kwestia konstrukcji każdego z nas, indywidualnych potrzeb. A mindfulness? Cieszy się sporą popularnością, co pewnie też jest kwestią mody. Potrzebę takiej praktyki dyktuje nasza społeczna wyporność, wrażliwość. Ja od urodzenia zaliczam się do wrażliwców. Bardzo przejmuję się innymi ludźmi, również ich opiniemi. Nie jestem osobą mindfulness, chociaż bym chciała. Bycie offline też jest mi zupełnie obce, ponieważ kocham mieć Internet w telefonie i kontakt ze światem. I w ogóle lubię, jak się dzieje. Lubię się ruszać. Siedzenie w jednym miejscu mnie przygnębia. To osobiste doświadczenie, ale kiedy przyglądam się polskiemu społeczeństwu, to śmiało mogę powiedzieć, że nie jestem jego fanką. Wydaje mi się głęboko upośledzone. Ludzie ciągle wywierają na siebie nawzajem presję. Nie pracuję już w korpo, a ciągle tego doświadczam. Brakuje nam otwartości i życzliwości. Ustawicznie biegnimy, nikt nikogo uważnie nie słucha, relacje są powierzchowne. I nie jest to wcale kwestia mediów społecznościowych. Próbuję poprzez różne własne realizacje opowiadać o tych zapętlaniach, pustej egzystencji... Mówię to jednak nie z pozycji mentora, lecz osoby, która stosuje autoterapię. Zaczęło się od prostego pictogramu, *Loopera*. Wlepki z nim rozwiesiłam przynajmniej na czterech kontynentach. Za każdym razem budził zainteresowanie.

KG: Przyglądając się twoim pracom, można dostrzec, że Trójmiasto było częstym polem interwencji i pracy z kontekstem. Powstały tu takie prace jak *Czarna chmura*, *2nd Moon Syndrome*, *Zeitgeist*, *The Treasure*, *Przekopy* i kilka wcześniejszych. Jak rozumiesz ich relacje do natury i kwestii ekologii?

AW: Te prace pochodzą z różnych okresów i powstawały w różnych kontekstach. Często pracuję w Trójmieście, bo tak jest prościej, ale wiążę się to też z kwestią zapisów z zewnątrz, których nie otrzymuję zbyt regularnie. Wiele realizacji w moim

dorobku to *site-specific*. *Czarna chmura* po raz pierwszy pękała i hałasowała w soppockiej bibliotece, w której obowiązywała cisza. Równie dobrze mogła to być inna biblioteka i inne miasto, ale akurat tam mnie zaproszono. Potem instalacja pojawiała się w innych miejscach i kontekstach. W galerijnym *white cube*'ie stawała się przytaczającym czarnym niebem (CSW Kronika) albo chmurą burzową (wystawa *Fade into black* w Galerii Klimy Bocheńskiej). *2nd Moon Syndrome* na stałe zagościł w Bytomiu na elewacji Muzeum Górnospiskiego. Świeci dla miasta, o którym nikt już nie chce myśleć, w które nikt nie chce inwestować. Podobało mi się, kiedy ta praca umieszczona była na Domu Zdrojowym w Sopocie. Stanowiła dopełnienie bajkowej architektury i robiła wrażenie bardziej onirycznej, ale PGS nie chciała zostawić jej na dłużej; „drugi księżyc” eksponowany był wyłącznie w czasie festiwalu ArtLoop. *Przekopy* to praca o rzeźbie procesualnej zamówiona przez Bunkier Sztuki. Dla mnie to także nostalgiczna realizacja mówiąca o tymczasowości. Nadmorski piasek wydał mi się – jako mieszkańców Trójmiasta – najbardziej oczywistym budulcem dla moich efemerycznych rzeźb. Ważna była dla mnie ulotność tej pracy, świadomość, że zostaną po niej jedynie fotki z dokumentacją, którą potem można co najwyżej pokazać w nowych kontekstach. *Zeitgeist* natomiast to praca, którą pokazałam w dawnym domu towarowym we Wrzeszczu na wystawie poświęconej doświadczaniu czasu u Grassa. Najpełniej wybrzmiała ona jednak w Wiedniu, gdzie najobfitsza, opłatająca, przytaczająca wręcz wersja *Zeitgeist* wyglądała jak wizualizacja domu, w którym z niezwykłą siłą powraca zadawniony konflikt czy trauma. Użycie jako materiału rury kanalizacyjnej było w tym przypadku jak najbardziej na miejscu – zawsze zaczyna się od prozy codzienności... Dla Austriaków wciąż ważna była w tym czasie sprawa Fritzla, a nasza wystawa była zatytułowana *Householders/Domownicy*.

### KG: A ostatnie projekty?

AW: Niedawno ukończyłam prace nad publikacją *Znajomi nad morzem*, której jestem współredaktorką (obok Małgorzaty Kaźmierzak i Patrycji Ryłko); zrobiłam skład graficzny oraz zgromadziłam olbrzymie archiwum, z którego może 1/4 weszła do książki. Tytuł nawiązuje do kolektywu, który zawiązaliśmy wraz z Adamem i Tomkiem Kopcowiczem w 2002 roku. Wynajęliśmy wtedy halę 89A, czyli dawną montownię u-bootów na jednodniową wystawę. Projekt reaktywowałam w 2015, zorganizowaliśmy wtedy dwie wystawy i plener w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Rok później skład projektu poszerzył się do 94 artystów, którzy pod wodzą kolektywu kuratorskiego All Inclusive reprezentowali Gdańsk w Koalicji Miast ESK Wrocław 2016. Wyszło to bardzo dobrze, bo kamienica na wrocławskim rynku, którą zajmowaliśmy, stała się miejscem spotkań, wymiany myśli i dobrej muzyki, a nie megalomańską wystawą miejską.

KG: Wydaje mi się, że już od ponad dekady nie pisze się i nie rozmawia o sztuce. Ma to związek z tym,

o czym mówiąłas wcześniej: gettoizacją, nadmiarem pracy, brakiem kasy, rywalizacją. Obecnie mamy też do czynienia z ogromną nadprodukcją, ale też „niedoreprezentowaniem” w polu sztuki. Jak widzisz przyszłość tej branży, powiedzmy, za kolejne dziesięć lat?

AW: W ogóle się nad tym nie zastanawiam, nie poświęcam na to czasu, bo i tak zawsze jest inaczej niż to sobie wyobrażamy. Uważam jednak, że o sztuce nie można myśleć w kategoriach nadmiaru czy nadprodukcji. Moim zdaniem sztuka powinna być zróżnicowana. A teraz się ją ogranicza rządowymi dyrektywami, czyjasj jedynie słuszną wizją. Jak teatr, to tylko taki... Na pewno nie krytyczny, raczej „sztuka narodowa”.

Nadprodukcja pojawia się w innych dziedzinach życia. Co więcej, „konsumenci” nie mają na ogół ochoty posłuchać tego, co artyści mają do powiedzenia. Nawet nie próbują sztuki współczesnej, bo uważają to za stratę czasu. Naiwnie wierzę, że to się zmieni. Ufam też, że w reakcji na aktualną antykulturalną politykę władz pojawi się w Polsce mecenas prywatny. Bardzo temu kibicuję. Inaczej nie przetrwamy.

## Podróże

KG: Póki co możemy spekulować. Wracając zaś do prac, jak rozumiesz tę, którą zrobiłaś na pustyni Mojave albo tę zatytułowaną *Na początek*. Wydaje się, że kwestia „wizji”, zobaczenia tego, co niewidzialne, grała w nich pierwszą rolę. Jak twoim zdaniem mogą one działać na dzisiejszego odbiorcę?

AW: Obie prace są o poszukiwaniu i według mnie nie są zbyt abstrakcyjne. O ile przejście przez pustynię Mojave z kamerką to krótka i symboliczna notatka o drodze, uważnym rozglądamu się wokół, to *Na początek* umiejscowiliśmy w dawnym, jedynym w Gdańsku, kościele założonym przez mennonitów. Było to krótko po lekturze książki Dennis Covingtona *Zbawienie na Sand Mountain. Nabożeństwa z wężami w południowych Appalachach* opowiadającej o poszukiwaniu metafizyki i ekstazy, zalaniu światłem i oświeceniu poprzez trzymanie w dloniach mokasyna miedziogłówca czy wypiciu dawki strychniny. Dla odbiorców *Narracji*, którzy spacerowali

przez kilka godzin w ciemności, to miała być forma wyzerowania zmysłów, przygotowania ich na dalszy etap wędrówki po Biskupiej Górze. Można to wrzucić do worka „alternatywnej terapii”, czemu nie. Podobno działało to na odbiorców, którzy tam wracali po przebyciu całej trasy i zatapiały się w dźwięku i jasności ponownie.

### KG: Co cię dzisiaj inspiruje?

AW: Aktualnie sporym impulsem do działania jest dla mnie rodzinna historia Adama. Chcę ją przepracować, bo jest mi łatwiej niż jemu. Wizyta w Kurdystanie uświadomiła mi jednak, że nie mogę opowiedzieć tylko tej indywidualnej historii, że tam jest tyle warstw, traum, obciążen historycznych, że szkoda by było nie przybliżyć tego innym. Trudno też oddzielić tę traumatyczną historię od tamtejszego kontekstu – totalnej solidarności ludzkiej i optymizmu Kurdów. Zainspirowała mnie ich wspólnotowość. Cały czas się zastanawiam, jak o tym opowiedzieć pod względem formy. Chcę się skupić na Farouku, ojcu Adama, i jego wieloletniej nieobecności. Dzisiaj podeślał mi swoje odnalezione w zeszycie rysunki z czasów wojny w latach 80. Są niesamowite i intrygujące. Jest jednak bariera języka i trudno mi się dowiedzieć czy są metaforeyczne czy też opisują konkretną sytuację. Zależy mi w życiu, a zatem i w sztuce, na otwartości, na swobodnym przepływie myśli i energii. Tylko to ma moc sprawczą i pozwala cieszyć się światem – brzmi naiwnie, prawda?

sierpień-wrzesień 2017



Ania Witkowska,  
Wątrobowiec, obiekt, wystawa *Syndrom Feniksa*, Galeria Salony, Zielona Góra, 2017  
*Liverwort, object, exhibition Feniks' Syndrome, Salony Gallery, Zielona Góra, 2017*



Ania Witkowska,

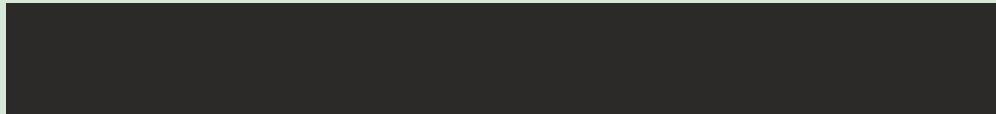
*LOVE YOURSELF*, pozłacana flaga, Galeria Jedna/Druga, Szczecin, 2018

*LOVE YOURSELF*, golden patchwork flag, Jedna/Druga Gallery, Szczecin, 2018

# Searching For a Simple Sense of Community

---

Ania Witkowska  
in conversation with  
Krzysztof Gutertański



Krzysztof Gutfrański: They say art is an attempt at making sense of our existence; at least that's what Rudolf Arnheim claimed. Did you ever try to expand, or, conversely, reduce your awareness in any other way than through art?

Ania Witkowska: I think we all do. Each of us tries to expand his or her awareness or consciousness, to get through to the subconscious, which is sometimes pretty good at sabotaging us. Perhaps this is why so many people take part in various individual therapies. Among my friends, this came with age or some bodily malfunctions, for example as a result of an illness. However, I believe that we should not try to understand everything, as this can only be a hindrance. My recommendation for everyone is to think less and not to know too much, because this can really complicate our life.

KG: When did it start? Did Bydgoszcz play a special role here?

AW: My interest in art? In my family home. My father is a construction engineer and he's great at drawing. Our home library was full of Soviet-era painting albums. One of my favourite artists in a series of small volumes called *ABC* was van Gogh; later he would reappear as Anthony Quinn in Vincent Minelli's film *Lust for Life*; dad used to watch it over and over again, wearing out the VHS tape. I also remember regular visits to the state-run 'scout shop', specialising in model-building products, educational materials and such, to get cheap and somewhat weird reproductions, which dad would then frame and hang on the walls of our two-bedroom flat.

KG: Do you recall any particular paintings?

AW: Gauguin, *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*, and Monet – the cathedral, the water lilies. Classics. What I liked best was the scenes from Tahiti: simple large planes of flat colour, figure modelling, people's facial features, colours. Dad encouraged me to copy pictures. I set to work on Gaugin's self-portrait. He laughed at my choice, and at the artist's crooked nose, sketched with wax pastels.

KG: So it was your father who inspired your interest in visual arts?

AW: It seems so, yes. He devoted a lot of time to teaching us – myself and my sister – how to draw a human face, a tree etc. Ever since I remember, drawing has been my favourite thing to do. I was a rather sickly child, and drawing was a good antidote to getting bored at home. I wouldn't really call it an interest in art, though. I admired my father's skill in translating the reality in this way. I was a late child and, unlike my older sister, I didn't travel with my parents so much; they had different priorities then, so I had no opportunity to experience art directly. I had to make do with mediated images: albums with reproductions, films.

KG: What's your memory of Bydgoszcz from that time?

AW: From my childhood? I remember our housing projects, and the Old Square with its Fight and Martyrdom Monument. I drew that monument for an arts competition, and I won. For me, it was a rather abstract thing. It was a difficult object to draw, especially for a five-year-old. Towards the end of primary school, in seventh or eighth grade, I was psyched about Witkacy – before it was lame. His paintings and the story of his life really made a strong impression on me. The TV broadcast a documentary about his suicide and exhumation. I even went to Zakopane a couple of times because of him. In the evenings, I also used to watch the absurd satirical programme *Lalamido* and *Art Noc*, a broadcast devoted to art events. At the end of primary school, I went through the metalhead and MTV phase, although I wasn't a fan of *Headbangers Ball*. I preferred MTV Unplugged. When I was in the arts high school, our Polish teacher, Grzegorz Kalinowski, who was an editor at *Kwartalnik Artystyczny* [Art Quarterly], organised a meeting with Allen Ginsberg. For a teenager, that was something! At that time, the cinema showed Stone's *The Doors*, on Fridays *Twin Peaks* was on the TV, and the Bydgoszcz branch of the state-run BWA gallery (Biuro Wystaw Artystycznych, "Art Exhibition Bureau") presented the works of Beksiński...

KG: And how did you and Adam meet? Did you understand each other right from the start?

AW: I saw Adam at some open-air concert when we were still in primary school. At that time, I was taking private lessons with his mom to prepare for the entrance exams to arts high school. Then we ended up in the same class and group. It was a great group; all people were interesting and creative. I remember Adam as a boy with a guitar, who wanted to be a painter (*laugh*). Did we understand each other? I can't answer this question; we certainly shared many interests and many parties. We got together in the first year of high school. Later, when I managed to break my spine and had to lie in bed for almost a year, Adam was the one who would come to visit me and who didn't forget about me.

KG: At that time, Bydgoszcz was famous for its music scene. How did music and art mingle?

AW: The central spot was Mózg [Brain] club, ran by Jacek Majewski and Sławek Janicki. Stepping out of our high school building, you just had to cross the park and you were there. We had zero budgets, we would sit there for four hours over one beer, but you could get a lot from hanging out at Mózg. Back then, Bydgoszcz was one of the main venues where you could listen to jazz. I can still remember the funny Mikołaj Trzaska in his celadon green polar fleece sweatshirt, or the solo performances of Piotr Pawlak, which return in my memory as unending meditative sets. Tymon Tymański sometimes bored us stiff with his solo playing, unlike the bands: Trupy, Kury, Łoskot. It was 1998, the year of our graduation. Mózg was getting more and more international – Fred Frith, Ikue Mori, Sylvie Courvoisier.

KG: And what about the visual arts?

AW: Mózg hosted the first 'banquets' organized by Ela Jabłońska for the Leon Wyżółkowski District Museum in Bydgoszcz. With time, this part of the club's activity evolved into artistic projects. Ela changed my way of thinking about art, drawing my attention to more prosaic and direct aspects; back then it wasn't necessarily about socially engaged art, but it was certainly different from what I'd known before. The then director of the District Museum was Małgorzata Walter; it was thanks to her that they held exhibitions such as *Oikos* or *Construction in Process*.

In high school, we also took part in workshops with Janusz Bałdyga in the historical Water Tower in Bydgoszcz; the venue was co-run by Dorota Podlaska. Also in Bydgoszcz I even managed to meet Roman Opałka. I was already in my first year of studies; I was late in pregnancy, and Mr Opałka, dressed in white, gave me a lift in his white Jaguar to his own exhibition opening. It was so exciting!

After the first year, we went to Calabria for a three-week workshop organised by the Museum within the framework of an international project called *Oreste 3*. That's where we met Agnieszka Brzeżańska. In Italy, we spent most time cooking and hanging out with other artists from the EU. We had themed evenings, organised by each group turn by turn. The one that impressed me most was the Dutch team, with a project titled *Room/Roem*. They published their own paper, made art books. Later two people from that team, the two of us, and Dorota Podlaska had a group exhibition at Mózg.

KG: This brings us to your exhibitions in Bydgoszcz...

AW: You could say that we were considered 'hot' in town (here I'd like to say hi to my colleague, Ola 'Hot' Ska). Our pieces were selected for group exhibitions of the best graduation works prepared in arts high schools, then in spring 1999 Adam and Tomek Kopcewicz had an exhibition entitled *Near-painterly Objects*, and my exhibition followed in September, already after Majka's birth. Between these shows, we made an exhibition in allotment gardens by Lake Koronowskie, north of Bydgoszcz. They had a living container there which functioned as a day room; together with our colleague Michał Magdziarz, we organised our show in that space. Actually, Michał was the most conceptual artist among us; he made an installation from a table-tennis table and some chairs that he found there. My works were about fish, suitable for the local anglers. Our neighbour bought one. Unfortunately, it got stolen when someone broke into the allotment gardens in winter.

## Gdańsk

---

KG: Around that time, you and Adam swapped Bydgoszcz for Gdańsk. What's your view of the kind of centralisation that has taken place in Polish art since around 2004? What do you think was special about Gdańsk?

AW: Actually, I never wanted to study in Gdańsk. In my view, it completely lacked character; I was much more drawn to the art academy in Poznań. I had been preparing for the exams, but then I didn't formally take them; my father's illness and my pregnancy changed my artistic planes. With Adam it was different. It was a family tradition; his mom graduated from the State Higher School of Visual Arts and she spread a different, bright vision of that place. Had it not been for Adam and Majka I probably wouldn't have found myself in Gdańsk.

I have lived in Tri-city since 1999; in 2003, I graduated from the Academy of Fine Arts, in the design studio run by professor Janusz Górska and the painting studio of professor Włodzimierz Łajming. The former studio taught disciplined design and great typography; it was very focused on particular skills, with a strong connection to the advertising industry, and this made it stand out. Łajming's was a group of interesting people under the wings of a professor who gave students a lot of freedom. We didn't have to paint female flesh or still lifes; from year three onwards, we could

do what we wanted. The core of *Friends from the Seaside*, an artist collective that we founded towards the end of our studies, hailed from that studio. Professor Łajming let me bring my little daughter to class. They liked each other a lot. Apart from these two, another important studio was Intermedia, or "PI" [from the Polish *Pracownia Intermediów*, Intermedia Studio], run by Witek Czerwonka and Wojtek Zamiara. It was a whole different level of teaching. Continuous dialogue, the usual 'teacher's comments' were not comments but rather endless discussions. And video – a medium which wasn't present in any other studio. As a student of the Faculty of Graphic Arts, I could take classes at PI only in my final year, and only for one term, because our curriculum had a whole lot of unnecessary specialisations (steel engraving, linocut, lithography). PI was not even on the list of elective studios. However, I knew the whole PI group and I followed their working process. Adam had been in PI since his second year.

Back then, I felt that there was a lot going on in Gdańsk. Łażnia was active; Aneta Szyłak organised great exhibitions there. And next door there was Wyspa. I also met Marek Rogulski and the fascinating space of his gallery Spiż 7. Many interesting artists presented at Koło. And then it all began to disappear gradually. It was difficult. The political situation was changing... One day, the 'mohair berets' gathered in protest right under the windows our student dorm and Dorota Nieznalska's trial began. We also read all those idiotic comments lamenting the pope struck down by a meteorite after Cattelan presented his work at Zachęta gallery. First, Aneta Szyłak was dismissed from Łażnia, then Anda Rottenberg disappeared from Zachęta.

### KG: And you focused on a different venue ...

**AW:** We can put it that way. Since 2001, I got involved with the former shipyard, at first with the part of shipyard grounds which was then known as the Young City. For Majka's sake, we didn't move in to the Artists Colony (that's what the former telephone exchange building was called; it was taken over by Mikołaj Jurkowski and Sylwester Gałuszka), but we would spend almost every day there. The shipyard was within a ten-minute walk from our dorm. It was there that I had my first individual exhibitions, if we disregard the one at Mózg. The remains of my murals can still be seen in the ruined building.

My graduation work in design was a book summarising all creative activities in the former shipyard grounds up until 2002. I remember the professors' reactions during my MA defence. They could hardly believe that something had been going on there, and on such a scale at that. No wonder, since few of them ever ventured there, even though it was so close. My book included photographs by Michał Szlaga; we've been good friends ever since. At that point, he moved from Kartuzy to the shipyard, and this place became his great love for more than a decade. Years later, we watched together as the shipyard buildings and halls were being demolished one by one. Michał documented all that and published a great album: *Shipyard*.

But at that time nobody was interested in publishing my graduation book, and we, artists, were used in the process of gentrification; I suppose we were more or less aware of this. Our activity was supposed to encourage people to enter the post-industrial grounds; in this way, with time it would make land prices go up. The grounds were divided into plots and sold out to various investors. Synergia 99, the company which managed the former shipyard estate, adapted mechanisms that had worked out in Liverpool. For the first time in many years, artists functioned and worked in a place within ten minutes of the central railway station, which meant that they were within reach for every tourist, and tourists would come to the shipyard anyway, because of the Solidarity movement and the historical OHS Room (Sala BHP), where the Gdańsk Agreement was signed in 1980. It was then that I finally felt that I liked it in Gdańsk. I felt that the shipyard was something important, something of a breakthrough. Part of my documentation of what was going on there at the time was recently included in the book *Friends from the Seaside*, jointly published earlier this year by the Gdańsk City Gallery, the Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Academy of Art in Szczecin. In is only now, looking back from such a distance, that people have finally shown some interest.

KG: Let's return to your map of important places in Gdańsk...

AW: Another point was Modelarnia (Mock-Up Room), and then the Wyspa Institute of Art. In 2002, working on my graduation piece, I met Aneta Szyłak and Grzegorz Klaman. They were both moving to the shipyard, creating a new venue. They asked me to collaborate with them as a graphic designer – Modelarnia's prints or the graphic identity of WIA are my doing. I was also getting invited to a number of exhibitions. Many interesting works come from that period: *Pictograms* series, *Unreal, the Curtain, Black Cloud and The Past*, a film which was our first joint work, mine and Adam's. Initially, I employed Adam as a sound technician and editor, but it turned out that we were both fascinated with the shipyard so much that we finished that film together. And thus began our collaboration – spontaneously.

KG: Speaking of your collaboration, is that your artistic 'tactic'?

AW: I don't consider myself to be an exquisite strategist, and I certainly didn't think that way about our collaboration in 2004. I still envisage the field of art as a pure, even virgin sphere. It's not an area where I would act in a calculating manner, although sometimes Adam and I must negotiate things, and that's not always pleasant, because neither of us wants to give ground. However, our joint activities are mostly about complementariness and mingling of certain thoughts. It started naturally

and spontaneously, but later we were ever more often asked to present a duo. This was inaugurated by Dawid Rzeszewski from Galeria Pies. We even got a couple of honorary prizes. Our working method didn't turn us into a two-headed dragon, though. Each has his or her own space, the more so that for at least two years now Adam has been focused exclusively on music.

KG: There was no calculation, but you did follow the changes in Polish art?

AW: We had been interested in them long before. Towards the end of our studies, we already felt the centralisation that you mentioned; we read about the Foksal Gallery Foundation, and we kept up to date with *Raster* magazine. We had known the Raster circle already from Bydgoszcz, from *Oikos* exhibition at the District Museum. In Sopot, there was the exhibition entitled *Dream of a Provincial Girl*, and the charismatic Paulina Ołowska made friends with FGF. Thanks to her, also Rafał Bujnowski came to Gdańsk; we've both always thought highly of his work. Julita Wójcik peeled potatoes at Zachęta in Warsaw, causing outrage among most professors of her alma mater, the Gdańsk academy. The C.U.K.T. collective invented Wiktoria Cukt. A while later I met Ryszard Ziarkiewicz; I managed to help him find money to publish one issue of his *Magazyn Sztuki* [Art Magazine], because since 2003 I was already working at LPP / Reserved corporation. Thanks to Ryszard and Beata Maciejewska, my piece with the potato beetle, referring to Biedronka (Ladybug), a chain of no-frills supermarkets, was reprinted on Women's Party t-shirts. This was the time when the media started reporting about cashiers who needed to wear nappies to work, about mobbing. For me, it was all very important, because I was sitting at the heart of that evil myself, working for Reserved, which was a rapidly growing company. This dualism was difficult for me; I commented on a reality in which I was immersed up to my ears. After one year I was promoted to the position of the brand's art director. The company had pretty big ambitions, and I had to learn everything quickly, because the advertising industry was booming in Poland. I had no choice, though; I was the breadwinner in our family. After a year without any work whatsoever, at that time Adam began co-creating Radio Copernicus, which got a distinction at Ars Electronica festival. He went away for six months.

KG: You didn't travel much yourself during that period?

AW: Unfortunately, my capacity to go on scholarships and residencies was limited by my leave entitlement. The longest time off work was two weeks. I had less and less time and space for myself. In total, I worked at the corp for thirteen years; this ended in 2015, after I'd gone through several serious illnesses. I spent nine years

working at a high position only based on 'junk contracts', which meant that I didn't have the benefits of permanent employment and I had to be available for the company at all times, even during surgery.

KG: Looking from this perspective, what's your view of centralisation?

AW: What I think about it? It certainly has its pros and cons. From the standpoint of the provinces, where nobody represents your interests and few people from the outside ever drop by, I think there are more cons. That said, I wouldn't be able to settle in Warsaw now, even though we have many friends there, and there are many interesting initiatives and places. I don't know what I could possibly do there. I guess not much, because I'm an older artist: nobody needs me, and I'm no longer eligible for most scholarships or residencies. The only thing that Warsaw would offer me would be intensified social activity: there are more occasions to protest against the new political authorities, more occasions for direct confrontation, and recently this has become a rather important part of our reality.

KG: As far as Polish art world is concerned, it seems that you're the only family whose joint art making has gone beyond one or two projects...

AW: Among the artists I know, the only person who believes that a family is not a hindrance in art making is Paweł Althamer. He told me this once. But Honorata Martin had a little boy not long ago, and I see this as some kind of a sign that these norms are shifting a bit. There's Bogna Burska with her daughter Różyczka; she makes a lot of cool projects. I studied together with Magda Hueckel, who's developing wonderfully as an artist, and so is her husband Tomek, even though their first son suffers from Ondine's curse. Now, that must've taken a lot of strength – for them to remain themselves and overcome all the bad things that fate has given them.

One thing I'll never forget is the reaction of some of my colleagues from work, and other friends too, when I got pregnant for the second time (eighteen years after the first child; as I'm typing this up, I'm holding my nine-day-old son Ignacy). They deemed this the end of my artistic career. Many asked me directly why I wouldn't terminate. And all this happened during women's protests against further restriction of abortion law; I took part in these demonstrations, there was the 'black umbrellas march'. Because of all that, the first stage of my second pregnancy felt suffocating, I couldn't take a deep breath... During this pregnancy, I made two individual projects.

As I said before, I'm more and more drawn to collaborative work; perhaps this comes with age, or perhaps I just need this because I find that it's better for my

self-development than individual work. My personal inner practice consists in not focusing on the ego, even though it's something very important for an artist. This principle governs my various choices, including artistic ones. In general, I am less and less interested in making art which is out of touch with people. I'm searching for a simple sense of community in art. It can be unrelated to current problems; it can be merely playful, ironic, but what matters to me is that it should resonate with people; I want them to ask me something after they've seen my works. I also heard the opinion that my works from the early 2000s were radical compared to the things that I do now.

**KG:** Back then, such practices were quite timely indeed. Twożywo group was active in Warsaw, RAT in Gdańsk; this was the beginning of superstores and professional outdoor advertising. Do you see a potential for critical artistic activities in public space today?

**AW:** I get the impression that a large portion of our reality has moved to social media, and this is a space I in which don't feel at home at all. In theory, this should be a perfect environment for my earlier works, because it favours simple and short messages, but I feel unable to share my reflections in this way. I don't know why; perhaps it's my helplessness or something. I don't like situations in which I have to check, control or steer something; Facebook, for instance, requires this kind of commitment, and I don't want to spend my energy on that. Look: Twożywo or RAT also suspended their activity, which doesn't mean that their view of the reality has radically changed. Today everyone can sign several petitions every day, transfer money to support a good cause, post something on the profile of Dziewuchy dziewczom (Girls for Girls, a group of women's rights activists), advise someone on how to find a good doctor or how to seek help. Hanging up a billboard won't do the job...

## The Corp

---

**KG:** How did working in a corporation influence you in introducing new themes and practices, which combined design with a critical but also formally

playful message, into art dealing with the space of everyday life in Poland? I'm thinking for example about *Unreal*, but also about some of your later works...

AW: I initiated some of these practices already at the academy; my first pictograms about 'empty' existence appeared in 2002. I hadn't worked for LPP yet. But when I started my job there, my work on the pictograms began to intensify. This was triggered by my desire to enter into dialogue with the outer world. I began at the student dorm; later I was putting these stickers all over the world. I felt right from the start that I must ask myself what this job at the corp is doing to me. However, I was never interested in critical art understood as a consistent and theme-oriented strategy. For me, art is a certain kind of freedom, a 'communicator' that I use. What I find important is the process of creating new situations; that's what I get joy from. When I feel like saying about a particular thing, I do, and when something else catches my attention, something seems more personally relevant to me at a given moment, I naturally move into a different sphere. Perhaps that's why I never achieved a spectacular success in Polish art world.

KG: Two themes seem to stand out in your art.

On the one hand, an interest in the role and nature of the brand or logo, which have completely transformed much more than just the Polish iconosphere of the last three decades, and on the other hand, an in-depth reflection on the reality, an interest in the role of the senses and spirituality, in what lies outside social media. Would you agree with such an interpretation?

AW: Logo/brand was only a pretext for telling something about myself and the mechanisms that entered in my life, as well as the lives of other people from my generation. As regards the senses and spirituality, well, this is a matter of interpretation, but it's true that for me this has always been an area of explorations. I already mentioned my primary school fascination with Witkacy. I also used to do LSD from time to time; today I don't feel the need. Looking back after some time, this appears as rather naïve and perhaps too literal: a gompa, mirrors, a performance with incense, mantra quotes, white light, white noise, but these works always existed in a particular context: in the context of a space with its own history.

## KG: Is sales a modern form of religion?

AW: Absolutely. In Poland, and not only here, it has become a common belief that money is power. This was also my basic experience at the corp. They keep talking about sales results all the time, and it's through sales results that somebody's work gets evaluated. But examples of this approach can also be found in the art market. I remember our first visit in Basel in 2003: art collectors with fat wallets, discussing currency exchange rates. I got a similar impression at this year's Venice Biennale, where I've seen many rich and bored people. Especially at Damien Hirst's exhibition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. It's beyond belief that people can pay fifty million pounds to make an exhibition, and a while later, in the same country, they're sending immigrants off the shore back to Libya: immigrants who have spent their last money to cross the Mediterranean in horrific conditions, only to learn that they're never going to be relocated in Europe... One can hardly blame Hirst himself, who has famously speculated the prices of his works, for the fact that people are so eager to finance his fantasies, rather than helping those who are really in need. Ironically, one of his traveling modular exhibitions, presented in Łaznia, was entitled *New Religion*.

## The Academy

---

KG: For a long time, you used to work in a big company as a designer and art director. Recently, you quit and switched into academic freelancing. What has changed?

AW: My first job at the corp was as a graphic artist, then I got promoted and from then on I always worked as an art director, moving from one subsidiary company to the next. In 2009, I got seriously ill; I barely survived, and I still haven't fully recovered. This forced me to stop – physically – and change my working habits. However, in my life everything always happens gradually, rather than in a revolutionary way. I've been out of the corp for only two years. Since 2015, I've worked at the Faculty of Painting and New Media at the Academy of Art in Szczecin. It's still a new chapter in my life, and I'm not sure how long it's going to be, because an academic career at forty is not very plausible. What I really enjoy about this work is sharing my exper-

ience, introducing young people to various technical aspects of making books, installations, animations. However, I don't believe that art can be taught. In my classes, we discuss many different things, because as I see it, it's the exchange that matters most. Last term, we talked about Trump and the Polish Law and Justice Party a lot, we made zines. However, young people feel more at home in areas outside the political reality, less engaged ones.

**KG:** What are your students interested in?

**AW:** Mostly themselves and their own fascinations, passions: music, travelling, social interactions, 3D. They draw a lot from the internet. They're not so keen on teamwork, although within the last two years several video series were filmed at the academy, to take one example. In Szczecin there are a whole lot of great people who make original projects. It's a very good school; it's quite special.

**KG:** What's your opinion on the role of art schools in present-day Poland? Should we educate more artists who will realise after a while that there's no place for them?

**AW:** I think that it would make no sense to increase the number of admissions in art education at the university level, but not because cultural institutions don't have enough jobs for graduates; after all, not everyone wants such a career. It's rather a matter of basic statistics. Not many people actually reach the level of higher education in arts, even if they study at an arts academy.

What we lack in Poland is visual, aesthetic and cultural education at the primary and secondary school level. Polish people are deprived in this respect. This is of course related to our history, but at the moment the source of greatest concern is what the government is doing; for them, culture is not a priority. We have too little space and funds for NGOs and various grassroots initiatives. In the Tri-city, more and more institutions and gigantic museums keep opening, which do have interesting exhibitions, yes, but they should be counterbalanced with smaller activities. I live at the very heart of Gdańsk, in Wrzeszcz; I love this neighbourhood dearly, we have many creative people, young people here. And yet, if it hadn't been for private efforts, for the Artists Colony's determined struggle to keep its mission and venue, apart from Żak club, which deals with visual arts on a very limited scale, there would be nothing at all. Shopping malls and banks. Even the very structure of the district reduces us to the role of consumers, as though nothing else shaped us. Things being as they are, we can hardly expect a different social sensibility. We pay enormous taxes – I've been made aware of this every year ever since the Civic Platform introduced its hopeless tax law – so why do we

always have to self-organise? As conscious parents, we must provide our children with access to culture and cultural education. I mean my friends who are parents; but what about the others, for whom this can't be a priority, because they have less and first they must buy cheap food for their kids? On the upside, at least countless workshops and educational activities for children are organised nowadays, often free of charge. When Majka, born 1999, was little, nobody heard of such initiatives. It's her generation that hits the streets in protest today, and in two years they will vote in the next elections. The problem is that they're not quite sure themselves what they're protesting against; they lack awareness, and that's something that develops also thanks to culture. Do they know anything about it? They mostly watch films on their mobile devices, they don't read much, for them museums might as well not exist. And that's it as far as their contact with culture goes.

**KG:** What do you do with your students, apart from talking and making zines?

AW: I'm employed as a teaching assistant to professor Danka Dąbrowska-Wojciechowska in the Art Book and Multimedia Publication Studio. Danka is a deputy dean, so she has many ensuing obligations, she attends numerous meetings, and I'm free to put my own ideas to work in class. This is also because she is very open; I appreciate that very much. The range of topics is broad, but what I like best is talking about current affairs. Recently, we've had some graduation works referring to the refugees and European anxieties connected with this situation. This was rather interesting for me, as I'd just come back from a short visit in a Muslim country, where we found Adam's family...

There was also one graduation piece on hate speech. Occasionally, however, I'm really taken aback by a student's attitude: intolerant, stigmatising. Sometimes we manage to come to an agreement, and sometimes such a person signs out from our studio.

**KG:** OK, and those who stay?

AW: Early year students get assignments aimed at teaching them about designing: that there is a text, the text is about something, and it should be designed this way or that. In order to get to know students better, Danka and I ask them in the beginning to use their own notes, diaries, photos etc. We select various tools: video, animation, text, sound. The studio has a very wide scope. It is very popular with students – too popular, I think. When I was a student, there were twelve people in my group, but we attended on a rotational basis, so there would be five or six people at the table. Last year, fifty people signed up for studio, and that's already too many to work comfortably. There's not enough space for thorough analysis and calm consideration.

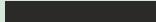
### KG: What does a typical class look like?

AW: We mainly talk; we sit at one table and discuss things. There's also a computer, with its immeasurable virtual resources, so in a sense we also communicate via the Internet. We bring various books, too. Of course the class also has a very traditional side to it; there's a paper cutter, a scoring board and a printer, and just before the end-of-term exams we usually discuss paper varieties, bookbinders, and digital print shops. Actually, I've never really made an art book myself, but thanks to these classes I feel I've co-designed a whole lot.

### KG: What are the negatives of working at the academy?

AW: From the outside, it seems like an economic utopia, but in fact if you have only an MA degree, you make little money. Travel and accommodation costs are not covered by the employer. Travelling to Szczecin on the train is quite draining; the connection is bad, the trains are unheated or heated up to tropical temperatures, there's no diner, no electricity... At least that's what the direct train from Tri-city is like. It takes heroism and good shape, so I don't know how long I'll be able to carry on like that. I have to keep taking on other jobs to pay back our mortgage, educate Majka...

## Depth



KG: We hear a lot about going slow, mindfulness, offline freedom etc. Very often this is just another attempt at remodelling the employees to squeeze even more out of them. In this context, I'd like to learn more about your interest in spirituality and searching for art's place within it.

AW: My interest in spirituality has never been dictated by social changes or the issue of better efficiency at work. I don't think anybody manipulated me in this respect. I believe it depends on how we're constructed, on our individual needs. Mindfulness? It enjoys popularity, which, to an extent, is probably a matter of fashion.

The need of this kind of practice is dictated by the level of our social immunity, our sensibility. I've always been a sensitive type. I care about other people very much, also about their opinions. I'm not a mindful person, although I'd like to. Being off-line is a completely foreign thing to me, because I love to have Internet in my smartphone and to be in touch with the world. In general, I like it when there's a lot going on. I enjoy moving around. I find sitting in one place dispiriting. This is a personal experience, but when I look at Polish society, I can say without much hesitation that I'm not a fan. It seems seriously handicapped. People keep pressuring one another. I don't work at the corp anymore, but I still experience that. We lack openness and kindness. We're always in a rush, nobody listens attentively to anybody else, our relationships are superficial. And it's not a matter of social media. Through my works, I try to tell about these loops, this empty existence... However, I don't speak from the position of a mentor, but as someone who does autotherapy. It all began with a simple pictogram, the *Looper*. I put stickers with this image on at least four continents. It drew interest every single time.

KG: Looking at your works, one can see that you often used Tri-city as a field of intervention and a site for working with context. It was here that you made works such as *Black Cloud*, *2nd Moon Syndrome*, *Zeitgeist*, *The Treasure*, *Tunnels* and some earlier pieces. How do you relate them to nature and environmentalism?

AW: These works were made in different periods and contexts. I often work in Tri-city, because it's easier, but also because don't get invited elsewhere that much. I made many site-specific works. *Black Cloud* first burst and made noise in a Sopot library, not minding the "Keep Quiet" sign. It might as well have been another library and another city, but that's where I got invited. Later the installation was set up in other places and contexts. In a gallery white cube, it became an overbearing black sky (Kronika Centre for Contemporary Art) or a storm cloud (the exhibition *Fade into black* at Bocheńska Gallery). *2nd Moon Syndrome* found a permanent place in Bytom, on the side of the Upper Silesian Museum. It shines for a city about which nobody wants to think anymore, in which nobody wants to invest. I liked the way this piece worked when it was displayed on Dom Zdrojowy (Spa House) in Sopot. It complemented the fairytale architecture and it seemed more oneiric. The State Gallery of Art didn't want to keep it, though; the 'second moon' was there only during the ArtLoop Festival. *Tunnels* was a process sculpture commissioned by Bunkier Sztuki gallery. For me, it's also a nostalgic work addressing the theme of temporariness. Beach sand seemed to me – a Tri-city resident – the most obvious choice of material

for my ephemeral sculptures. What was important for me was the transience of this work, being aware that all that would be left of it would be photographic documentation, which could at best be shown later in new contexts. *Zeitgeist*, in turn, is a piece I prepared for an exhibition about the experience of time in the works of Günter Grass, presented in a former department store in Wrzeszcz. However, it found its fullest expression in Vienna, where the most extensive, entwining, even overpowering version of *Zeitgeist* looked like a visualisation of a home where a long-standing conflict or trauma returns in full force. Using waste pipes was quite appropriate in this case; it always begins with mundane things... At that time the Austrians still had in mind the Fritzl case, and our exhibition was called *Householders*.

### KG: And your latest projects?

AW: I recently finished working on *Friends from the Seaside*, a publication I co-edited (with Małgorzata Kaźmierczak and Patrycja Ryłko). I did the layout and typesetting, and collected a massive archive, of which maybe one-fourth went into the book. The title refers to a collective we founded with Adam and Tomek Kopcewicz in 2002; we hired the shipyard hall 89A, where U-boats once used to be assembled, for a one-day exhibition. I reactivated the project in 2005; we had two exhibitions and a workshop in the Gdańsk City Gallery. A year later, the number of participating artists increased to 94; under the leadership of the curatorial collective All Inclusive, we represented Gdańsk at the Coalition of Cities in Wrocław ECC 2016. It came out very well, because the tenement house at the Market Square, which we took over, became a place of meetings, exchange of thoughts, and good music, rather than a megalomaniac city exhibition.

KG: I get the impression that for more than a decade now art has not been talked about or discussed in writing. This relates to the things that you mentioned earlier: ghettoization, overworking, lack of money, competition. Presently we also have a huge overproduction and at the same time 'underrepresentation' in the field of art. What do you think it's going to be like in, say, ten years from now?

AW: I don't think about this at all; I'm not going to spend my time on this, because it always turns out different than we imagine anyway. However, I believe that we shouldn't think about art in terms of surplus or overproduction. In my view, art should be diverse. And today it is being restricted by means of government directives; somebody's vision is considered the only right one. If there is to be theatre, it must be... Certainly not critical; more like 'national art'.

Overproduction is present in other areas of life, though. Moreover, 'consumers' aren't usually willing to listen to what artists have to say. They don't even approach contemporary art, considering it a waste of time. I naively believe that this is going to change. I also trust that private patronage is going to develop in Poland as a reaction to the current anti-cultural policy of the government. I'm cheering for this to happen. Otherwise, we're lost.

## Travels

---

KG: For now, we can only speculate. Let's return to your works, though: how do you understand the one that you made in the Mojave Desert or the one titled *On the Beginning*. It seems that the question of 'vision', of seeing the invisible, was crucial there. In your opinion, what effect can these works have on the viewer?

AW: Both these works are about searching for something, and I don't think they're very abstract. Crossing the Mojave Desert with a camera is a brief symbolic note about a journey, about looking around attentively. *On the Beginning*, in turn, was placed by Adam and myself in a church once founded by the Mennonites, the only such temple in Gdańsk. It was shortly after I read Dennis Covington's book *Salvation on Sand Mountain: Snake Handling and Redemption in Southern Appalachia*, which tells about a search for metaphysics and ecstasy, being flooded with light, enlightenment that comes to those who hold a copperhead snake or drink strychnine. For the guests of *Narrations* festival, who walked for several hours in the dark, this was intended as a reset of the senses, preparing them for the next stage of their wanderings in Biskupia Góra district. You could label this as 'alternative therapy', why not. I've heard that it did have an effect on the viewers, who returned there after completing the whole route, to be immersed in sound and light again.

KG: What inspires you today?

AW: At present, a major stimulus for my activity is Adam's family story. I want to work it through because it's easier for me than for him. However, having visited

distan, I realised that I can't just tell this one individual story; there are so many layers there, traumas and historical entanglements, that it would be a shame if I failed to communicate this to others. It's also difficult to separate this traumatic history from the local context: total human solidarity and optimism of the Kurds. Their community spirit inspired me. I'm still trying to find a suitable form though. I want to focus on Farouk, Adam's father, and his long absence. Today he sent me his drawings from the time of the 1980s war. They are astonishing and intriguing. There's the language barrier, however, and it's hard for me to establish whether they're metaphorical or they depict a real-life situation. What matters to me in life, and hence also in art, is openness, a free flow of thought and energy. Only this has a power of agency and allows us to take joy in the world – sounds naïve, doesn't it?

August – September, 2017

I WAS SO  
GLOOMY,  
THAT  
I RESOLVED  
TO TAKE  
A TRIP

BYŁEM TAK  
SMUTNY,  
ŻE CHCIAŁEM  
WYBRAĆ SIĘ

Ania Witkowska,

*Byłem tak smutny, że chciałem wybrać się w podróż, balony, Festiwal Grassomania 10, Gdańskie Galeria Miejska, 2018*

*I was so gloomy that I resolved to take a trip, balloons, Grassomania Festival 10, Gdańsk City Gallery, 2018*



Ania Witkowska,

*Byłem tak smutny, że chciałem wybrać się w podróż, balony, Festiwal Grassomania 10,  
Gdańska Galeria Miejska, 2018*

*I was so gloomy that I resolved to take a trip, balloons, Grassomania Festival 10,  
Gdańsk City Gallery, 2018*





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*2nd moon syndrome*, obiekt, Dom Zdrojowy w Sopocie, Festiwal ArtLoop „Mind the Gap”, 2013

*2nd moon syndrome*, object, SPA House in Sopot, ArtLoop Festival "Mind the Gap", 2013





Ania Witkowska, Adam Witkowski,

*2nd moon syndrome*, obiekt, Kładka Bernatka, Festiwal ArtBoom, Kraków, 2013

*2nd moon syndrome*, object, Bernatka Footbridge, ArtBoom Festival, Cracow 2013



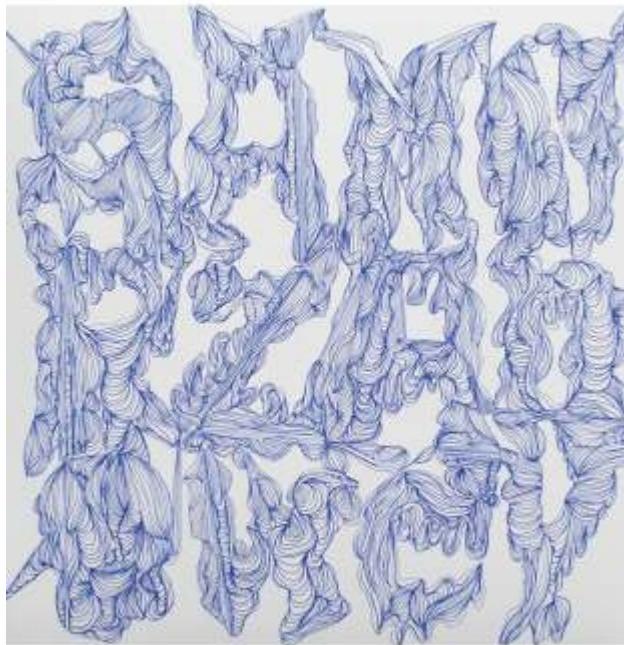


Adam Witkowski,

Wieczór Fauna, instalacja, performans, Centrum Sztuki Współczesnej Łaznia, 2013

Faun's Evening, installation, performance, Łaznia Centre for Contemporary Art, 2013





Samorządowcy (Maja Witkowska, Adam Witkowski),

Okładki płyty winylowej, ArtBazaar Records, 2010

LP covers, ArtBazaar Records, 2010



Samorządowcy (Maja Witkowska, Adam Witkowski),

Koncert, Galeria Leto, Warszawa, 2010

Concert, Leto Gallery, Warsaw, 2010



Podróż na Hel, czyli Gówno w pytaniach Make Life Harder, film, reż. Adam Witkowski, 2015

Trip to Hel. Gówno band in conversation with Make Life Harder, film, dir. Adam Witkowski, 2015

Gówno, sesja nagraniowa płyty Czarne Rodeo, Stocznia Gdańsk, 2011

Gówno, Black Rodeo album recording session, Gdańsk Shipyard, 2011



Gówno,  
Do Radomska  
wciąż 46 kilometrów,

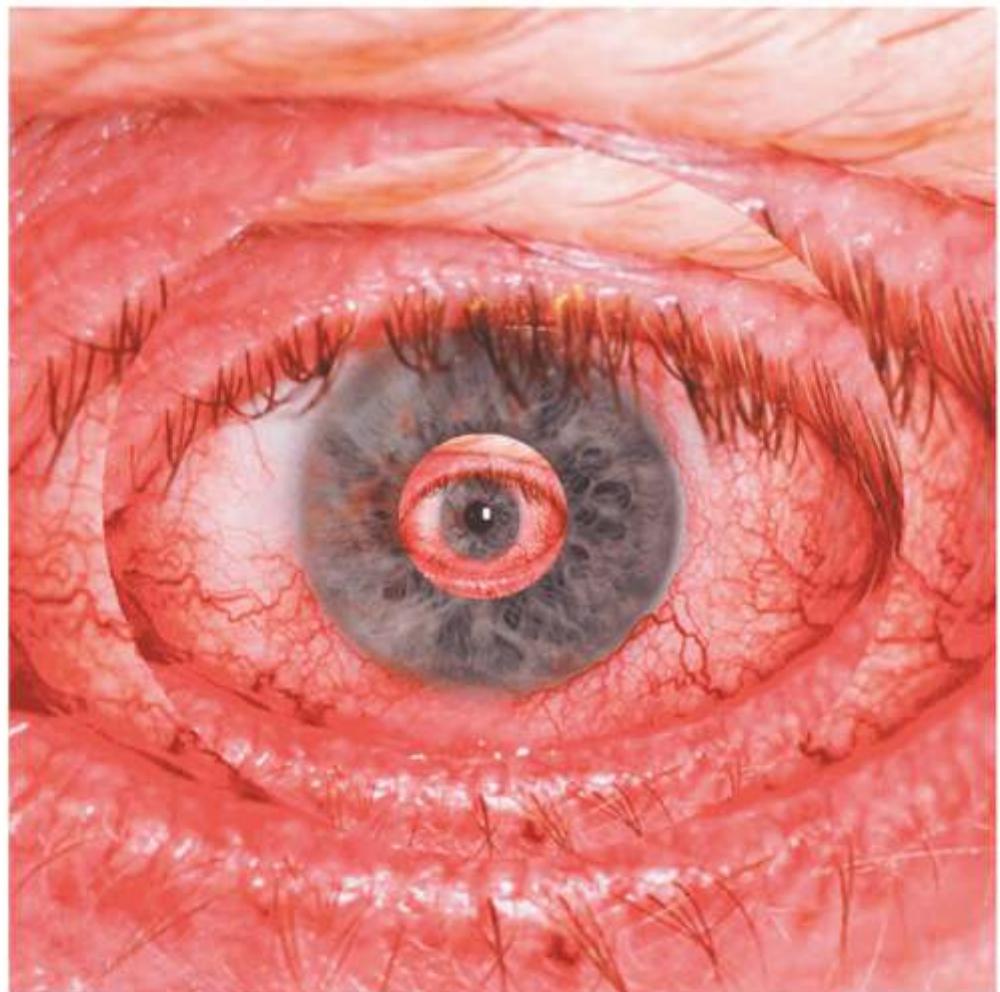
fotografia, 2012

Still 46 Kilometers to Radomsko,  
photography 2012

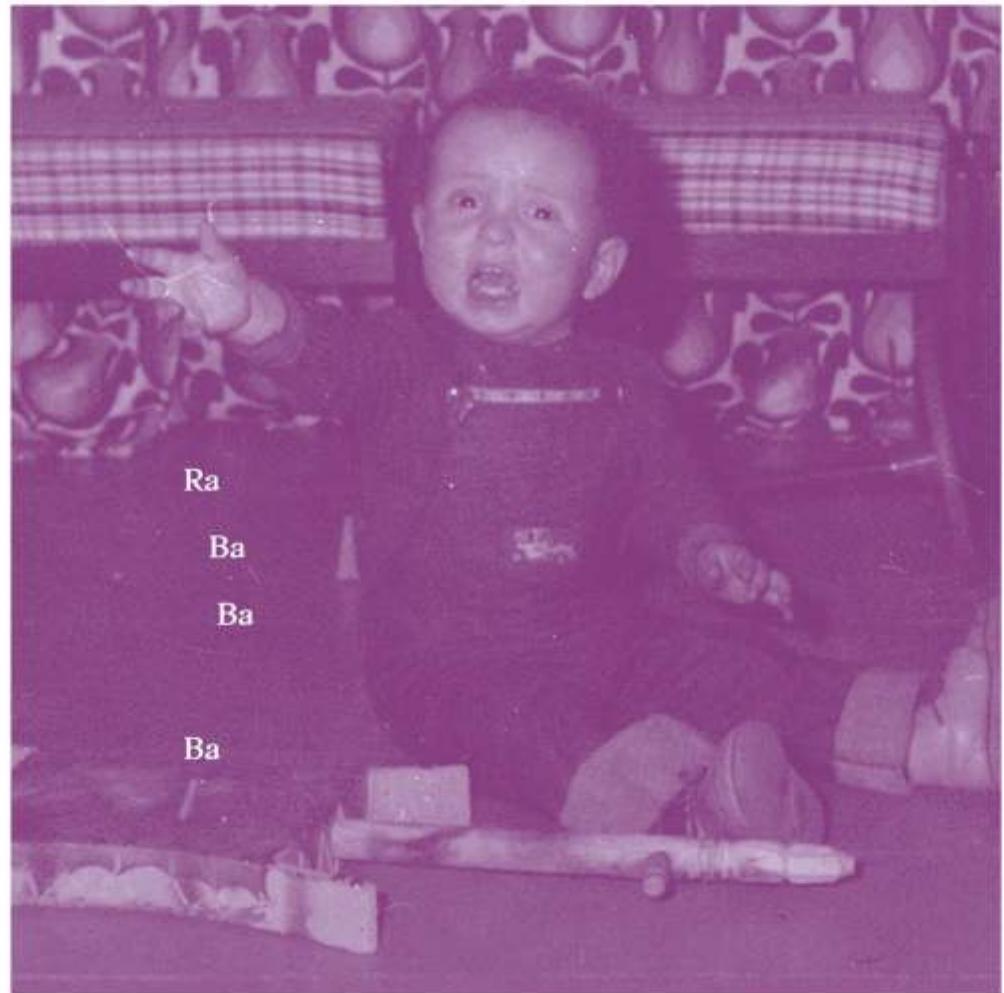


Gówno, My Bloody Valentine – Gówno, OFF Festiwal, 2013





Andrzej Baphomet,  
*Flamenko to moje życie*, okładka płyty, BDTA Records, 2015  
*Flamenko is my Life*, album cover, BDTA Records, 2015



Adam Witkowski,

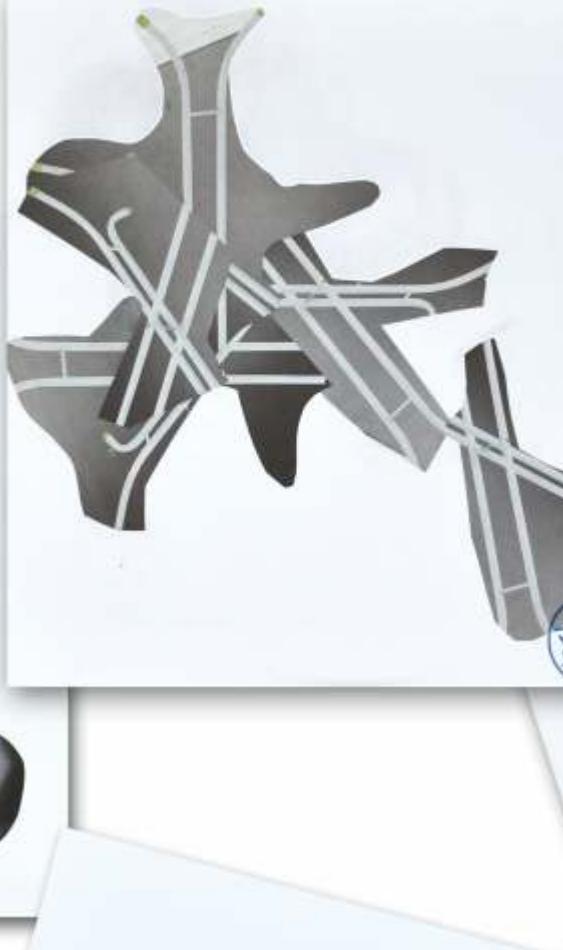
*Ra Ba Ba Ba*, okładka płyty, BDTA, 2016

*Ra Ba Ba Ba*, album cover, BDTA, 2016

Langfutka (Adam Witkowski, Mikołaj Trzaska),

Langfurta Einzka, okładki płyty, ArtBazaar Records, 2015

Langfurta Einzka, LP covers, ArtBazaar Records, 2015





# Koniec sztuki

---

Z Adamem Witkowskim  
rozmawia  
Piotr Bazylko

---

[REDACTED]

**Piotr Bazylko:** Kilka dni temu na swoim blogu *Plan ucieczki* umieścileś klepsydrę „Koniec sztuki”, która po jakimś czasie zniknęła. Planowałeś przestać tworzyć sztukę?

**Adam Witkowski:** Ta klepsydra i tekst jej towarzyszący były on-line zaledwie przez kilka godzin. To, że zniknęły, wynika ze sposobu, w jaki używam bloga – często testuję na nim rzeczy, które chcę wypowiedzieć na głos. Publikuję coś i zastanawiam się, czy mi z tym dobrze czy nie. Świadomość, że ktoś to może przeczytać, pozwala mi inaczej spojrzeć na własne przemyślenia. Ten post nie przeszedł testu. Doszędłem do wniosku, że nie potrafię jednoznacznie powiedzieć: „nie będę więcej zajmować się sztuką”. Taka deklaracja mocno brzmi. Pewnie jednak szybko okazałoby się, że nie potrafię jej dotrzymać. Zwyczajnie nie wiem, jak wygląda życie poza sztuką. Urodziłem się w rodzinie artystycznej, wiedziałem, czym chcę się zajmować od piątego roku życia. Potem było liceum plastyczne, jeszcze później akademia, na której teraz uczę. Fakt, że uczę i że zajmuję się również muzyką, z której za nic nie umiałbym zrezygnować, sprawia, że moja deklaracja zaniechania mogłaby zostać zrozumiana opacznie. Dlatego post zniknął. Pojawił się za to inny, z hasłem „Pierdolę!!! W Gdańsku nie robię!”, którego nie mam zamiaru usuwać!

**PB:** Do Gdańska jeszcze wróćmy. A co do mojego pytania, to mam wrażenie, że trochę „na okrągło” odpowiadasz. Jakbyś nie chciał szczerze odpowiedzieć. Jesteś sfrustrowany? Czym? Nie masz ochoty już tworzyć sztuki?

**AW:** Odczuwam od jakiegoś czasu, że w tym temacie dotarłem do muru, którego nie jestem w stanie samodzielnie pokonać. Drepczę w miejscu, co może być sygnałem, że czas na odwrót i szukanie innej drogi. Powodem mojej frustracji jest brak możliwości utrzymania się z własnej twórczości, której poświęciłem większość życia. Popularne jest wyobrażenie o artyście, który na jakieś górze albo w piwnicy tworzy wbrew wszystkim niepowodzeniom, po czym umiera z głodu. Mnie taka wizja nie pociąga. Wydaje mi się skrajnie nieadekwatna do współczesnych czasów. Mam wiele kolegów i koleżanek, którzy z powodu braku zainteresowania ich twórczością, porzucili zawód artysty na rzecz innych profesji. W moim przypadku zastępstwował jednak pewien paradoks. Polega on na tym, że regularnie jestem zapraszany do udziału w wystawach do miejsc, które powszechnie uznawane są za istotne dla kultury, a mimo to nie mogę traktować tego jako sposobu na utrzymanie. Trwałem w przeświadczeniu, że jeszcze rok, dwa i może ten finansowy aspekt się zmieni. Minął rok pierwszy, rok drugi, trzeci, dziesiąty i rozsądek każe mi zweryfikować własne na-

dzieje. Chęć tworzenia, której mi nie brakuje, nie ma tu większego znaczenia. Z satysfakcją mogę jednie stwierdzić, że nie zapadałem jeszcze na gruźlicę, albo inną romantyczną chorobę, spowodowaną wycieczkami organizmu. Mam się całkiem dobrze, bo jestem w stanie zarabiać pieniądze w inny sposób, również poza Akademią Sztuk Pięknych, która zatrudnia mnie na pół etatu. Temat zarobków polskich naukowców to osobna historia i powód do żartów kolegów z innych krajów.

Prawda jest taka, że aby tworzyć, trzeba mieć za co, albo mieć przynajmniej czas, który – jak wiadomo – łatwo przeliczyć na pieniądze. Gdyby bazować na funduszach z honorariów i budżetów na produkcje ekspozycji, to można by równie dobrze nic nie robić. Często pracuję się jedynie za zwrot kosztów podróży i nie mówię tu wcale o jakichś domach kultury na prerii, ale o największych państwowych instytucjach w Polsce. Dochodzi czasem do naprawdę kuriozalnych sytuacji – kiedyś na przykład musiałem zapłacić podatek za honorarium z wystawy, którego nigdy nie dostałem. Składa się to wszystko w proste, czteroliterowe pytanie: „po co?”. Chęci to jedno, a rozsądek drugie. Jest taki film Grupy Azorro, na którym panowie siedzą przy aparacie telefonicznym i wysłuchują propozycji wzięcia udziału w „bardzo prestiżowej wystawie”. Polecam zobaczyć! Znakomicie opisuje rzeczywistość, z jaką w większości mierzą się polscy artyści. Trafiłeś z tymi pytaniami w moment, w którym ja naprawdę nie wiem, co dalej.

**PB:** No dobrze... To ile sprzedajesz prac w ciągu ostatnich pięciu lat?

AW: W całej swojej artystycznej karierze sprzedałem jeden film do kolekcji CSW w Toruniu. Trzy obrazki malowane smołą sprzedałem tobie, jeden Krzyśkowi Masiewiczowi, jeden mały obrazek na aukcji rok temu. Mogę do tego doliczyć jeszcze rysunek sprzedany na aukcji charytatywnej na rzecz Instytutu Sztuki Wyspa, ale te pieniądze oczywiście nie trafiły do mnie. Nie wiem, ile ręcznie rysowanych płyt Samorządowców udało się sprzedać w ArtBazaar Records?

**PB:** Sprzedaliśmy na razie osiemnaście ręcznie rysowanych okładek...

AW: O! To jest lepiej niż myślałem! Cieszę się! Czyli zbliżamy się do momentu, kiedy płyta na siebie zarobi. Ewentualny zysk jest więc jeszcze przede mną. Jeśli dodać do tego wszystkiego film, którego jestem współautorem, kupiony przez Muzeum w Bytomiu, to jest to już pełna lista moich „sukcesów” komercyjnych. Można sumę z tych dochodów podzielić przez liczbę miesięcy na przykład od daty, kiedy skończyłem studia, chociaż nie sądzę, aby to była właściwa cenzura. Daje to średnio 75 złotych miesięcznie.

PB: A co z grantami, stypendiami? Są przecież różne alternatywne sposoby utrzymywania się z działalności kulturalnej...

AW: Tak, zgadza się. Trzeba też przyznać, że nie jest z tym tak źle w naszym kraju. Rozmawiałem wczoraj z kolegą, który żyje pomiędzy Izraelem a Polską. Twierdzi, że tam zupełnie nie wspiera się projektów kulturalnych. Jest jednak pewna pułapka, w którą można wpaść, jeśli korzysta się wyłącznie z takiego wsparcia. Artysta staje się rzemieślnikiem wykonującym „artystyczne zlecenia”. Traci przez to niezależność myślenia i nie dopuszcza do ryzyka. Wydaje mi się, że tam gdzie wszystko jest opisane, wyliczone z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem, sztuka nie czuje się za dobrze. Za wymyślenie terminu „grant art” chętnie przyznałbym własną nagrodę! Zadziwiające, ilu artystów można przypisać do kręgu grant artu... Począwszy od tych, którzy kompletnie nie mają pomysłu na to, co chcą robić i chętnie wykonają cokolwiek w ramach ustalonych odgórnie wytycznych, a skończywszy na tuzach takich jak Brian Eno, robiący jakieś koszmarne rzeczy w fontannie przy okazji Kongresu Kultury we Wrocławiu. Ja mocno wierzę, że sztuka potrzebuje spontaniczności. Musi być w pewnym stopniu eksperymentem dokonywanym na sobie. Oczywiście możliwa jest „realizacja ciekawego dzieła” na zamówienie, ale praca wyłącznie w ten sposób prowadzi do wynaturzenia. Przyznam, że nie jestem pod tym względem święty. Nie raz uczestniczyłem w jakimś „projektie” tylko ze względu na kasę i miłe towarzystwo. Stąd moja wiedza o zagrożeniach, jakie z tego wynikają. Zasady wolnorynkowe, zakładające, że artysta wytwarza dzieło i ktoś je kupuje lub nie, wydają mi się dużo zdrowsze.

PB: To dlaczego nie związałeś się z żadną galerią komercyjną?

AW: Wydawało mi się, że pierwszy ruch powinien wyjść od galerii, która wie, kogo chce mieć w swojej „stajni”. Czekałem cierpliwie, no i nic. Doszedłem do wniosku, że chyba to, co robię, nikogo nie interesuje, jest jakieś krzywe i garbate. Zacząłem uważać, że problem tkwi we mnie. Wtedy przyszła nominacja do Spojrzeń 2011 i pomyślałem, że może jednak się mylę, że przypadkiem się tam przecież nie dostałem. Postanowiłem wziąć sprawy w swoje ręce i zaproponować współpracę kilku galeriom. Efektem był brak efektu – nie dostałem żadnych odpowiedzi na maile. Nawet od auto-respondera. A wiem, że dla żadnej z osób, do których pisałem, nie jestem postacią anonimową. Kiedyś popełniłem tekst, który potem znalazł się w wydanym przez was przewodniku. Pisałem, że ze względu na kompletny brak sygnału zwrotnego z rynku sztuki, zaczynam podejrzewać, że go w ogóle nie ma, że jest jakimś mitem, w który wszyscy uporczywie wierzą. Przezabawne było wtedy zestawienie na jednej stronie mojego tekstu z tym, co napisał Wilhelm Sasnal.

PB: Pamiętam, że gdy pisaliśmy *Przewodnik kolekcjoneru sztuki najnowszej*, Bogna Świątkowska powiedziała mi, że ty masz trochę inne spojrzenie na rynek sztuki niż to, które my znamy. Dla mnie to było wielkie zaskoczenie, bo my tu o rekordach Sasnala, Bujnowskiego, nowych projektach Althamera – a tu nieznana nam rzeczywistość. Ale później przeczytałem opracowanie jakieś fundacji nowojorskiej, z którego wynikało, że średni dochód nowojorskiego artysty to niespełna trzydzieści tysięcy dolarów. Średni, więc ci wielcy rynku mocno go zawyżają, zarabiając miliony. Widać, że to nie tylko polska specyfika...

AW: Nie ma w tym nic dziwnego, inaczej oznaczałoby to, że „artysta” jest najbardziej dochodowym i bezpiecznym zawodem na świecie. To rozwarcie i zróżnicowanie cen dzieł sztuki jest chyba podstawą funkcjonowania ich rynku. Nie wszyscy twórcy to gentlemani i czasami rozmawiamy między sobą o pieniądzach. Zdziwiające jest, jak wielu ma dokładnie takie same wątpliwości jak ja, i jak wielu dotycza taka sama frustracja. Przyjemność bycia w elitarnym klubie sprawia, że wciąż obrabiemy to poletko, choć z finansowego punktu widzenia jest to samobójstwo. Może dlatego, że nie ma innej profesji, która tak bardzo pielęgnuje egocentryzm. To mocno uzależnia. Ten świat wygląda jednak niesamowicie tylko od strony fasady. Dobrym przykładem jest tegoroczne rozdanie nagrody Spojrzenia – przed Zachętą rozciągnięto jakieś czerwone dywany, ustawiono świetlne szperacze i tym podobne gadżety, a wszyscy nominowani wraz z komisją weszli i wyszli po cichu z drugiej strony budynku. Ładnie się to mieni i błyszczy, ale tworzy kompletnie nieprawdziwy obraz.

PB: Zakładając hipotetycznie, że wygrałbyś Spojrzenia 2011... Myślisz, że zmieniłoby to coś w twoim życiu artystycznym? Ja mam wrażenie, że to konkurs bez większego znaczenia dla kariery, mimo że najważniejszy dla młodych artystów w Polsce. Nagroda Turnera to to nie jest, ponieważ pokazują to zresztą późniejsze losy laureatek i laureatów...

AW: Takie gdybanie nie ma sensu. Jest jak jest. Fajnie, że Konrad Smoleński dostał tę nagrodę, sam mu kibicowałem. Bardzo cieszyłem się z nominacji i w ogóle nie myślałem o zwycięstwie. Nie śledzę też losów poprzednich laureatów. Bez wątpienia nawet taki jednorazowy zastrzyk gotówkijest pożądany. Nie mam wątpliwości, że prawdziwym sukcesem jest utrzymanie tego zainteresowania. W pojedynkę trudno jednak uzyskać ten efekt. Oprócz tego, że dzieło powinno być interesujące, to musi się jeszcze komuś, poza samym artystą, opłacać. Zgadzam się, że Spojrzenia mają się nijką do Turner Prize. Świadomość tego, czym jest sztuka, też jest zupełnie inna niż w Wielkiej Brytanii. Podejrzewam, że tam fundatorzy nagrody nie odnosiliby się z niechęcią do współczesnej „nieprzedstawiającej” sztuki, nawet za kulismi. Tym bardziej bawią „transplantacje” do Polski tych wszystkich dodatków w rodzaju czerwonego dywanu i atmosfery telewizyjnego show. Trzeba jednak od czegoś zacząć i chyba należy zwyczajnie wybaczyć te pierwsze pokraczne kroki w kierunku wzorców zachodnich.

PB: A może twoim problemem jest to, że mieszkasz i tworzysz w Gdańsku – w mieście bez komercyjnej galerii z prawdziwego zdarzenia i bez bardziej znaczących kolekcjonerów?

AW: Takie stwierdzenie w prosty sposób zwalniałoby mnie z odpowiedzialności za własny los. Wydaje mi się, że jestem w stanie zlokalizować źródło mojej porażki. Myślę, że problem polega na zbyt częstym zmienianiu medium i obiektu zainteresowań. Niektórzy nazywają to brakiem konsekwencji. Raz pracuję z Anką, a raz sam, raz zajmuję się malarstwem, fotografią albo instalacją, innym razem dźwiękiem. W samych działaniach audio mam strasznie duży „rozstrzał”. Z rynkowego punktu widzenia to niedobrze. Wiem o tym, ale nie chcę kalkulować i odmawiać sobie robienia rzeczy, które mnie w danym momencie interesują. Kiedyś mój kolega i nauczyciel powiedział coś takiego: „żeby sztuka się sprzedawała, to musi zdychać na oczach widzów”. To niezbyt jasne, choć dosadne stwierdzenie oznacza, że rynek oczekuje od artysty bycia mniej więcej przewidywalnym. Jeśli robisz filmy i zdjęcia z facetami w czarnych butach, to rób je nadal, jeśli rzezbisz z gumy do żucia, to zajmuj się wyłącznie tym, ewentualnie możesz czasem nagrać wideo z gumą do żucia w roli głównej. Tak jak w każdym innym sektorze rynku – „obrandowany” produkt jest bardziej „chodliwy”. Nieczęsto akceptuje się wariatów, którzy działają w po-przek tej zasady. Mieszkanie w Gdańsku też na pewno nie ułatwia sprawy. Nie ma co udawać, że Polska nie dzieli się na Warszawę i resztę kraju, chociaż sami warszawiacy w to nie chcą wierzyć. Z Warszawy można co najwyżej wyjechać, ale żeby być zauważonym, najpierw trzeba być docenionym w stolicy. Tak to działa. Jeżeli nie ma się kogoś, kto dba o twoje interesy w centrali, to trzeba się w niej pojawiać osobiste i to maksymalnie często. Żaden mail nie zastąpi rozmowy w czterech oczy – to oczywiste!

A więc znów – trzeba mieć na to pieniądze, czas, etc... Gdańsk jako model miasta leżącego na prowincji wypada fatalnie. Nie ma tu absolutnie żadnej galerii komercyjnej zajmującej się sztuką współczesną. Nie ma i obawiam się, że nie będzie przez najbliższe dwadzieścia lat. Powód jest prosty – poza samymi artystami i kilkoma producentami kultury brakuje osób zainteresowanych sztuką. Nie ma więc ludzi, których byłoby stać na zakup dzieł sztuki. Nie ma popytu – nie ma podaży. Od kilku lat odbywa się jedynie praca u podstaw, próba zmiany nastawienia społeczeństwa do kultury. Są takie festiwale jak Narracje albo Streetwaves, których głównym założeniem jest to, aby „sztuka wyszła na ulicę”. Dobrze, że coś się dzieje, ale to wszystko jest jeszcze lata świetlne od standardów, nawet tych warszawskich. Te festiwale wyglądają troszkę jak festyny, takie „mydło i powidło”, w którym brak pogłębianej refleksji nad czymkolwiek.

Władzom miejskim niestety marzy się ciągle „gród nad Motławą” zamiast nowoczesnego miasta, a sam Gdańsk jest obciążony trudnym do zniesienia dziedzictwem Solidarności. Wszyscy wiemy, jak wygląda Rok Miłosza albo Rok Chopina... my tu mamy Eon Solidarności, takie midasowe przekleństwo – niemal wszystko, co się robi, nabiera wymiaru politycznego.

W to, że są jacyś kolekcjonerzy, szczerze wątpię. Nie mają się skąd rekrutować. Potencjalni kupcy przyjeżdżają do nas jedynie na wakacje.

**PB:** A o co chodzi z tym tekstem: „Pierdolę! W Gdańsku nie robię!”? Rzeczywiście nie chcesz już robić projektów w swoim mieście?

**AW:** Przy okazji przyznania pewnej lokalnej nagrody, dowiedziałem się jakie poglądy i ambicje mają osoby zasiadające w jury. Pech chciał, że w jego skład weszło chyba z piętnaście osób, od dziennikarzy, urzędników aż po artystów. Przekrój gdańskiej inteligencji, osoby z którymi trzeba by współpracować, robiąc tu cokolwiek dalej. Wszystko opisałem na własnym blogu, jeśli ktoś ma ochotę, może tam zerknąć i przeczytać. Nie chcę się powtarzać. Faktycznie nie mam zamiaru realizować tu już niczego, co nie jest muzyką i pedagogiką. Ta decyzja straciła jednak swój „dramatyczny wydźwięk” w momencie, kiedy uświadomiłem sobie, że kompletnie nic nie trace.

**PB:** A czy nie kusiło cię, by zostawić w cholerę sztuki wizualne i na poważnie grać muzykę?

**AW:** Tak o tym nie myślałem, bo sam dźwięk to dla mnie trochę za mało. Nie mam też wrażenia, abym zajmował się muzyką na „niepoważnie”. Codziennie pracuję z instrumentem, nagrywam rzeczy własne i kolegów. Jeśli jednak rozmawiamy o pieniądzach, to wiedz, że problemy z jakimi borykają się muzycy, są bardzo podobne

do tych, o których już powiedziałem. Przy czym w świecie muzyki dotyczy to naprawdę wszystkich, i to nawet bardzo uznanych nazwisk. Ludzie nie żyją ze sprzedaży płyt, co można jakoś przyrównać do niesprzedawania dzieł sztuki przez artystów wizualnych. Nagranie płyty to oczywiście poważne wydatki, które trzeba finansować osobiście lub ze stypendiów. Płyty się co najwyżej zwracają i są raczej dokumentacją aktywności twórców niż źródłem dochodu. Aby się utrzymać, muzycy muszą grać niezliczoną ilość koncertów. Muszą zakładać nowe formacje, bo ile razy można zagrać pod tą samą nazwą w tym samym klubie? To z kolei przypomina sytuację, w której artysta wizualny chciałby utrzymywać się z honorariów za wystawy. Sam kiedyś przemierzałem Polskę wszerz i wzduż, koncertując gdzie się da. Pochorowałem się dość poważnie od tego i niespieszno mi do ponownego zamieszkania w pociągu. Prawdę jest jednak to, że na muzyce udało mi się zarobić o wiele więcej niż na sztukach wizualnych – mówię tu o muzyce do reklam czy do teatru. Kiedyś często grywałem też na wernisażach.

Ludziom jakoś dużo szybciej przychodzi do głowy, aby zapłacić muzykowi za koncert niż artyście za wystawę. Nie wiem, czemu tak jest.

PB: I to chyba dobra puenta naszej rozmowy.  
Zgodzisz się ze mną?

AW: Niech będzie taka. Dzięki!

\*\*\*

PB: Adam, minęło już prawie sześć lat od naszego wywiadu, w którym pokazałeś środkowy palec środowiska sztuki wizualnych w Polsce, a w szczególności w Gdańsku. Zrobiliśmy go w grudniu 2011 roku, kiedy to na swoim blogu napisałeś, że nie będziesz już zajmował się sztuką. Wytrzymałeś?

AW: Wiedząc, że będziemy kontynuować naszą rozmowę sprzed sześciu lat, przeczytałem ją raz jeszcze i przez chwilę zastanawiałem się na tym swoim wkurwem. Chyba mogę powiedzieć, że był mi potrzebny, aby obrać inny kierunek działania. Muszę jednak przypomnieć, że wcale aż tak jednoznacznej deklaracji nie składałem. Zaznaczyłem wówczas, że grać i uczyć będę nadal i że nie jestem w stanie sztuką się nie zajmować w ogóle.

Przede wszystkim byłem rozczarowany Gdańskiem, proporcją mojego lokalnego zaangażowania do wsparcia ze strony instytucji i brakiem jakiejś jasnej lokalnej perspektywy. Faktycznie deklarowałem wycofanie się z działań artystycznych w Gdańsku i jeśli dokładnie się temu przyjrzeć, to nie wystawiałem tu w tym czasie prawie w ogóle, choć współpracowałem z Anią w naszym duecie artystycznym a także przy okazji działań kuratorskich. Ania nie czuła podobnej złości, a ja nie mogłem odmawiać jej robienia czegoś, na co miała ochotę. Poza tym Ania zajęła się całą logistyką naszych wspólnych projektów, więc właściwie przestałem cierpieć przy ich realizacji. Przestałem jednak chodzić na otwarcia wystaw i inne takie rauty. Odkrzytem się zupełnie i to właściwie „ogólnopolsko” a nie tylko lokalnie.

**PB:** Dziś Adam Witkowski to już nie artysta sztuk wizualnych z Gdańskiego, tylko muzyk kultowych zespołów Górnego i Nagrobki, producent muzyczny... Dobre się z tym czujesz?

AW: Zabawne jest to, że dosłownie przed chwilą wysyłałem fotografie do artykułu we „Frieze” – okładkę płyty Nagrobków właśnie!

Najważniejszym dla mnie odkryciem z tych ostatnich lat jest to, że jestem gitarzystą. Dojrzewało to we mnie od ponad kwieciny wieku i w końcu osiągnęło poziom, na którym z czystym sumieniem mogę zdefiniować siebie w ten sposób. Kiedyś, kiedy intensywnie malowałem, to cały mój proces myślenia był jakoś filtrowany przez malarstwo, teraz mam to z gitarą i nagrywaniem. Na ten fakt wpłynęły głównie moje doświadczenia z muzyką improwizowaną, a nie granie piosenek w zespołach, o których wspomniałeś. Najważniejsze dla mnie doświadczenia to współpraca z Mikołajem Trzaską w Langfurtce, a także z Krzyszkiem Topolskim i Wojtkiem Juchniewiczem w Wolności oraz cała masa muzycznych spotkań na koncertach freejazzowych i improwizowanych. Bo to taka muzyka najbardziej mnie kręci. Załatwia stuprocentową autentyczność i szczerość. Powstaje tu i teraz, adaptuje się też do architektury i brzmienia pomieszczeń. Jest bardzo podobna do medytacji.

Na gitarze zbudowałem swój język, który sobie powoli rozwijam. Czuję, że wyrażam się poprzez ten instrument. Daje to bardzo przyjemne uczucie wolności. Po prostu siadam i gram swoje. Bardzo istotne jest też to, że wiem, co moje nie jest i w jakie rewiry nie chcę się w ogóle wybierać. Zacząłem też grać na perkusji, na której chciałem grać od zawsze. Prawdopodobnie nigdy nie będę miał na niej takiej swobody gry jaką mam na gitarze, ale Nagrobki, w których gram na bębnach, dużo koncertują i mam z tego masę frajd.

PB: Przypomnę, że ostatnie pytanie w wywiadzie sprzed sześciu lat brzmiało: „A czy nie kusiło Cię, by zostawić w cholerę sztuki wizualne i na poważnie grać muzykę?”. To się stało, choć wtedy byłeś sceptyczny. Grałeś z Górnem i Nagrobkami na OFFie, na Open'erze i na kilku innych festiwalach. Mapa koncertów Nagrobków wygląda imponująco. I co? Warto było?

AW: Wcale nie byłem wówczas sceptyczny, a jedynie opisywałem problemy, z którymi borykają się muzycy. Zwróciłem ci też uwagę na to, że muzyka nie jest rzeczą, którą nie zajmuję się na poważnie. Wiem, że z zewnątrz występu na tych wszystkich imprezach wyglądają jak osiągnięcie pewnego sukcesu. To trochę tak jak mieć wystawy w Zachęcie albo innym CSW. Traktuję to jednak raczej jako dowód na to, że nie jesteśmy amatorami. Kiedy rozmawialiśmy ostatnio, to opowiadałem ci o sytuacji, w której moje prace były pokazywane w uznanych galeriach i muzeach, a jednocześnie nie uczestniczyłem w rynku sztuki w ogóle. W muzyce jednak łatwo swoją wartość zweryfikować na koncercie. Jeśli na przykład grasz za bilety i przyjdzie więcej osób niż jest w stanie pomieścić klub, to to jest satysfakcja na maksa.

Osoby, które bookują koncert na festiwalu, nie chcą tylko samego nazwiska lub nazwy zespołu, chcą mieć pewność, że publiczność będzie zadowolona. Część z tych zaproszeń składanych jest po koncertach, albo mail z zaproszeniem zaczyna się od zdania: „Byłem na Waszym koncercie tu i tu, chcę Was zaprosić tu...”. Jestem bardzo szczęśliwy, widząc na koncertach Nagrobków wiele uśmiechniętych osób. To jest ekstra, więc było warto!

Gramy w lidze, w której miarą honorariów jest publiczność a nie hojność sponsorów. Nie ma więc z tego kokosów, ale jest to bardzo uczciwy układ, który w tym momencie jest dla mnie OK.

Muszę się pochwalić, że płyty Nagrobków sprzedają się znakomicie jak na niszę, w której gramy. To znaczy, że w ciągu pierwszego miesiąca od premiery sprzedaje się około 500 sztuk tytułu, a po kolejnym roku pozostałe 200 sztuk z nakładu 700 egzemplarzy. Nie są to oczywiście ilości, z których można żyć! Czujemy się jednak megaszczęściorzami, bo koszty nagrania i wyprodukowania płyty jesteśmy w stanie nazwać inwestycją. Zazwyczaj zespoły finansują płyty z honorariów za koncerty lub innych dotacji, a wydają je z potrzeby serca i chęci dalszego koncertowania.

Zaczęliśmy z Maćkiem Salamonem traktować Nagrobki jak firmę, bo pracy jest cała masa. Poza płytami robimy w tym momencie muzykę do czwartej już sztuki teatralnej. Do tego próby, koncerty, nagrywanie, produkcja. Duża praca. Choć nam to akurat pomaga, sprawia, że stajemy się bardziej kreatywni, lubimy deadline'y.

Zresztą cały proces współpracy z Maćkiem jest dla mnie bardzo fajnym doświadczeniem. Osiągnęliśmy dziwny poziom symbiozy. Moglibyśmy siedzieć i pisać piosenki codziennie po osiem godzin i pewnie byśmy się nigdy nie znudzili. Kiedy jeden słabnie, to drugi go jakoś uzupełnia. Do tego działania pod presją w ogóle nam nie przeszkadzają.

PB: Doszło do tego, że jeden z najbardziej znanych galerzystów w Polsce zupełnie nie kojarzył cię z twoich prac wizualnych, a za to znakomicie z muzyki...

AW: To bardzo dobrze. Cieszę się, że ja teraz nie muszę już kojarzyć żadnych galerzystów.

PB: Nie wiem do końca, czy przemawia przez ciebie żal czy ironia...

AW: Chodzi mi o takie dziwne społeczne zachowania, zabawy w dorosłych... Że ktoś trzeba znać, że temu trzeba dać portfolio, w odpowiednim momencie coś o sobie powiedzieć, bywać tu i tam. Nie raz uczestniczyłem w takich niby-nieformalnych spotkaniach. To się ogląda jak film, taką komedię moralnego niepokoju.

Co jest bardzo ciekawe – tych zachowań można się wyuczyć. Można sobie wbić do głowy, że tak trzeba. Sam też przyswoiłem sobie sztukę notorycznego opowiadania o sobie. Pielęgnowanie egoizmu jest niebezpieczną grą, o dziwo – bardzo autodestruktywną.

PB: W twoim dorobku płytowym jest krążek szcze-gólny – *Ra Ba Ba Ba*. Jedyny, który podpisałeś imieniem i nazwiskiem. Nagrałeś tę płytę ze swoim ojcem, Kurdem, który wyjechał z Polski przed twoim narodzeniem i z którym do niedawna nie miałeś kontaktu. Mam poczucie, że ta płyta to taki muzyczny odpowiednik dzieła, które byś stworzył, gdybyś nadal był artystą sztuk wizualnych... Czy tak jest?

AW: Trochę tak jest, bo poza muzyczną formą jest w niej cała stojąca za nią historia, którą można by przecież po prostu opowiedzieć. Właściwie nie trzeba słuchać tego nagrania, a wystarczy posłuchać historii. Mam tego świadomość i trochę mi to ciąży, ale wiem też, jakie były moje intencje przy jej realizacji, więc czuję się *fair*.

Po premierze filmu *Ra-ba-ba-ba* w Narodowym Instytucie Audiowizualnym kolega zapytał mnie czy aby nie traktuję spotkania z ojcem jako kolejnego „projektu”. Wiem, co miał na myśli, bo jest to taki „fullpack” – wszystko się da z tego wycisnąć. Razem z Anią i Krzyszkiem Gutfrańskim przygotowywaliśmy wokół tej płyty i mojej rodzinnej historii projekt pawilonu do Wenecji. Muszę przyznać, że rodzaj ekshibicjonizmu, jaki się z tym wiązał, był dla mnie dość kłopotliwy. Wystartowaliśmy w konkursie i przegraliśmy. Po wizycie na Biennale mogę jednak śmiało powiedzieć: szkoda, że nie wygraliśmy! Wiem, że taka historia ma moc i jakąś wibrację, która byłaby ukojeniem dla cierpiącej weneckiej publiczności.

Nie mam jednak zamiaru zajmować się dłużej tym nagraniem jako dziełem sztuki. Zrobienie płyty z ojcem było drogą do tego, aby go poznać. To było dobre doświadczenie. Teraz Ania zajmuje się tą historią z zupełnie innej strony. Ja już w tym uczestniczę tylko jako bohater.

PB: Czy teraz, chwilę po tym jak urodził się wam Ignacy, odbierasz tę płytę inaczej?

AW: Nie, raczej nie. Chociaż zupełnie inaczej patrzę teraz na małe dzieci. Ta płyta miała dla mnie szczególnie znaczenie nie tylko ze względu na poznanie ojca. Dla mnie najważniejszą rzeczą w pracy nad nią było uświadomienie sobie, że pamiętam wiele rzeczy z czasu, kiedy byłem niemowlakiem. Pamiętam swoją świadomość z tego czasu. Teraz, kiedy patrzę na Ignacego, wiem, że on jest równie świadomy, ale nie umie jeszcze wyrażać tego, co czuje.

PB: W jaki sposób ciebie, jako artystę, zmieniło to, że urodził się wam syn? Kilka dni po urodzinach musiałeś wyjechać do Poznania i zagrać z Nagrobkami koncert...

AW: Tak jak wspominałem wcześniej, granie w Nagrobkach traktujemy jak pracę. Podchodzimy do tego maksymalnie poważnie, więc po prostu pojechaliśmy grać. Nie mogłem sobie tacierzyńskiego wząć. Na inne wnioski muszę jeszcze poczekać. Na razie jest to zbyt świeża sprawa.

PB: Chciałbym wrócić do tworzenia prac wizualnych. Czy naprawdę powiedziałeś „Basta！”, czy też tworzysz w piwnicy dzieła, o których nie wie nawet Ania？

AW: Nie, nie powiedziałem tak. Co jakiś czas robię coś wspólnie z Anią. Sam zresztą zrobiłem niedawno serię obrazów i wystawę malarstwa w Dwóch Zmianach w Sopocie.

Rysuję swoje rysunki długopisem. Poza tym uczę na akademach w Szczecinie i Gdańsku, więc na co dzień dyskutuję ze studentami o ich pracach. Na pewno jednak zmieniły się proporcje, muzyką zajmuję się właściwie non stop.

PB: W pamiętnym wywiadzie rozmawialiśmy też o sprzedaży prac, mówiąłeś wtedy, że sprzedałeś ich sześć. Czy coś się od tego czasu zmieniło?

AW: Tak, coś się od tego czasu sprzedało. Jakiś film kupiła Zachęta, niedawno sprzedaliśmy pracę do kolekcji Muzeum w Bytomiu. I jeszcze Galeria Szara sprzedała dwa moje obrazy. Czyli dobiłem do dziesięciu sprzedanych prac, a wciąż nie mam czterdziestki!

PB: Czeka nas jeszcze jeden powrót do wywiadu sprzed lat. Mówiąc o Gdańskim, powiedziałeś: „nie mam zamiaru realizować tu już niczego, co nie jest muzyką i pedagogiką”. W 2014 roku przygotowałaś jednak wraz z Anią festiwal *Narracje 6: mędrci i duch*. Dlaczego się złamałeś?

AW: Są takie działania, do których jesteśmy zapraszani jako duet. Wówczas decyzję o uczestnictwie pozostawiam Ani. Zaproszenie do kuratorskiego przygotowania Narracji potraktowałem wtedy jako dowód uznania ze strony miasta oraz Instytutu Kultury Miejskiej. Miałem również w pamięci, że – na przykład w naszej poprzedniej rozmowie – kwestionowałem jakość tego rodzaju działań. Trzeba było coś udowodnić. Poza tym mogliśmy podzielić na większą skalę i zmienić wydźwięk Narracji, zamienić „festiwal rodzinny” na dużą wystawę w przestrzeni publicznej. Chcieliśmy się sprawdzić. To był bardzo intensywny rok przygotowań i bardzo mocne doświadczenie. Byliśmy tym kompletnie wykończeni, ale bardzo szczęśliwi. Cieszę się, że się tego podjęliśmy.

PB: I pytanie na koniec. Co mówisz studentom akademii, którzy chcą zostać artystami sztuk wizualnych?

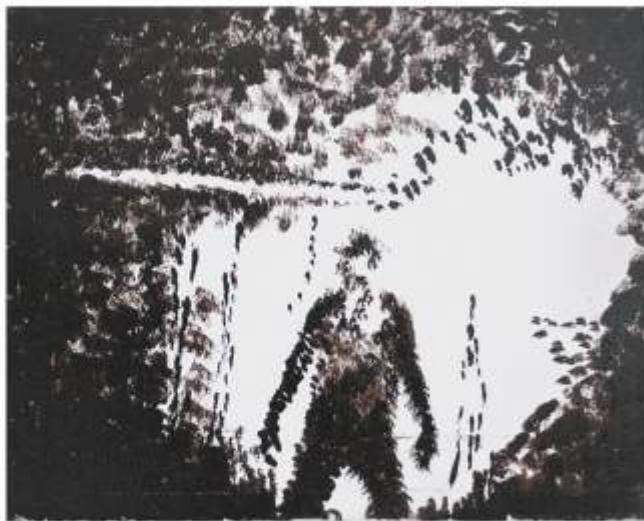
AW: Szczerze mówiąc, to na takie rozmowy nie ma czasu. Zajmujemy się dość konkretnym obszarem wiedzy i umiejętności. Nie mam też stuprocentowej pewności, że studenci w ogóle zastanawiają się nad tym, co będą robić po ukończeniu studiów. W tym roku po raz pierwszy będę prowadził pracownie dyplomową. Może wtedy będzie trochę czasu na takie egzystencjalne rozmowy.

PB: I co im powiesz, gdy cię zapytają, jak to było być artystą sztuk wizualnych... I czy warto poświęcić temu studia, a później życie...

AW: Ponieważ na obu akademiacz uczę dźwięku, a dźwięk to dla mnie przede wszystkim słuchanie, więc może taką disneyowską prawdę: „Słuchaj głosu swego serca!”.

2011/2017

*Pierwsza część rozmowy została opublikowana na blogu „ArtBazaar”.*



u góry / above:

Adam Witkowski,

Z cyklu *Smoła na płótnie*, smoła na płótnie, 2007-2008

From the series *Tar on canvas*, tar on canvas, 2007-2008

Adam Witkowski,

*Roboty Ziemi*, logotyp + akryl na płótnie, 2017

*Earthworks*, logo + acrylic on canvas, 2017

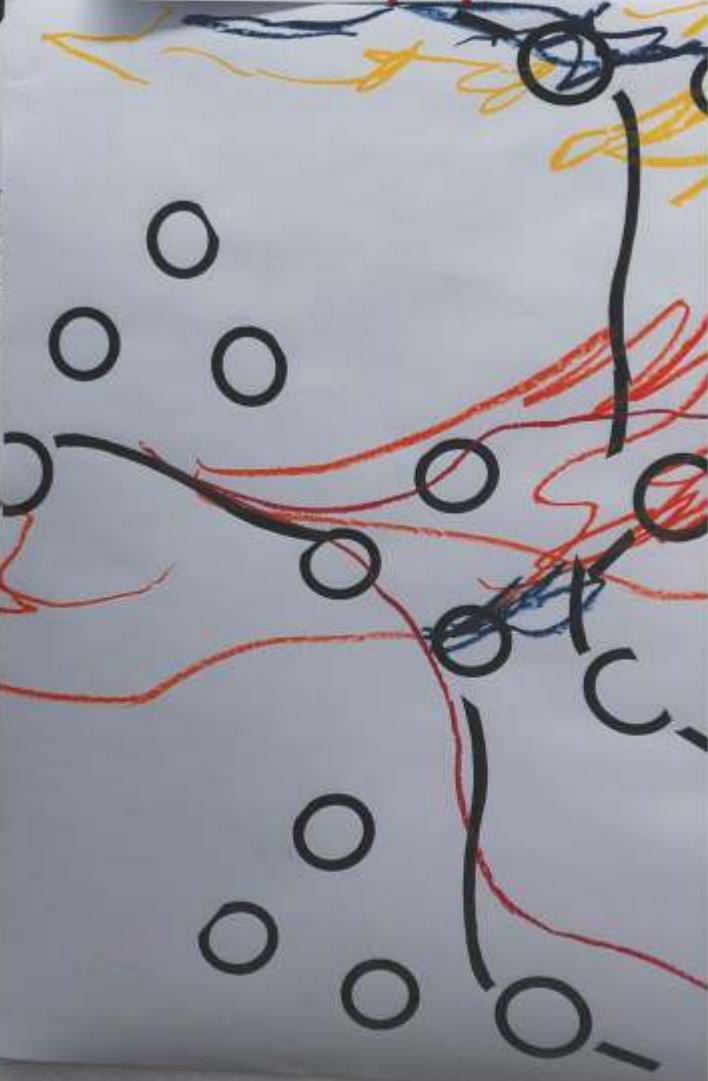
następna strona / next page:

Adam Witkowski,

*Nie bój się zła*, akryl na płótnie, 2017

*Don't afraid of the Evil*, acrylic on canvas, 2017





Adam Witkowski,

*Outlines*, instalacja, kredka na papierze, ksero, Tajna Galeria, Gdańsk, 2019

*Outlines*, installation, crayon on paper, photocopy, Tajna Gallery, Gdańsk, 2019



# The End of the Art

---

Adam Witkowski  
in conversation  
with Piotr Bazylko

---

[REDACTED]

**Piotr Bazylko:** Several days ago, a 'death notice' saying "The end of art" appeared on your blog *Escape Plan*, and then after a while it disappeared. Did you plan to quit making art?

**Adam Witkowski:** That death notice and the accompanying text were online just for a couple of hours. The fact that they disappeared has to do with how I use my blog: I often try out there the things that I'd like to say aloud. I share something online and then I figure out whether I feel OK with it or not. Knowing that someone might read it allows me to look at my own observations in a different way. That particular post didn't stand to the test. I came to the conclusion that I'm not able to say definitely: "I'm not going to make art anymore". This is a strong sounding declaration. It would probably soon turn out that I'm not able to follow it. I simply don't know what life outside art looks like. I was born into an artistic family; I knew what I wanted to do ever since I was five. Then I went to an arts high school, later to the arts academy at which I now teach. Given that I teach, and also make music, which is something I wouldn't for the life of me be able to forgo, my declaration of abandoning art could be misunderstood. That's why I took that post down. Another one appeared in its place, though: "Fuck it!!! Not working in Gdańsk!". I have no intention of deleting it.

**PB:** We will return to Gdańsk later on. But back to my question, I get the impression that you're trying to circumvent it. As though you didn't want to give me an honest answer. Are you frustrated? With what? You don't feel like making art anymore?

**AW:** I've felt for some time now that in this respect I reached a wall that I'm not able to overcome on my own. I'm marking time, which might be a sign that it's time to turn around and look for a different path. The reason for my frustration is that I can't live off my art, even though the better part of my life has been devoted to it. A popular image of the artist is someone sitting up on a mountain or down in a basement and working against all odds, only to die of hunger. I don't find this vision attractive. I think it's completely incongruent with modern times. Many of my colleagues, faced with a lack of interest in their work, left the artistic profession for other occupations. In my case, however, a certain paradox occurred: I regularly get invited to exhibit in venues widely considered important for culture, and yet I can't treat this as a way of making a living. I used to believe that another year or two would pass and this financial aspect would change. A year passed, then another, third, tenth – and my common sense tells me to check my hopes against the reality. The desire to create art, which I do feel, is not really relevant here. I can only say with a certain

satisfaction that so far I haven't gone down with tuberculosis or some such Romantic illness attacking emaciated bodies. I'm doing fine, because I can make money in other ways, also outside the Academy of Fine Arts, where I have part-time employment. The issue of salaries in Polish academia would make another story; it's the butt of the joke for our colleagues from other countries.

The truth is that in order to make art, you need money, or at least time, which, as we know, easily converts into money. If you were to rely on artists' fees and exhibition production budgets, you might as well do nothing. Artists often work only for travel cost reimbursement, and I'm not speaking here of little culture centres on the prairie, but of Poland's largest state-owned institutions. Sometimes it gets downright ridiculous; I once had to pay the tax on a fee for my exhibition which I never received. All this boils down to a simple question: what's the point? Willingness is one thing, but common sense is quite another. There's a film by the artistic collective Azorro, in which the gentlemen sit at a landline phone, listening to invitations to take part in "a very prestigious exhibition". I highly recommend it! It very aptly describes the reality that most Polish artists face. Your questions come at a time when I really don't know what I'm going to do.

PB: Okay... So how many works did you sell in the last five years?

AW: In my whole artistic career, I sold one film to the Centre of Contemporary Art in Toruń. I sold three pictures painted in tar to yourself, one to Krzyszek Masiewicz, and one tiny picture was sold at an auction one year ago. I could add to this a drawing sold at a charity auction organised for the Wyspa Institute of Art, but of course the money didn't go to me. I don't know how many hand-drawn album covers of Samorządowcy band did you manage to sell at ArtBazaar Records?

PB: So far, we've sold eighteen copies...

AW: There you go! Better than I expected! Glad to hear that! So we're approaching the moment when the album pays back its production costs. Any potential profit is still a matter of the future. If we add to all that a film that I co-authored, bought by the museum in Bytom, we will get a comprehensive list of my commercial 'successes'. If this total income is divided by the number of months since, say, my graduation – although I don't think this is the right threshold – we get a monthly average of 75 zlotys.

PB: And what about grants, scholarships? After all, there are various alternative ways of making a living from cultural activity...

AW: True. And one must admit that in this respect it's not so bad in our country. Yesterday, I talked to a friend who lives between Israel and Poland. He claims that over there cultural projects receive no support whatsoever. There is a trap, though, that you can fall into if you rely only on this kind of support. The artist becomes a craftsman performing 'artistic commissions'. As a result, he or she loses independence of thinking and doesn't allow for risk. I think that in an environment where everything is described, calculated many months in advance, art cannot feel too well. I'd gladly give my own award to whoever came up with the term 'grant art'! It's incredible how many artists can be ascribed to the circle of grant art – from those who have zero ideas for what they want to do, so they're eager to do anything within the framework of top-down instructions, to icons such as Brian Eno, making some horrible stuff in a fountain for the Culture Congress in Wrocław. I firmly believe that art needs spontaneity. To a certain extent, it must be an experiment that you perform on yourself. Of course it's possible to 'effect an interesting artwork' on commission, but working exclusively in this way leads to degeneration. I do admit that I'm not a saint myself in this respect. I took part in a couple of 'projects' just for the sake of money and good company. Hence my knowledge of the resulting dangers. Free market principles, whereby an artist makes a piece of art and somebody buys it or not, seem way healthier to me.

PB: So why didn't you team up with any commercial gallery?

AW: I thought that the first move should come from the gallery, which should know whom it wants for its 'stable'. I waited patiently, but nothing happened. I figured that probably nobody cares about my art, that it's awkward or inept or something. I began to think that the problem lies in me. But then I got nominated for Spojrzenia 2011 prize, and I thought that perhaps I was wrong; after all, I didn't get there by accident. I decided to take things into my own hands and suggested collaboration to several galleries. This resulted in no result: my emails were left unanswered, not even by autoreply. And I know for a fact that the people I contacted knew who I was. I once wrote a piece which was later published in your guidebook. I wrote that given the absolute lack of return signal from the art market, I begin to doubt its very existence; perhaps it's just some kind of a myth that people persistently believe. It was hilarious to see this juxtaposed with a piece by Wilhelm Sasnal.

PB: I remember that when we were working on *A Collector's Guide to Latest Art*, Bogna Świątkowska told me that your outlook on the art market was slightly different from ours. For me, this came

as a great surprise, because you know, we're all about Sasnal's or Bujnowski's record sales, Althamer's new projects – and suddenly there's this unfamiliar reality. But later I read a study by a foundation based in New York; it said that the average income of a New York artist is less than thirty thousand dollars. Average, which means that the art moguls, who earn millions, significantly inflate this figure. So it's not only a Polish thing...

AW: Nothing strange about that; otherwise 'artist' would be the most profitable and safest profession in the world. This stratification and diversity of prices in the art market is, I think, the basis of its functioning. Not all artists are gentlemen, so sometimes we do talk about money. It's incredible how many people have exactly the same doubts as I do, and how many experience the same kind of frustration. Driven by the pleasure of belonging to an elite club, we keep working this small field of ours, but from the financial perspective it's a suicide. Perhaps we do this because no other profession is as good at nurturing egocentricity. It's highly addictive. This world looks fantastic only on the side of the façade, though. A good example was this year's Spojrzenia gala: red carpets were spread in front of Zachęta gallery, searchlights and other such gadgets were installed, but all nominees and the jury went in and out quietly through the back door. Nice as it is, all this glitter and dazzle creates a completely false image.

PB: What if, hypothetically, you had won Spojrzenia 2011... Do you think this would've changed something in your artistic life? I get the impression that this competition has no real bearing on the winners' careers, even though this is Poland's most important prize for young artists. It's not the Turner Prize, and the fates of previous winners seem to show it.

AW: Such hypothesising is pointless. It is how it is. I'm glad that Konrad Smoleński got this prize; I rooted for him. I was very happy with the nomination and I didn't even think I could win. Nor do I follow the careers of previous winners. Such a one-time injection of cash is undoubtedly welcome. However, I'm quite certain that the real success is to keep the interest. This is difficult to achieve if you're on your won.

Besides being interesting, a work of art must pay off for someone apart from the artist. I agree that Spojrzenia can't compare to the Turner Prize. Also the awareness of what art is is radically different here than in the UK. I imagine that over there the funders of the prize wouldn't show their dislike for 'non-representational' art, even in backstage conversations. It's all the funnier to see all those appurtenances such as the red carpet or the TV-show atmosphere being 'transplanted' to Poland. But we have to start somewhere, and I guess we should simply forgive these first wobbly steps towards western models.

**PB:** Perhaps your problem is that you live and work in Gdańsk, a city without even one proper commercial gallery and without any major art collectors?

**AW:** Such an explanation would be a simple way of releasing me of the responsibility for my own fate. I think I'm able to pinpoint the source of my failure. I guess the problem lies in the fact that I've changed media and objects of interest too often. Some people call it inconsistency. Sometimes I work with Anka, sometimes on my own, sometimes I do painting, photography or installation art, on other occasions I work with sound. Even in the audio sphere alone I have a very wide 'spread'. From the marketing point of view, this is not good. I know that, but I still don't want to calculate things or give up on doing stuff that I find interesting at a particular moment. My friend and teacher once said something like this: "in order to sell, art must be bleeding out before the eyes of the viewers". What he meant by this rather obscure if crude statement was that the market expects the artist to be more or less predictable. If you make films and pictures with guys in black shoes, go on doing them; if you sculpt in chewing gum, do only that, or, if you must, from time to time you can shoot a video with chewing gum in the leading role. Just as in any other market sector, a 'branded' product sells better. Not many nutters who go against this rule get accepted. Living in Gdańsk certainly doesn't make life easier. There's no point in pretending that Poland isn't split into Warsaw and the rest of the country, even though Warsawians themselves don't want to believe it. Later you can leave Warsaw, but in order to be noticed, first you must be appreciated in the capital. That's how it works. If you don't have someone who would take care of your interests in the headquarters, you must show up there yourself, as often as possible. No email can replace a face-to-face meeting – that's obvious! So, again, in order to do it you've got to have money, time, etc... Gdańsk does really poorly as a model of a city in the provinces. There's not even one commercial gallery of contemporary art. There isn't and I don't think there's going to be one in the next twenty years. The reason is simple: apart from artists themselves and some cultural producers, there aren't enough people interested in art. No people who could afford buying artworks. No demand – no supply. For several years, only some groundwork has been done, an attempt to change the society's attitude towards culture. There are

festivals such as Narrations or Streetwaves, whose main premise is that 'art should go out on the street'. It's good that something's going on, but it's all still light years even from Warsaw standards. These festivals look a bit like country fairs, a veritable hodgepodge, with no deeper reflection whatsoever.

Unfortunately, our city authorities still dream of a historicised 'borough on the Motława river' rather than a modern city, and Gdańsk is crippled by the burden of the Solidarity movement heritage. We all know what an occasional commemoration like Miłosz Year or Chopin Year looks like. Here, we live in a Solidarity Eon; it's like a cursed version of the Midas touch: almost everything that is done in Gdańsk becomes political.

I sincerely doubt that there are any art collectors down here. There's nowhere they could be recruited from. Potential buyers only come here for holidays.

**PB:** And your line: "Fuck it!!! Not working in Gdańsk!"  
 – what is it about? You seriously don't want to do  
 any more projects in your city?

AW: On the occasion of the award of a certain local prize, I learnt about the views and ambitions of the jury members. Unluckily, there were, I think, as many as fifteen people in this body, from journalists and municipal officials to artists: a cross-section of Gdańsk intelligentsia, people with whom I'd have to collaborate if I were to continue my activity here. I described it all on my blog; if anyone's interested, it's there to read. I don't want to repeat myself. Correct, from now on I don't intend to do anything here that isn't music or teaching. This decision lost its 'dramatic edge', however, the moment I realised that I'm not losing anything at all.

**PB:** Weren't you tempted to make a clean break with visual arts for good and start playing music seriously?

AW: I haven't thought about it in this way, because sound alone is a bit too little for me. But I don't feel that my music making is 'not serious'. I play an instrument every day, I record my own and my friends' stuff. If we're talking about money, I must tell you that musicians struggle with problems very similar to those that I've already mentioned. And in music world, this concerns literally everyone, even very acclaimed figures. People can't live off selling albums, which to an extent can be compared to visual artists not selling their art. Of course, making a record means significant costs; you must finance it out of your own pocket or from scholarships. At best, album sales pay off the production costs; albums rather serve as documentation of your work than a source of income. In order to make a living, musicians have to give an enormous number of concerts. They have to create new groups, because how many times can you play under the same name in the same club? This, in turn,

resembles a situation where a visual artist would try to live off his or her exhibition fees. I once travelled along and across Poland myself, playing gigs wherever possible. I fell quite ill because of that, and I'm not so keen on living on the train again. On the other hand, it's true that I managed to earn way more money from music than from visual arts – I mean making music for commercials or theatre. I also used to play at exhibition openings quite a lot. Somehow it sooner occurs to people to pay a musician for a concert than to pay an artist for an exhibition. I don't know why.

PB: And this, I think, is a good bottom line for our conversation, isn't it?

AW: OK, let's leave it at that. Thanks!

\*\*\*

PB: Adam, it's been almost six years since our conversation, in which you gave the middle finger to the art world in Poland, and especially in Gdańsk. We spoke in December 2011, when you wrote on your blog that you wouldn't make art anymore. Did you persist in that?

AW: Knowing that we were going to continue our conversation from six years ago, I re-read it and I was wondering for a while about how pissed off I was back then. I think I can say that I needed that anger in order to take a different direction in my work. But let me remind you that I didn't exactly make such a categorical statement. I made a provision for music and teaching, and I said that I wasn't able to forsake art altogether.

Above all else, I was disappointed with Gdańsk; with the proportion of my local commitment to institutional support, and with a lack of any bright local perspective. True, I declared withdrawing from artistic activity in Gdańsk, and, if you look at it carefully, indeed I hardly exhibited here at all during that time, although I collaborated with Ania in our art duo, and also on our curatorial projects. Ania didn't feel such anger, and I couldn't refuse when she felt like doing something. Besides, she took care of all the logistics of our joint projects, so actually I no longer suffered when carrying them out. But I did stop to attend exhibition openings and other such gatherings. I disconnected myself completely; in fact, at the 'all-national' level, not only locally.

PB: Today Adam Witkowski is no longer a visual artist from Gdańsk but a musician playing in the cult bands Gówno and Nagrobki, a music producer... Does it feel good?

AW: That's funny because literally just a moment ago I sent out pictures for an article in *Frieze* – the cover of Nagrobki album!

For me, the most important discovery of these last few years is that I'm a guitar player. This has matured in me for more than quarter of a century, and it has finally reached a level where I can define myself in this way with a clear conscience. In the past, when I painted a lot, all my thinking was somehow filtered through painting; now I feel the same about the guitar and recording. This results mainly from my experiences with improvised music, rather than playing songs in the bands that you've mentioned. My most important experience has been the collaboration with Mikołaj Trzaska in Langfurtka, and with Krzysiek Topolski and Wojtek Juchniewicz in Wolność, as well as a whole lot of music encounters at free-jazz and improvised gigs. It's this kind of music that I'm most drawn to. It requires hundred per cent authenticity and honesty. It's created here and now; it also adapts itself to architecture and the sound of particular spaces. It's very much like meditation.

Playing the guitar, I've created my own language, and I'm slowly developing it. I feel I can express myself with this instrument. It gives me a very pleasant feeling of being free. I just sit down and play my stuff. What's also very important is that I know what is not my stuff and where I do not want to venture at all. I also started playing drums, something I've always wanted to do. I'll probably never feel as at ease as with the guitar, but Nagrobki, where I'm on the drums, play many concerts, and I'm having a lot of fun.

PB: Let me recall my last question from six years ago: "Weren't you tempted to make a clean break with visual arts for good and start playing music seriously?". That's what happened, even though back then you were sceptical. You played with Gówno and Nagrobki at OFF, Open'er, and several other festivals. The concert map of Nagrobki looks impressive. So? Whas it worth it?

AW: I wouldn't say I was sceptical at all; I only described the problems that musicians struggle with. I also pointed out to you that music wasn't something I wasn't serious about. I know that from the outside it looks like we've achieved a certain success

playing at all those events. It's a bit like exhibiting at Zachęta or some centre for contemporary art. For me, however, this is more of a proof that we're not amateurish. The last time we talked, I told you how my works used to be shown at renowned galleries and museums, yet at the same time I didn't participate in the art market at all. In music, however, it's easy to verify your worth at a concert. For example, if the concert is ticketed, and more people show up than the club can fit, this is incredibly satisfying.

People who book concerts for festivals don't just want a name; they want to be sure that the audience will be happy. Some of these invitations are issued right after we come off stage, or we get an email later that begins with "I saw you play here and here, I want to have you here...". I'm very happy when I see many smiling faces at the concerts of Nagrobki. This is awesome, so yeah, it was worth it!

We're playing in a league where the measure of artists' fees is the audience, and not the generosity of sponsors. Because of that, playing music is no bonanza, but it's a very fair deal, which at the moment is OK for me.

I'm proud to say that Nagrobki's albums sell great; I mean, given that our music occupies a narrow niche. Within a month of the release, we sell around five hundred copies, and the remaining two hundred out of a seven hundred run sell within one year. Of course we couldn't make a living out of these figures! But we feel super lucky anyway, because we can say that the costs of recording and producing an album are an investment. Usually, bands finance their records from concert fees or other subsidies; they produce albums out of the need of their heart and because they want to continue playing concerts.

With Maciek Salamon, we now treat Nagrobki like a business enterprise, because there's so much work. Beside the albums, at the moment we're making music already to our fourth theatre play. Plus rehearsals, concerts, recording sessions, production. A lot of work. Actually, it helps us though, it makes us more creative; we like deadlines. And anyway, the whole process of collaborating with Maciek is a very nice experience for me. We reached a strange level of symbiosis. We could sit and write songs for eight hours every day and I think we'd never get bored. When one of us peters out, the other somehow makes up for it. We don't at all mind working under pressure.

PB: I came to happen that one of the best-known gallery owners in Poland didn't associate you with visual art at all but was well familiar with your music...

AW: That's very good indeed. I'm glad that I don't need to be familiar with any gallery owners anymore.

PB: I'm not sure if it's regret or irony that I'm hearing...

AW: I mean, these strange social behaviours, playing adults... You need to know a certain person, you need to give someone your portfolio, to say something about yourself at the right moment, to show up here or there. I took part in many such quasi-informal meetings. It's like watching a film, you know, a comedy of moral anxiety.

Interestingly, these behaviours can be learnt. You can put it into your head that that's the thing to do. I also acquired the art of constantly talking about myself. Nurturing egoism is a very dangerous game and, strangely, a very destructive one.

PB: There's one special album in your music output: *Ra Ba Ba Ba* – the only record you signed with your own name. You made it together with your Kurdish father, who left Poland before you were born, and whom you met only recently. I feel that this album is a musical equivalent of the work you would've created if you were still active as a visual artist. Would you agree?

AW: Yeah, in a way you're right, because apart from the musical form there's this whole story behind it, which could simply be told instead. Actually, you don't have to listen to the recording; it's enough to listen to the story. I'm aware of this and it makes me a bit uncomfortable, but on the other hand I know what my intentions were when making this album, and I feel I've been fair.

When the film also entitled *Ra-ba-ba-ba* premiered at the National Audio-visual Institute, a friend asked me if I didn't approach my meeting with father as another 'project'. I know what he meant, because it's a 'full pack', you know – you can squeeze everything out of it. Together with Ania and Krzysiek Gutfrański, we designed a pavilion for the Venice Biennale around this album and my family story. I have to say I found the kind of exhibitionism that this involved rather troublesome. We took part in the competition and lost. But having visited the Biennale, I can say with certainty: I wish we had won! I know that this is a powerful story, with a kind of vibration that would've soothed the suffering of the Venice audience.

I don't intend to further engage with this recording as a work of art, though. Making the record with my father was my path towards getting to know him. It was a good experience. Now Ania is working on this story from a completely different angle. My only role in this is as a protagonist.

PB: Do you see this album differently now that Ignacy has been born?

AW: No, I don't think so. Although I look at young children in a completely different way now. For me, this album was special not only because I met my father. What I found most important was that while working on it, I realised that I remember many things from infancy. I remember my consciousness from that time. Now, looking at Ignacy, I know he's also aware of things, only he can't express his feelings yet.

PB: How did the birth of your son change you as an artist? Several days after, you had to go to Poznań and play a concert with Nagrobki...

AW: As I already mentioned, we treat playing in Nagrobki as a job. We approach it with maximum professionalism, so we simply went there to play that concert. I couldn't take a paternity leave. For any other conclusions I still need to wait. It's still a very new situation.

PB: I'd like to return to your visual art. Did you really say "Basta!", or do you keep making art in your basement, so that even Ania doesn't know?

AW: No, I didn't say that. Every now and then, I collaborate with Ania on something. Individually, I made a painting cycle and an exhibition of painting in Dwie Zmiany in Sopot. I make ballpen drawings. Besides, I teach at art academies in Szczecin and Gdańsk, so I discuss students' works on a daily basis. What certainly changed, however, is the proportion: I work on my music practically non-stop.

PB: In that memorable interview, we also talked about sales; you said you'd sold six works. Has anything changed since?

AW: Yes, I did sell a couple of things in the meantime. Zachęta bought a video, we recently sold one piece to the museum in Bytom. On top of that, Szara gallery sold my two paintings. This means I reached number ten in artwork sales, and I'm not even forty!

PB: One more glance back at that old interview, please. Talking about Gdańsk, you said: I don't intend to do anything here that isn't music or teaching". But in 2014 you prepared the sixth edition of Narrations festival with Ania. Why did you give in?

AW: Sometimes we get invited to work as a duo. In such cases, I leave it to Ania to decide whether we're in or not. For me, the invitation to curate Narracje was a sign of recognition from the city and the City Culture Institute. What I also had in mind was that I'd questioned the quality of such activities – for instance in the conversation we had. It was time to prove something. Besides, for us it was an opportunity to work on a greater scale and to change the character of Narracje, from a 'family festival' to a large exhibition in the public space. We wanted to try ourselves. It was a very intense year of preparations and a very powerful experience. We were completely exhausted, but very happy. I'm glad that we undertook the task.

PB: And my final question. What do tell your students who want to become visual artists?

AW: To be honest, there's no time for such discussions. We're dealing with a rather specific area of knowledge and specific skills. I can't be hundred per cent sure that my students even give any thought to what they're going to do after graduation. This year, I'm going to run a diploma workshop for the first time. Perhaps then we'll have some time for such existential deliberations.

PB: And what are you going to tell them if they ask what it was like to be a visual artist, and whether it's worth devoting years of studying, and later also one's life, to become one...

AW: Since I teach sound at both academies, and to me sound means above all listening, perhaps I'll pass on Disney's truth: "Listen to your heart!".

2011/2017

*The first part of this conversation  
was published at ArtBazaar blog.*



Nagrobki (Maciek Salamon, Adam Witkowski),

*Spalam się*, klip wideo, 2019

*I'm burning*, video, 2019





Nagrobki (Maciek Salamon, Adam Witkowski),  
Open'er Festival, 2016



# NAGROBKI

GRANIT LP PROMO TOUR

Wszyscy umrzemy!

**21.10 KATOWICE**, Rialto, Metavera Art fest. | **22.10 ŁÓDŹ**, Dom

**23.10 TORUŃ**, Kulturhauz | **24.10 WARSZAWA**, Hydrozagadka

**25.10 LUBLIN**, Warsztaty Kultury | **26.10 KRAKÓW**, Szpitalna |

**28.10 WROCŁAW**, D.K.Luksus | **31.10 GDAŃSK**, Ziemia

Nagrobki,

Wszyscy umrzemy, plakat promujący trasę koncertową, 2018

We will all die, band on tour poster, 2018



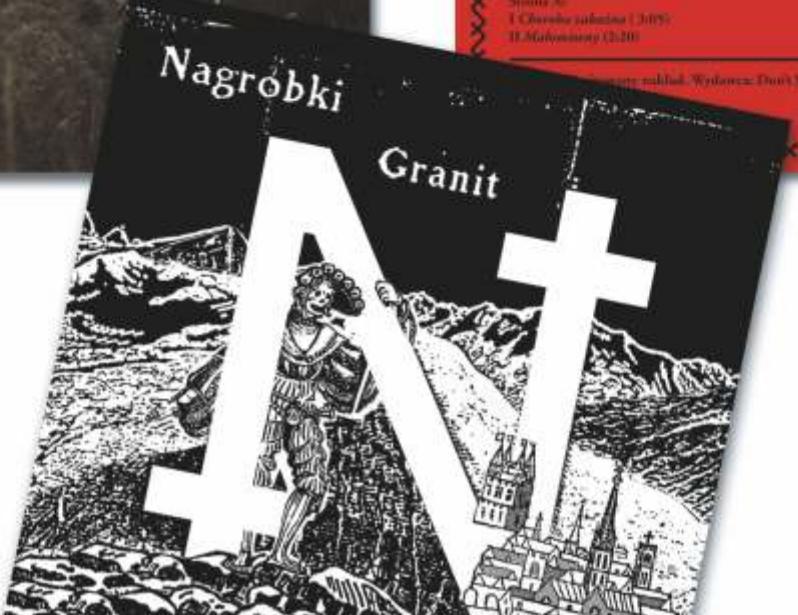
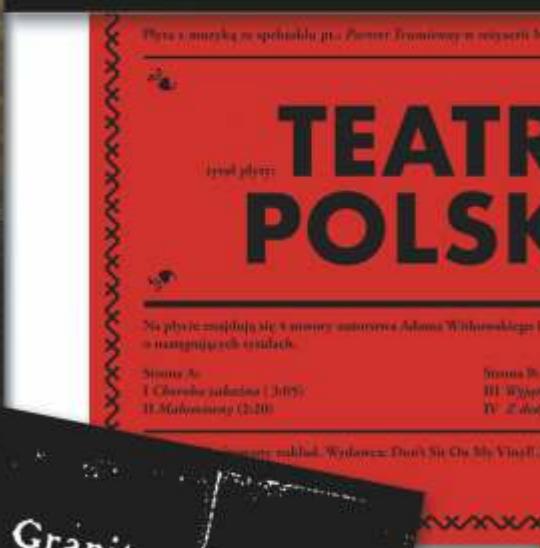
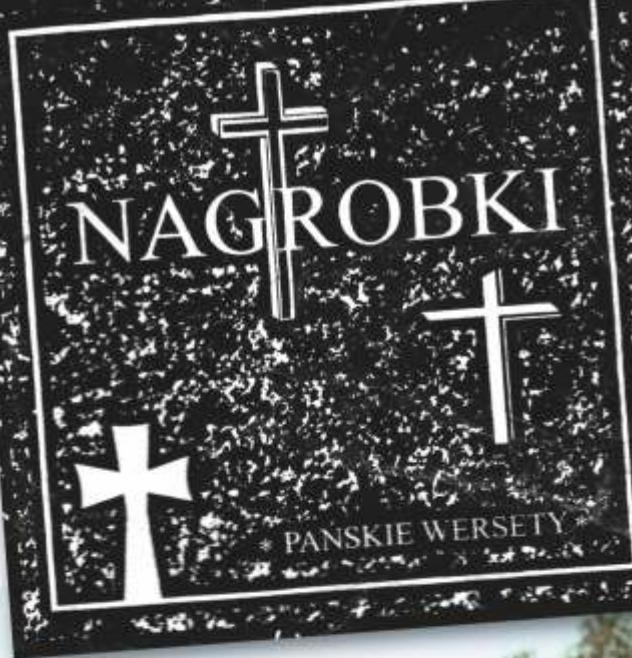
Nagrobki,

*Master of Puppets*, instalacja,  
TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 2017

*Master of Puppets*, installation,  
TRAFO Trafostacja Sztuki in Szczecin, 2017

Płyty, instalacja,  
TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 2017

*Tombstones*, installation,  
TRAFO Trafostacja Sztuki in Szczecin, 2017



Nagrobki,  
Okładki płyt,  
2014–2019  
Album covers,  
2014–2019



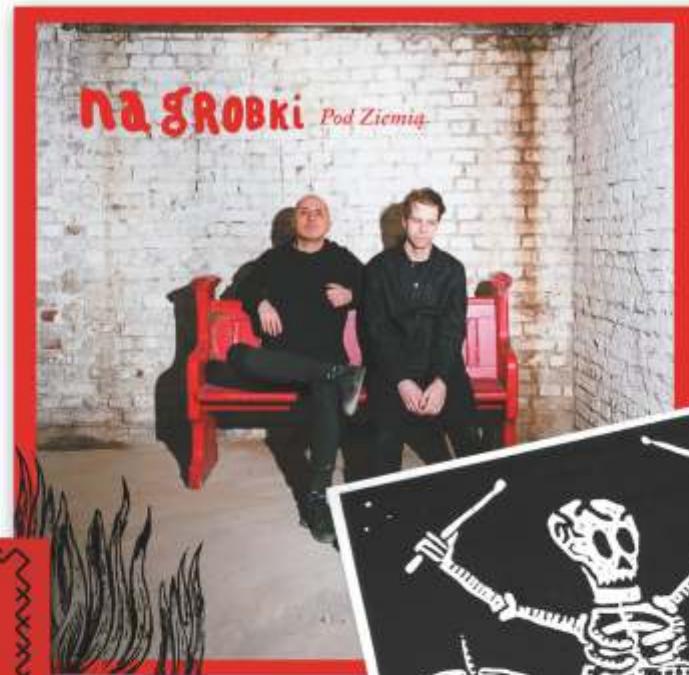
m the  
ists

N  
R  
KI

Marcin Sokołowski

Janusz Kowalewski (1912)  
Józef Skrzek (1913)

2019





Nagrobki, 2019



Opowieść o Łalach,  
śmieciach, pamięci  
oraz [REDACTED]  
pieśni wspólnej,  
granej  
na rozstrojonej  
gitarze

Z Adamem Witkowskim  
rozmawia  
Jarosław Szubrycht

Jarosław Szubrycht: Jak dyplomowany, nagradzany, wystawiany artysta-plastyk ląduje za perkusją post-punkowego zespołu?

Adam Witkowski: To sztucznie postawiony problem, jedno z drugim nie musi mieć nic wspólnego, ale zarazem nie ma potrzeby tych rzeczy rozdzielać. W ostatnim wieku muzyka i sztuki wizualne tak bardzo poszerzyły obszary swoich poszukiwań, że ten podział jest kompletnie nieaktualny. To, co odbieramy jako dźwięk i obraz, jest falą, tylko o innej częstotliwości. Różnica polega głównie na procesie edukacji plastyka i muzyka. Sądzę, że bardziej otwarta atmosfera panuje na uczelniach plastycznych i dlatego jestem zadowolony z moich edukacyjnych wyborów. Nie jestem przekonany, że byłbym szczęśliwszym i bardziej spełnionym muzykiem po ukończeniu Akademii Muzycznej. Ale ponieważ pytania, podobne do twojego, pojawiają się dość często, to zacząłem to analizować i doszędłem do wniosku, że kryje się za nimi zwątpienie w to, że muzyka rockowa jest formą sztuki. Może o to chodzi? Osobiście tych podziałów i ograniczeń nie czuję. Poza wywiadami nie zastanawiam się nad tym.

Formalnie jednak twoje pytanie jest uzasadnione, bo fakty są takie, że skończyłem Akademię Sztuk Pięknych, jestem dyplomowanym malarzem, a nawet doktorem sztuk pięknych i jedną z moich obecnych aktywności jest granie w zespole Nagrobki na perkusji.

JS: To może inaczej: która fala była pierwsza?

AW: Wychodzi na to, że muzyka, ale przez lata o tym nie wiedziałem. Moja mama skończyła grafikę. Rysowała, malowała, robiła projekty. Jeździłem z nią latem na tak zwane „plenery”, popularne w socjalistycznej Polsce – przez miesiąc siedziało się w ośrodku wczasowym prawie bez opłat, na końcu trzeba było tylko przekazać na jego rzecz jedną z powstałych tam prac. Rysowałem więc razem z mamą, co było bardzo fajne. Na jednym z takich wyjazdów miałem swoją pierwszą wystawę, byłem wówczas najwyżej trzyletkiem. Tworzenie było więc zawsze i nie myślałem, że będę robił w życiu cokolwiek innego.

JS: Widzisz punkty styczne twojej sztuki wizualnej z tym, co robisz w muzyce?

AW: Jeśli już to dzielić, to w obu przypadkach mocno kwestionuję rzeczywistość. Mojemu poznaniu świata towarzyszy niedowierzanie i zdziwienie, że inni wierzą. To, co robię, często jest ironiczne, a przy tym minimalne, proste... Zawsze zależy mi też na tym, by było to doświadczenie przede wszystkim zmysłowe, żeby nie przesądzić z konceptem. Nie umrzeć na śmierć z powagi.

JS: Ostatnio więcej czasu poświęcasz projektom stricte muzycznym. Masz wrażenie, że coś cię omija?

AW: Nie. Tym bardziej, że jestem trochę rozczarowany światem sztuk wizualnych. Tam jest dużo nieprawdy. Nie chcę sugerować, że nie wiadomo, co w galerii stoi. Chodzi mi raczej o to, że artysta zajmujący się sztukami wizualnymi nie ma takich możliwości konfrontacji z publicznością, jakimi dysponuje muzyk. Szczególnie w takim zespole jak Nagrobki, gdzie się spoczę, powydzieram, wszystko dzieje się naprawdę. Robiąc instalacje w galerii też przekazujesz energię, choćby na poziomie koncepcji, ale nie da się tego porównać z koncertem, podczas którego nadajesz tok myślenia wielu ludziom, będąc w tym tu i teraz. To jest bardzo seksualne. Poza tym w galerii trudniej rozstrzygnąć, co jest prawdą, a co nie, zbyt wiele rzeczy pochodzi z odgórnego nadania. W sztukach wizualnych można spekulować intelektualną i rynkową wartością. W muzyce, szczególnie tej nieakademickiej, sprawa jest prosta, koncerty wszystko weryfikują. Albo to zażera, albo nie zażera.

JS: Kiedy weszła muzyka?

AW: Moim pierwszym zespołem było Warzone. Miałem osiem lat. Mama kupiła mi plastikowy keyboard na Mexikoplatz w Wiedniu. Potem z kolegami z bloku zbudowaliśmy gitary z listewek i płytek PCV, ze strunami z żyłek. Przy okazji uprawialiśmy bluźnierczy, pogański kult takiego bożka, który oryginalnie był zabawką...

Jak miałem 14 czy 15 lat bardzo intensywnie grałem na gitarze. Pojebaństwo na maksa, grałem dzień i noc. Na szczęście do szkoły można było chodzić z gitarą... Surrealistyczna historia. Wyobraź sobie bydgoskie osiedle Fordon. Moloch. Boom demograficzny początku lat 90. I nagle pani od muzyki wprowadza dla ósmych klas - których było od A do K, a w każdej po 33 osoby - obowiązkową gitarę. Parę tysięcy osób w szkole, z czego trzysta, może czterysta z gitarami! Mama już wcześniej zmuszała mnie, żebym grał. Chciała mi kupić instrument, ale bardzo się wzbraniałem. Powiedziałem jej, że pożyczę od kolegi i zobaczymy, czy coś z tego będzie. Pamiętam, jak po raz pierwszy wziąłem gitarę do ręki. Myślałem, że jest zepsuta. Wcześniej sądziłem, że wystarczy ją dotknąć i ona zagra... A jednak zacząłem ćwiczyć. Dopiero gdy poszedłem do liceum plastycznego, przestałem mieć na to tyle czasu, co wcześniej. Potem nie wiedziałem też, po co mam grać.

JS: Czego wtedy słuchałeś?

AW: Kiedy zaczynałem pierwszą klasę liceum, obok otwierał się Mózg. Dokładnie tego samego dnia. Zacząłem tam chodzić. Z moją obecną żoną spędziliśmy tam cały wolny czas. Mieliśmy podanych na tacy największych artystów ze światowej sceny muzyki improwizowanej. Od tego czasu te rewiry muzyczne najbardziej

mnie kręcią. To byli moi koledzy, ale wstydziłem się im przyznać, że coś gram, bo przecież oni byli tacy wielcy... Wiem, to było głupie. To mój największy błąd życiowy, totallynie pluję sobie w twarz. Przegapilem więc swoją szansę na fajne kolaboracje, ale w podobnym czasie zacząłem solowo robić elektronikę. Gitara wróciła dopiero w zespole Samorządowcy. A potem było już Gówno, następnie zintensyfikowaliśmy znajomość muzyczną z Mikołajem Trzaską, zaczęło się działać coraz więcej. Langfurtka, Nagrobki, Wolność, solowe rzeczy...

**JS:** Langfurtka to właśnie ów projekt z Mikołajem Trzaską. Ty grasz na instrumentach szarpanych, on na dmuchanych.

AW: Trochę w ramach naprawiania licealnych błędów, nadrabiania zaległości z Mózgu. W 2004 roku pracowałem w CSW Łażnia, w Gdańsku. Robert Rumas, który był tam moim szefem, oraz Leszek Bzdył, Piotr Wyrzykowski i Mikołaj Trzaska tworzyli team, który przygotował wspólnie kilka spektakli. Jednym z nich był *Odys-Seas*. To było połączenie wielu sztuk – ludzie wchodzili w Gdańsk, na Motławie, na statek piracki, ruszali w kierunku stoczni. Na pokładzie pani czytała wstęp *Odysei Homera*, potem publiczność wysiadała na nabrzeżu we wnętrzu stoczni, która wtedy nie była jeszcze tak dostępna jak teraz. Był zachód słońca, a oni szli w głąb stoczni i razem z Odysem trafieli na kolejne sceny. Robert poprosił, żebym pomógł Mikołajowi zrobić jakąś interaktywną instalację do jednej ze scen. Wykorzystałem okazję i dałem Mikołajowi swoją pierwszą płytę *0404*, która właśnie wtedy wyszła. Następnego dnia Trzaska podchodzi do mnie i mówi, że posłuchał: „Nie będziesz mi pomagał, wspólnie będziemy robić tę muzykę”... Wyszło fajnie i się zaprzyjaźniliśmy! Później przez kilka lat głównie piliśmy razem kawę i dużo rozmawialiśmy, bo mieszkamy niedaleko, a Trzaski mają super ekspres. Stwierdziliśmy jednak, że trzeba się też pokolegować w pracy i założyć zespół. Dziwny zespół, na maksa, ale bardzo go lubię. Łączy nas uwielbienie dla podobnego rodzaju absurdu, który wcale nie oznacza, że trzeba się wygłupiać. Granie z Mikołajem dużo mi dało, pomogło zrozumieć, na czym może polegać improwizacja, jak blisko można być z innym człowiekiem w muzyce.

**JS:** Gówno jest już zamkniętym rozdziałem?

AW: Tak. Trochę ze sobą wytrzymaliśmy, ale ten zespół miał swoje ograniczenia. Nie było możliwości, ale przede wszystkim ochoty na to, by wznieść się na kolejne, wyższe muzyczne rejony. Wszystko się zgadzało, ale nie rozwijaliśmy się. Nie można być długo zespołem punkowym, więc się rozwiązaliśmy, w przyjaźni i pokoju. A rozwiązanie opiliśmy tak, że... to był ten jedyny raz, kiedy naprawdę był rock'n'roll (śmiech).

JS: Chciałbym zapytać o ironię w tekstach Gówna, której było niemało i której pewnie jeszcze więcej macie w Nagrobkach. Czy przez to, że pojawiłyście się w czasach, w których nawet o rzeczach ważnych nie wypada mówić wprost?

AW: *The song remains the same*, tak myślę. Niezależnie od formy, dobra pieśń pozostaje ta sama, mówi jedną historię. Jeżeli jest prawda, to ona wybrzmiewa, niezależnie od tego, czy jesteś poważny, czy ironizujesz, czy korzystasz z vocodera, czy punkowej perkusji. Ironii nie powinno się lekceważyć, bo to tak, jakby odmawiać mądrości Gombrowiczowi i Witkacemu. Czytasz Witkacego i wszystko pięknie płynie, jest rytm, genialna forma – i nie zastanawiasz się, czy to jest na poważnie, czy nie, czy smutne, czy może wesołe. To zresztą bardzo płynna granica. Popatrz, jak pełen rozpaczy jest Monty Python...

JS: Z twoją solową płytą *Ra Ba Ba Ba* wiąże się pewna rodzinna tajemnica.

AW: Technicznie rzecz biorąc ta płyta powstała z fragmentów nagrani, które gromadziłem przez kilka lat na iPhonie. Mniej więcej od czasów, kiedy zacząłem grać z Mikołajem Trzaską, a więc momentu, kiedy zacząłem rozpoznawać swój własny gitary język. Nie myślałem, że kiedykolwiek to wydam, po prostu nagrywałem, żeby to mieć. Zbierałem śmieci. Rzeczy bez formy, bez początków i końca. Pamiętam, że kiedyś w trakcie grania nawet zasnąłłem, niektóre nagrywałem na najebce... Jakiś czas temu poczułem, że chciałbym nagrać płytę solo na gitarze. To jest jednak strasznie krępujące. Płyta gitara – totalny obciach. Jak to ugryźć? Pewnego dnia fragmenty tych moich śmieci z iPhona wykorzystałem w muzyce, którą zrobiliśmy z Nagrobkami do spektaklu *INTRO*, w Teatrze Dada von Bzdülöw. Na próbie trzeba było coś szybko włączyć, żeby sprawdzić jak inaczej można tą scenę rozwiązać. Użyłem jednego z tych telefonicznych nagrani i wtedy wpadłem na pomysł, że właśnie z tego materiału zbuduję płytę solową, taki gitary ambient. Zmiksowałem to i nagrałem ją na kasecie, nawet ogłoskiem, że wydaję i pakowałem już taśmy by wysłać je do Michała Turowskiego (BDTA), ale kiedy posłuchałem raz jeszcze, doszędłem do wniosku, że czegoś brakuje...

JS: I życie dopisało kontekst.

AW: Dwa lata temu zmarła moja mama. Porządkowałem rzeczy po niej i znalazłem zdjęcie, które znałem z dzieciństwa, ale o którym zapomniałem. Zarejestrowany jest na nim moment, w którym zniszczyłem rababę. Instrument, który był pamiątką po ojcu. Był Kurdem, którego moja mama poznala w Budapeszcie. Później przez około rok mieszkali razem w Polsce, ale wyjechał przed moim urodzeniem, w 1978 roku – i nigdy go nie widziałem. Mama mówiła, że nie żyje. Dwa lata temu – kiedy akurat szykowałem się do wyjścia do kina na *Taniec rzeczywistości*, film, w którym Jodorowsky rozprawia się ze swoim ojcem – dostałem maila. Po francusku. Było w nim nazwisko mojej mamy, więc wrzuciłem tekst do translatora, ale wciąż nic z tego nie potrafiłem zrozumieć. Odpisałem po angielsku, że jeśli ktoś szuka mojej mamy – bo tyle zrozumiałem z kontekstu – to niestety ona od pół roku nie żyje. Następnego dnia ta osoba odezwała się na Facebooku i poinformowała mnie, że ma kontakt z moją rodziną w Iraku. To mnie nie zaskoczyło, bo wiedziałem, że ojciec miał dziewięcioro rodzeństwa. Ale postanowiłem skrócić te podchody i zapytać wprost: „Czy może mój ojciec żyje?”. Odpowiedź była śmieszna, jakieś arabskie przysłowie typu: „Wbijasz mi nóż prosto w oko” (śmiech). No więc tak, żyje. Sierotą byłem tylko przez pół roku. Dostałem zdjęcie jego aktualnej rodziny. Zawsze byłem jedynakiem, a tu nagle siedzi trzech moich braci, siostra, a wszyscy mają twarze podobne do mojej. O kurwa, ale jazda!

**JS: Skontaktowałeś się z ojcem?**

AW: Nie od razu. Był wtedy na jakimś wyjeździe. Dostałem do niego namiar na Facebooku, popisaliśmy trochę, wyjaśniłem, że nie mam o nic pretensji, że cieszę się, że się odezwał. Podejrzewam, że to było dla niego trudne.

**JS: Czemu zdecydował się nawiązać kontakt akurat teraz?**

AW: Nie wiem. Ta kobieta, która odezwała się do mnie mailowo, chyba go nieco do tego sprowokowała. Napisała mi, że obiecali sobie, że jeśli któryś z nich mnie znajdzie, to odezwie się do mnie jako pierwsze.

**JS: A wiesz może, dlaczego wtedy wyjechał i czemu zamilkł?**

AW: Tylko pobieżnie analizowałem listy, które pisał do mojej mamy i wynika z nich, że głównie były to przyczyny ekonomiczne. Był może zaszło pomiędzy nimi coś jeszcze. Wywnioskowałem z tej korespondencji, że ona chyba w pewnej chwili dała mu kosza. Ale nie wiem nic na pewno i szczerze mówiąc nie chcę tego wiedzieć. To nie ma dla mnie teraz żadnego znaczenia. Po powrocie do Iraku chyba źle mu się

nie żyło. Był dziennikarzem, nauczycielem, pisał też przemówienia dla kogoś u władzy. Później wybuchła wojna, brał w niej udział. Nie wszystko jeszcze wiem, bo jego angielski nie jest zbyt dobry, a ja nie jestem bardzo ciekawską osobą. Poza tym czasem pojawiają się momenty, kiedy wychodzą różnice kulturowe. Ja tej kultury nie znam i widzę, że odbieramy i opisujemy świat w zupełnie inny sposób, nawet jeśli intencje mamy podobne.

JS: Nie przerobiłeś nigdy, jako dzieciak, etapu zainteresowania kulturą z której sam częściowo się wywodzisz?

AW: Nie. Nie było ani zainteresowania, ani żalu do ojca. Dlatego to zdjecie i moja reakcja na nie tak bardzo mnie zaskoczyły. Przypomniałem sobie, jak bardzo byłem do tego instrumentu przyklejony, że ta rababa była moją ulubioną zabawką z dzieciństwa. Przypomniałem sobie też dzień, w którym ją rozważyłem, a właściwie to uświadomiłem sobie, że go wciąż pamiętałem, bo to była dla mnie ogromna tragedia. Być może również dlatego, że miałem już wtedy świadomość, że to jest pamiątka po ojcu...

JS: Pomógł ci skończyć płytę. Albo inaczej: wykrozystałeś go do skończenia tej płyty.

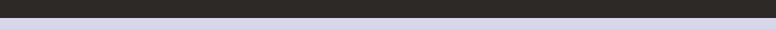
AW: *Ra Ba Ba Ba* jest dla mnie pierwszą próbą wejścia z nim w jakąś relację. Nie widzieliśmy się jeszcze, nie rozmawialiśmy przez Skype'a. Po raz pierwszy w życiu usłyszałem jego głos, gdy dograł mi się, ze swoim wierszem, do jednego z utworów. Poprosiłem go: „Powiedz to, co chciałbyś mi powiedzieć, to co czujesz. Nie muszę tego w ogóle rozumieć”. Napisał i nagrał swój wiersz, przysłał mi trzy wersje, do wyboru. Wtedy ta płyta stała się kompletna. Stała się płytą o podświadomości i jednocześnie o pamięci.

JS: Gdybyś mi nie powiedział, że *Ra Ba Ba Ba* powstała zanim nawiązałeś kontakt z ojcem, zakładałbym się, że materia muzyczna również ciąży tu ku Bliskiemu Wschodowi.

AW: Są tam skale, które można tak kojarzyć... Ale można je też skojarzyć z bluesem. Pozwoliłem sobie, żeby *Ra Ba Ba Ba* nawiązywała do tamtej kultury, choćby przez półksiążyc na okładce, ale to nie jest płyta etniczna. Na pewno nie odtwarza tradycyjnej muzyki znad Eufratu, ale jest to etniczność w rozumieniu wspomnianej już

dziś przeze mnie pieśni wspólnej, do której każdy może się dostroić. Dla mnie ona tak brzmi. Ja tak ją odczytuję. Jakiś freudysta mógłby mi więc powiedzieć, że cała moja muzyka wzięła się z tępknaty do ojca. Ja odpowiedziałbym mu, że chyba jednak się myli – ale to nie zmienia faktu, że ta historia jest bardzo ładna. Zrozumiałem też, że to moje granie na gitarze, te śmieci, biorą się z mojego rzepolenia na rababie, kiedy byłem bardzo mały. Dlatego kiedy dzisiaj biorę do ręki gitarę, zaczynam od jej rozstrojenia, bo za każdym razem chcę zaczynać od nowa.

*Rozmowa ukazała się w „Gazecie Magnetofonowej” 2016, nr X*

A Tale  
of Waves,  
Litter,   
Memory and a Joint  
Song Played  
on  
an Out-of-tune guitar



Adam Witkowski  
in conversation  
with  
Jarosław Szubrycht

Jarosław Szubrycht: How come an awarded, exhibited visual artist with a degree has ended up playing drums in a post-punk band?

Adam Witkowski: This is an artificial way of putting it; the one thing doesn't necessarily have anything to do with the other, but there's no need to put them apart either. Over the last century, music and visual arts have expanded their explorations to such an extent that this distinction is completely out of date. What we experience as sound and what we experience as image are both waves, only with different frequencies. The difference lies above all in how visual artists and musicians are educated. I think art academies are characterised by a more open atmosphere, so I'm happy with my educational choices. I'm not sure that I'd be a happier and more fulfilled musician if I had graduated from Music Academy. But since questions such as yours crop up quite often, I started analysing this and I've come to the conclusion that they are underpinned by a hesitancy to consider rock music a form of art. Maybe that's the thing? Personally, I don't feel these divisions and limitations. Except for interviews, I don't think about this.

Technically speaking, though, your question is justified: indeed, I graduated from the Academy of Fine Arts, I'm a professional painter and even a Doctor of Fine Arts, and one of my current activities is playing drums in a band called Nagrobki [The Tombstones].

JS: Alright, so let's rephrase it: which wave came first?

AW: Well, it looks like it was music, but for many years I hadn't been aware of that. My mother is a graphic artist. She drew, she painted, she designed. I accompanied her on 'plein air workshops', as they called organized artists' stays popular in socialist Poland – you'd spend a month in a state-owned hotel, almost for free, and your only obligation was to leave there one of the artworks you created during your stay. So I would join my mom in drawing, which was a very cool thing. During one of such stays, I had my first exhibition; I was three years old at most. Creative work was always there and I never thought I'd do anything else in my life.

JS: Do you see any contact points between your visual art and your music?

AW: If you insist on separating the two, in both cases I strongly question the reality. My way of experiencing the world is characterized by disbelief coupled with astonishment that others do believe. The things that I do are often ironic, and at the same time minimalistic, simple... It's always important for me to make art a predominantly sensual experience, not to overdo it on the conceptual level. To avoid dying of dead seriousness.

JS: Recently, you devote more time to music projects in the strict sense of the word. Do you feel you're missing out on something?

AW: No. Especially that I'm somewhat disappointed with the world of visual arts. There's a lot of untruth out there. I'm not trying to suggest that you can't tell what this or that thing in a gallery actually is. What I mean is rather that visual artists have no opportunity to confront their audience the way musicians do. This is particularly visible in a band like Nagrobki, where I can get sweaty, shout my throat out, and everything is for real. When you create art installations in a gallery, you also transmit energy, even at the conceptual level, but this can't be compared to a concert, where you impact on the thinking of many people; you're within, here and now. It's very sexual. Besides, in a gallery it is more difficult to tell what is true and what isn't; too many things are determined from above. In visual arts, you can speculate with intellectual and monetary value. In music, especially non-academic music, it's all simple: concerts put everything to the test. It kicks in or it doesn't.

JS: When did music enter the picture?

AW: My first band was Warzone [Brewed]. I was eight. My mom bought me a plastic keyboard in Vienna's Mexikoplatz. Then, together with my mates from my block of flats, we made ourselves guitars from strips of wood and PVC boards, with fishing line for strings. We also practiced a blasphemous pagan cult on the side, venerating a god who originally was a toy...

When I was 14 or 15, I practiced the guitar very intensely. It was insane as fuck; I played day and night. Luckily, I could take my guitar to school. It's a surreal story. Imagine the Fordon district of Bydgoszcz. An urban moloch. The demographic boom of the early 1990s. And then one day our music teacher decides that all eighth grade students – and there were eleven eighth grade groups, from A to K, 33 students each – will learn the guitar: it's mandatory. Several thousand people at school, out of which three, maybe four hundred bring guitars! But mom would make me play already before that. She wanted to buy an instrument for me, but I was quite resistant to the idea. I said I'd borrow one from a friend and we'd see if anything comes out of it. I remember holding the guitar for the first time. I thought it was broken. Before, I imagined that it was enough to touch it and it would play... And yet I started practicing. It was only when I went to an arts high school that I stopped having as much time for this as before. And later I didn't see why I should continue, either.

JS: What did you listen to back then?

AW: As I was beginning high school, Mózg [Brain] club opened next door. Literally that very same day. I started going there. Together with my current wife, we spent all our free time there. The greatest figures of improvised music from around the world were given to us on a plate. Ever since then, these territories of music have appealed to me most. Those guys were my friends but I was too shy to admit that I did some playing myself, because they were so great and all... I know, it was stupid. It was the greatest mistake in my life, and I totally kick myself for this. And so I missed my chance for cool collaborations, but about that time I started making electronic music on my own. The guitar came back only with the band called Samorządowcy [Self-governors]. And then there came Gówno [Shit], later our music friendship with Mikołaj Trzaska intensified, more and more has been going on. Langfurtka, Nagrobki, Wolność [Freedom], my solo stuff...

JS: Langfurtka is your project with Mikołaj Trzaska: you play strings, he plays wind instruments.

AW: It's a way of fixing high school mistakes in a sense, making up for lost opportunities from the time of Mózg. In 2004, I worked in Gdańsk at the Łaznia Centre for Contemporary Art. Robert Rumas, who was my boss there, teamed up with Leszek Bzdyl, Piotr Wyrzykowski and Mikołaj Trzaska to prepare several performances. One of those projects was *Odys-Seas*. It was a combination of various arts: people embarked on a pirate ship on the Motława river in Gdańsk and set off towards the shipyard. On the board, a lady read excerpts from Homer's *Odyssey*, then the audience disembarked at the wharf inside the shipyard, which back then wasn't yet as accessible as it is today. At sunset, people wandered deeper into the shipyard grounds and, together with Odysseus, they came across scene after scene. Robert asked me to assist Mikołaj in making some interactive installation for one of the scenes. I jumped at the chance and gave Mikołaj my first album, *0404*, which had just been released. The next day Trzaska walks up to me and says he's listened to it: "You're not going to 'assist' me; we're making this music together"... It came out cool and we became friends! For the next couple of years we mostly drank coffee together and talked a lot, because we live close by and the Trzaskas have a great coffee machine. But then we decided that we should become work pals, too, and create a band. It's a proper weird band, but I'm really fond of it. We share admiration for a similar kind of absurdity, which doesn't at all mean that we have to act silly. Playing with Mikołaj has taught me a lot; it helped me understand what improvising can be, how close you can be with another person in music.

JS: And how about Gówno, is it a closed chapter now?

AW: Yes. We did manage to survive one another's company for quite a while, but that band had its limitations. There was no possibility, and, more importantly, no desire to go further, to reach higher levels in music. Everything was working all right, but there was no development. You can't be a punk group for very long, so we dissolved, in a friendly and peaceful way. And we celebrated this dissolution by drinking so hard that... well, this was the one and only time with real proper rock'n'roll (*laugh*).

JS: I'd like to ask you about the irony in Gówno's lyrics; there was plenty of it, and there's probably even more in Nagrobki. Is this because you're active in a time when it's not on to speak directly even about important things?

AW: *The song remains the same*, I guess. Regardless of the form, a good song remains the same; it tells one story. If there's truth in it, it will come through, whether you're serious or ironic, whether you're using a vocoder or punk drums. Irony shouldn't be belittled, because this would be like denying the wisdom of Gombrowicz or Witkacy. You read Witkacy and everything flows beautifully, there's rhythm, there's phenomenal form – and you're not trying to determine whether it's serious or not, whether it's sad or maybe jolly. And anyway, the border is fluid. Look at all the despair in Monty Python...

JS: Your solo album *Ra Ba Ba Ba* has to do with a certain family secret.

AW: Technically, the album is made up of bits of recordings that I'd collected for several years on my iPhone, since around the time that I started playing with Mikołaj Trzaska, that is since the moment that I started recognising my own guitar language. I didn't think I'd ever publish this stuff; I recorded it just to have it. I collected litter. Things without form, without a beginning or an end. Once I even fell asleep while playing; some pieces were recorded when I was wasted... Some time ago I felt that I want to make a solo guitar album. It was terribly embarrassing, though. A guitar album – it's as lame as it gets. How to go about it? One day, I used bits of my iPhone litter in the music we made with Nagrobki for *INTRO*, a Dada von Bzdülöw theatre performance. At a rehearsal I needed to play some ready-made sounds quickly so that we could check alternative solutions for a particular scene. I used one of those recordings and then it occurred to me that this was the stuff for my solo album, that I would make it into some sort of guitar ambient. I mixed it and

recorded it on a cassette, and even announced that it was going to be released, and I was already packing the tapes to send them off to Michał Turowski (BDTA), but when I listened to it again, I saw that something was missing...

JS: And life added a context.

AW: Two years ago, my mom died. Sorting through her belongings, I found a photo which I'd known in my childhood but then forgot. It shows the moment when I broke a rebab or rababa, a music instrument which was a memento of my father. He was Kurdish; my mom met him in Budapest. They lived together in Poland for a year or so, but he left before I was born in 1978, and I never saw him. Mom said he was dead. Two years ago, just as I was getting ready to go to the cinema to see *The Dance of Reality*, where Jodorowsky comes to grips with his father, I got an email. It was in French; my mom's name was in it, so I put it through an online translator, but I still couldn't make any sense of it. I answered in English, saying that if someone was looking for my mom, sadly she died six months before. The next day this person contacted me on Facebook and said that she knew my family in Iraq. I wasn't surprised, because I knew that my father had nine siblings. I decided to cut short this beating about the bush and ask straight away: "Is my father alive perhaps?" The answer was funny, an Arabic proverb, something like "You're driving a knife straight into my eye" (laugh). So yes, he is alive. I'd been an orphan only for half a year. I got a picture of his current family. I've always thought of myself an only child, and suddenly here they are, three brothers and a sister, faces similar to mine. Fuck, that's crazy!

JS: Did you get in touch with your father?

AW: Not immediately. He was away at the time. I got a link to his Facebook profile, we exchanged some messages; I explained that I bear no grudges and that I'm glad to hear from him. I guess it must've been hard for him.

JS: Why did he ultimately decide to contact you at this point?

AW: I don't know. That woman who emailed me first, I think in a way she provoked him. She told me that they'd promised each other that whoever found me first would get in touch with me.

JS: And did you find out why he left Poland and went quiet?

AW: I made only a cursory inspection of his letters to my mom, but it seems that it was mainly for economic reasons. Perhaps there was also something else that happened between them. Their correspondence suggests that she rejected him at some point. But I don't know anything for sure and, to be honest, I don't want to. This is completely irrelevant to me now. After returning to Iraq, he was doing just fine, it seems. He used to work as a journalist and a teacher, he also wrote speeches for someone from the authorities. Later the war broke out; he took part in it. I don't know everything yet, because his English is not too good, and I'm not a very inquisitive person. Besides, sometimes the cultural differences surface. I don't know his culture and I can see that we experience and describe the world in totally different ways, even though we have similar intentions.

JS: So as a kid you never went through a phase of interest in the culture from which you partly stem?

AW: No. I had neither interest in nor a grudge against my father. That's why I was so surprised with that picture and with my reaction to it. I recalled how tight I would cling to that instrument, how this used to be my favourite childhood toy. I also recalled the day I destroyed it, or rather I realised that I'd always remembered it, because it had been a great tragedy for me. Perhaps also because back then I was already aware that this was a memento of my father...

JS: He helped you finish your record. Or rather: you used him to finish this record.

AW: *Ra Ba Ba Ba* was my first attempt at establishing some sort of a relationship with him. We haven't seen each other yet; we haven't talked on Skype. I heard his voice for the first time when he added a poem to one of my pieces. I asked him, "Say whatever you'd like to tell me, what you feel. I don't have to understand it at all". He wrote and recorded his poem; he sent me three versions to choose from. And then this record became complete. It became an album about the subconscious, and also about memory.

JS: If you hadn't told me that *Ra Ba Ba Ba* was created before you established contact with your father, I would've bet my money that also your music gravitates here towards the Middle East.

AW: There are some scales on this record which may evoke such associations... You could also associate them with blues, though. I did allow myself to reference

that culture in *Ra Ba Ba Ba*, already in the crescent on the cover, but it's not an ethnic album. It certainly doesn't recreate traditional music from the banks of the Euphrates, but it's characterized by ethnicity understood as a joint song, to which anyone can tune in. That's how it sounds to me. That's how I read it. A Freudist could argue that all my music was born from a longing for the father. I'd tell him that he's probably wrong, but this doesn't change the fact that this story is very nice. I also realised that my guitar playing, this litter, stems from rebab-scraping when I was a very very little boy. And that's why today, when I take a guitar into my hands, I begin by detuning it, because every single time I want to begin anew.

*First published in Gazeta Magnetofonowa quarterly, issue X/2016*



*Ra-ba-ba-ba*, dokument, reż. Rafał Wojczal, Adam Witkowski, Ania Witkowska, NInA, 2017

*Ra-ba-ba-ba*, documentary film, dir. Rafał Wojczal, Adam Witkowski, Ania Witkowska, NInA, 2017



Pół  
rodziny,  
cały  
dom

/// Jacek Świąder

1

Monika Stelmach  
*Najchętniej siedziałbym w domu. Rozmowa z Adamem Witkowskim*, Dwutygodnik 2016, nr 200, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6896-najchetniejsiedzialbym-w-domu.html?print=1> [dostęp: 11 stycznia 2020].

Adam Witkowski powiedział kilka lat temu: „Powódów do zajmowania się sztuką może być wiele, mój jest egoistyczny. To jest przedłużenie własnego dzieciństwa”<sup>1</sup>. Brzmi niewinnie, beztrosko, ale domyślam się, że nie chodzi tu o brak odpowiedzialności, tylko o to, na jakie sposoby mały człowiek bada i poznaje świat, bawi się, eksperymentuje. Dziecko pozwala sobie na więcej niż dorośli, bo postrzega świat inaczej niż oni, widzi rzeczy, których dorośli nie widzą. Tę różnicę perspektyw w najbardziej lapidarny sposób oddał Kazik, gdy w piosenке Kultu *Odnawianie restauracji* śpiewał: „ty mówiłeś mi kiedyś, że lubisz samochody / myślałem, że jesz je na obiad”.

Eksperymenty dzieciństwa dają najwięcej, gdy dyskretnie czuwają nad nimi rodzice. Eksperymenty dzieciństwa dają najwięcej, gdy dziecko znika z oczu rodzicom. Nie wiem, które z tych zdań jest prawdziwe i czy w ogóle któryś jest. Pewne jest tylko to, że skoro jest dzieciństwo, to jest i rodzicielstwo. „Szczęśliwe dzieciństwo”, mówimy. Obecne w naszych życiach każdego dnia reklamy i filmy są nasycone obrazami dzieci i rodziców trzymających się za ręce na placu zabaw, podczas spaceru w lesie, posiłku przy wielkim kuchennym stole (śmiech, uważność i margaryna do pieczenia), w ogromnym samochodzie jadącym na wakacje. Razem, razem, razem.

To doświadczenie nie dotyczy Adama Witkowskiego. Spędził on kilkadziesiąt lat bez ojca, w przekonaniu, że ojciec nie żyje.

To doświadczenie dotyczy Adama Witkowskiego. Ania i Adam Witkowscy znają się od liceum, jeszcze z XX wieku, stworzyli dom, rodzinę i mnóstwo wspólnych prac, których niemała część dotyczy właśnie domu i rodziny. Wychowali córkę, wychowują syna – wiem, bo z całą czwórką tym wielkim samochodem jechałem, fajnie było.

Ojciec Adama Farouk był irackim Kurdem, Halinę Witkowską poznął w 1976 roku w Budapeszcie, podczas swojej pierwszej zagranicznej podróży – pokazuje to film *We have one heart* w reżyserii Katarzyny Warzechy (2020). Farouk, choć kilkakrotnie wracał do Iraku, zamieszkał w Polsce, młodzi zabiegali o ślub cywilny. Ostatni raz wyjechał dwa miesiące przed narodzinami syna w 1978 roku – później nie dostał już wizy, został powołany do wojska i służył podczas wojny iracko-irańskiej. Później irackich Kurdów próbował wymordować przywódca Iraku Saddam Husajn. Przez pewien czas między kontynentami krążyły listy Farouka i Haliny, wreszcie do Bydgoszczy, gdzie Adam się wychowywał, dotarł telegram: „Farouk nie żyje”.

\*\*\*

## 240

Kilka lat temu na *Parkowaniu* (2016) Ania Witkowska pokazała pracę wynikłą z dziecięcego rysunku Mai, córki Witkowskich. Są na nim we trójkę i są szkieletami, niczym w tańcu śmierci. Nie żyją, ale są razem, prawdziwi i szczęśliwi, myślę o tym na zasadzie „uff, standardowe życie rodzinne jak z reklamy mamy już z głowy”. Spawana z prętów rzeźba Ani stanęła w przestrzeni Parku Oliwskiego, pod do połowy utopijnym, a od połowy niepokojącym tytułem *Na zawsze razem, czyli wszystko, co oglądały oczy Mai*. Sytuacja z rysunku znalazła niespodziewaną puentę: coś wychynęło z zaświatów, szkielet ubrał się w ciało i bez wielkich nadziei na życie rodzinne, bez obciążień można było poświętować.

Telegram w sprawie Farouka po ponad trzydziestu latach okazał się nieprawdziwy. Czy w ogóle istniał? Może to była tylko opowieść Haliny mająca ochronić syna? Film Warzechy sugeruje, że Halina mogła jednostronnie zdecydować o zerwaniu kontaktu z Faroukiem, ale reżyserka jej nie ocenia. Chłopiec Witkowski jest w filmie jak każdy chłopiec – rośnie, szuka swoich pasji, zaczyna grać na gitarze. Na ścianie wisi rababa, jednostrunowy instrument popularny w świecie muzułmańskim, miniwolonczela. Narzędzie do poezji zamienione w pamiątkę, jedno z niewielu wspomnień po ojcu Witkowskiego. Rababa jest już tylko pamiątką, bo Adam ją zniszczył. Miał dwa lata, płakał, twierdzi, że moment rozwalenia instrumentu pamięta do dziś. Zdjęcie popsuje rababy i płaczącego dziecka znalazło się na okładce płyty *Ra ba ba ba* (2016), pierwszej, którą Adam podpisał własnym nazwiskiem, a nie pseudonimem czy nazwą zespołu. Gadająca gitara i Adam Witkowski, bez kolegów z zespołów Gówno, Nagrobki, nie jako Andrzej Baphomet ani 0404.

Na tej płycie używa gitar elektrycznych i barytonowej, trochę noise'owo, trochę awangardowo – to wycinek tworzonego niemal codziennie archiwum pomysłów na muzykę. Melodie i brzmienia rejestrowane na telefonie zawierają zaskakujący ładunek skal i brzmień bliskowschodnich. Adam wierzy, że w jego pamięci i podświadomości odcisnęły się brzmienia instrumentu-zabawki, który towarzyszył mu w pierwszych miesiącach życia. Hasło „fake folk”, którym określił te gitarowe nagrywki, jest zwodnicze – Witkowski nie cierpi gatunkowych szufladek (mam na myśli słowa), ucieka od nich, stara się przekreślić każdy odruch nazwania muzyki. Zawsze będzie wymyślał nowe gatunki, jak „rodeo punk” w przypadku Gówna. Ważne, że w kilku utworach z *Ra ba ba ba* słychać głos starszego człowieka. To siwogłowy już Farouk deklamuje swój napisany po arabsku, nie po kurdyjsku, wiersz.

\*\*\*

Farouk odnalazł się już po śmierci Haliny Witkowskiej. Zadziałał internet. 37-letni Adam odebrał wiadomość w języku francuskim – coś, co wyglądało na spam, zawierało nazwisko jego mamy. Odpisał. To odezwała się iracka rodzina. Farouk żyje. Adam jedzie odwiedzić Farouka. Spotykają się, rozmawiają, spędzają czas, montują rababę, widać to w filmie *Ra-ba-ba-ba* Rafała Wojczala i Witkowskich. Brak wcześniejszej silnej relacji pomaga, Adam jedzie do kurdyjskiej części Iraku, do Erbilu, ciekawy jak dziecko, którym przecież dla Farouka jest, ale nieobciążony relacją, lekki. Przechodzi tę sytuację, jakby to był ukryty level w grze, czerpie z tego jako artysta-dziecko kierujący się ciekawością.

Wynikiem podróży do Iraku są nie tylko filmy Wojczala i Witkowskich oraz Warzechy. Artyści przymierzały się do stworzenia pawilonu polskiego na Biennale w Wenecji w 2017 roku, projekt *Gdzie indziej* zgłosił kurator Krzysztof Gutfrański. Wątki bliskowschodnie w pracy Witkowskich łączyłyby się z polskimi, na ścianie miało zawisnąć kilka rabab zbudowanych przez Anię i Adama, całą podłogę zamierzali pokryć dywanem z motywem róż, a przy wejściu umieścić pylon z róż. Konkurs na zaaranżowanie pawilonu wygrał ktoś inny, a ślad przygód Witkowskich z Irakiem można było oglądać w zupełnie innych okolicznościach.

Po śmierci Haliny w jej mieszkaniu odnalazły się pełne czułości, kaligrafowane na papeterii z różami listy od Farouka. Idealnie wpasowały się w wystawę *Tam, gdzie ciebie nie ma* w szczecińskiej Trafostacji (2019). Mówią ona o nieobecności i próbach podtrzymania kontaktu w korespondencji. Nieuchronne jest w tym kontekście „nienadążanie” za światem bliskiej osoby, za tym, co się z nią dzieje – cóż dopiero, gdy list wędruje między kontynentami.

W przypadku autorów tych listów oprócz nieobecności i upływu czasu jest jeszcze kontekst języka, porozumienia. Eleganckie litery Farouka układają się w nieporadne pod względem językowym zdania po angielsku, które Halina opatrywała tłumaczeniami nadpisanymi ołówkiem, słowo za słowem. Przekład poszczególnych słów był równie bezradny jak same listy niepokojącego się o kobietę i dziecko ko-chanka – zmiana języka nie mogła pomóc w wyjaśnieniu sobie rozłąki, ale wielokrotna praca nad pisaniem i czytaniem w obcym dla obojga języku mimo wszystko zbliżała kobietę i mężczyznę do siebie. Zainteresowało mnie to, że o ile dziewczyna Halina tłumaczyła sobie jak mogła listy chłopaka Farouka, o tyle w płycie *Ra ba ba* starszy od „tamtych nich” Adam nie tłumaczy już poematu starego Farouka. Jeśli ktoś chce, to może znaleźć tłumaczenie w filmie Wojczala i Witkow-

skich, ale elektryczna gitara dogaduje się z arabskim wierszem ponad słowami. W tłumaczeniach Haliny nie chodziło przecież o dokładne zrozumienie językowej warstwy listów, Adam nie rozumiał niemal nic z mejla po francusku, a mimo to zmienił on jego życie.

Listy Farouka, rożąka z Haliną, historia inteligenca powołanego do armii i wojenne rysunki tego wrażliwego mężczyzny zainspirowały także wystawę Ani *We have one heart* w CSW Łaznia (2018) i stały się jej częścią. Według wzoru z wojennego rysunku Farouka z 1982 roku Witkowska utkała dywan. Nie ograniczyła się jednak do historii Farouka, bo rożąka jest w Iraku wciąż tematem powszednim. Na wystawie stanął szkielet namiotu organizacji humanitarnej, takiego, jakie Ania widziała w obozie w irackim Kurdystanie, gdzie pojechała z Rafałem Wojczalem podczas zdjęć do filmu. Podobne namioty katarskiego Czerwonego Krzyża (w tamtym przypadku) czy Polskiej Akcji Humanitarnej są rozsiane po całym świecie arabskim, wszędzie gdzie wdziera się wojna, i wszędzie są tymczasowym domem kobiet i dzieci rozbaczonych z mężami i ojcamи. Dlatego ażurową konstrukcję pomysłu Witkowskiej opłotły róże, symbolizujące w świecie arabskim kobietę. „W takich obozach każdy jest półsierotą”, uważa Ania.

\*\*\*

Kiedy ogląda się na stronie Ninateki film *Ra-ba-ba-ba*, to z boku w małym okienku widać zajawkę pełnometrażowego filmu *Ojciec i syn w podróży*. Znana sprawa, Paweł Łoziński, wybitny dokumentalista, pojechał z synem Marcelem, również wybitnym dokumentalistą, w oczyszczającą podróż – porozmawiać o trudnych sprawach, pojednać się i naagrać dokument. W efekcie powstało jeszcze więcej rozbieżności iz jednego materiału każdej z Łozińskich zmontował własny film. Ciekawe, że przy filmie Ani i Adama Witkowskich pokazuje się film Łozińskiego ojca, a nie syna. Może Farouk w Iraku robi własny film o relacjach z niewidzialnym synem i jego matką?



Ra-ba-ba-ba, dokument, reż. Rafał Wojczal, Adam Witkowski, Ania Witkowska, NInA, 2017

Ra-ba-ba-ba, documentary film, dir. Rafał Wojczal, Adam Witkowski, Ania Witkowska, NInA, 2017

# Half a Family, One Home



/// Jacek Świąder

1

Monika Stelmach  
„Najchętniej siedziałbym w domu. Rozmowa z Adamem Witkowskim” [I’m a homebody. An interview with Adam Witkowski], *Dwutygodnik* issue 200, Dec. 2016, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6896-najchetniejsiedzialbym-w-domu.html> [online; accessed 11 Jan. 2020].

Adam Witkowski said a few years ago: "There can be many reasons for making art; mine is selfish. It's about prolonging my childhood". Innocent and carefree as this sounds, I imagine that what Witkowski had in mind here was not a lack of responsibility, but rather the ways in which the child explores and gets to know the world, playing, experimenting with things. Children are bolder than adults, because they perceive the world differently; they see things that adults do not see. This difference in perspective was best summed up by Kazik Staszewski, addressing his father in a song: "you'd tell me you liked cars/ I thought you liked them for lunch".

Childhood experiments are most enriching when discreetly supervised by parents. Childhood experiments are most enriching when the child is out of the parents' sight. I don't know which one is true, if either. All that is certain is that if there is childhood, there is also parenthood. "A happy childhood", we say. Every day we see commercials and films bursting with images of children and parents holding hands in the playground or on a walk in the woods, sharing a meal at a big kitchen table (laughter, attention, and baking margarine), going on holiday in a huge car. Together, together, together.

This does not apply to Adam Witkowski. He was fatherless for more than three decades, convinced that his father was dead.

This applies to Adam Witkowski. Anna and Adam have known each other since high school, back in the twentieth century; together they have created a home, a family and plenty of art, much of which indeed concerns the home and the family. They have raised a daughter; they are raising a son. I know that, because I rode in that huge car with all four of them; it was fun.

Adam's father, Farouk, was an Iraqi Kurd. He and Halina Witkowska met in 1976 in Budapest, during Farouk's first trip abroad; their story is told in the film *We have one heart*, directed by Katarzyna Warzecha (2020). Although he travelled back to Iraq every now and then, Farouk settled in Poland; they were trying to organize a civil marriage. He left for the last time in 1978, two months before his son was born. After that he could no longer obtain a visa; then he got conscripted and served in the Iran–Iraq war. The Iraqi leader Saddam Hussein later tried to wipe out the Kurdish population. For some time, Farouk's and Halina's letters kept travelling between the continents; eventually, a telegram reached Bydgoszcz, where Adam was growing up: "Farouk is dead".

\*\*\*

In 2016, at a community and cultural event in the Oliwa district of Gdańsk, Anna Witkowska exhibited a work inspired by their

daughter's childhood drawing. Maja portrayed the family of three as skeletons, as though in a dance of death: they are dead, but they are together, real and happy. I think about this drawing along these lines: "phew, now we don't have to worry about standard family life like in an ad". Anna's sculpture of metal rods was displayed in the outdoor space of Oliwa Park under the half utopian, half disturbing title *Together Forever, or, everything that Maja's eyes have seen*. But life added an unexpected punchline to the situation depicted in the drawing: something emerged from the netherworld, a skeleton wore flesh, and, without great hopes for a family life, without any burdens, they could all celebrate.

After more than thirty years, the news of Farouk's death proved false. Did the telegram even exist? Perhaps it was just a story that Halina told her son because she wanted to protect him? Katarzyna Warzecha's film suggests that Halina may have been the one to break off contact with Farouk, but the director does not judge her. The young Witkowski in the film is like any other boy; he is growing up, developing new interests; he takes up the guitar. Hanging on the wall is a rababa (rebab), a single-stringed instrument popular in the Muslim world, a mini cello. A "tool for poetry" turned a keepsake; one of the few memories of Witkowski's father. The rababa is a memory, because Adam accidentally broke it. He was two; he cried; he claims that he still remembers the moment the instrument was destroyed. A photo of the damaged rababa and the crying child became the cover of his album *Ra ba ba ba* (2016), the first one to come out under Adam's own name, not a pseudonym or a band name. A talking guitar and Adam Witkowski, without his bandmates from Gówno or Nagrobki, not as Andrzej Baphomet or 0404.

On this album, Adam uses electric and baritone guitars, in a somewhat noise-like, somewhat, avant-garde manner; it's a selection from his personal archive of ideas for music, collected almost every day. The melodies and sounds recorded on Adam's iPhone reveal a surprising degree of Middle Eastern scales. He believes that his memory and his subconsciousness carry an imprint of the sounds of the toy instrument that accompanied him in the first months of his life. The label "fake folk", which he has given to these guitar recordings, is deceptive. After all, Witkowski hates genre pigeon-holes; he avoids them; he tries to thwart every impulse to give names to music. He will keep inventing new genres, like "rodeo punk" in the case of Gówno. The important thing about *Ra ba ba* is that a few songs feature the voice of an older man. It is Farouk, now grey-headed, reciting his poem, written in Arabic, not Kurdish.

\*\*\*

Farouk resurfaced only after Halina Witkowska's death. The Internet did the trick. At 37, one day Adam received a message in French; it looked like spam, but it contained his mother's name. He responded. It turned out it was his Iraqi family. Farouk is alive. Adam goes to visit Farouk. They meet; they talk; they spend time together; they assemble a rababa. You can see it in the documentary film *Ra-ba-ba-ba*, made by Rafał Wojczal and Adam and Anna. The lack of an established strong relationship actually helps. Adam goes to the Kurdish part of Iraq, to Erbil, curious as a child that he is to Farouk, yet free from the burden of a father-son relationship, and thus fairly "light". He is experiencing this situation as though it were a hidden level in a game; he draws from it as an artist-child, guided by curiosity.

The above-mentioned documentary films were not the only artistic results of the Witkowskis' travel to Iraq. The couple also designed a proposal for the Polish Pavilion at the 2017 Venice Biennale; their project *Elsewhere* was entered into the competition by the curator Krzysztof Gutfrański. Anna and Adam planned to combine Middle Eastern and Polish motifs, constructing several rababas and hanging them on the wall, covering the whole floor with a rose pattern carpet, and erecting a pylon of roses by the entrance. Their project did not win the competition, but traces of the artists' adventures with Iraq could be seen in other, entirely different settings.

Following Halina's passing, Farouk's tender letters, calligraphed on stationery with roses, were discovered in her apartment. They made a perfect fit for a group exhibition at Szczecin's TRAFO Trafostacja gallery, *There Where You Are Not* (2019), which addressed the themes of absence and attempts at maintaining contact through correspondence. In this context, it is inevitable that one "can't quite follow" the world of the loved one and everything that happens to him or her – all the more so when the letter travels between continents.

Apart from absence and the passage of time, the letters exchanged between Farouk and Halina also invite reflection on language and communication. Farouk's elegant writing formed linguistically clumsy English sentences, which Halina annotated in pencil with Polish equivalents, word by word. Relying on individual words, her translation seems as helpless as the letters from Farouk, concerned about his woman and child. Although changing the language could not help to explain their being apart, the repeated effort of writing and reading in a language foreign to both the man and the woman still brought them closer together.

What I found interesting was that while the young Halina tried to translate her lover's letters as best she could, on the album *Ra ba ba ba ba*, Adam, older than they had been back then, does not translate old Farouk's poem. If someone wants it, a translation can be found in Wojczal's and the Witkowskis' film, but the electric guitar connects with the Arabic poem beyond words. After all, Halina's translations of Farouk's letters were not really about exact comprehension at the linguistic level, and Adam hardly understood anything of the French e-mail which has nevertheless changed his life.

Farouk's letters, his and Halina's parting, the story of an educated white-collar professional called up to the army, and the wartime drawings of this sensitive man also inspired and became part of Anna's exhibition *We have one heart*, shown in 2018 at Łaznia Centre for Contemporary Art. Based on a pattern from Farouk's 1982 drawing, made during the war, Witkowska wove a carpet. However, her work was not limited to the personal story of Farouk, as separation is still a common problem in present-day Iraq. The exhibition featured a tent frame characteristic of humanitarian organisations, such as Anna saw in a camp in the Iraqi part of Kurdistan, which she visited with Rafał Wojczal when shooting the film. Similar tents of the Qatari Red Cross (in that particular case) or the Polish Humanitarian Action are scattered all over the Arab world, wherever the war forces its way. And everywhere they are a temporary home for women and children separated from their husbands and fathers. This is why Witkowska's openwork structure was entwined with roses, which in the Arab world symbolize the woman. "In such camps, everyone is a half-orphan", Anna said.

\*\*\*

When you watch the film *Ra-ba-ba-ba* on Ninateka, the viewing platform of the National Audiovisual Institute, a recommendation appears in a small window on the side: the feature-length documentary *Ojciec i syn w podróży* (*Father and Son on a Journey*). A well-known story: Paweł Łoziński, an acclaimed documentary filmmaker, set out on a cleansing journey together with his son Marcel, also an acclaimed documentary filmmaker; they were to talk their issues through, become reconciled, and shoot a documentary. However, this only aggravated their differences, and in the end, each edited his own film, based on the same footage. Interestingly, the recommendation next to Anna and Adam's film redirects to the version by Łoziński the father, not the son. Perhaps, over there in Iraq, Farouk is making his own film about his relations with the long-unseen son and the son's mother?



248—249

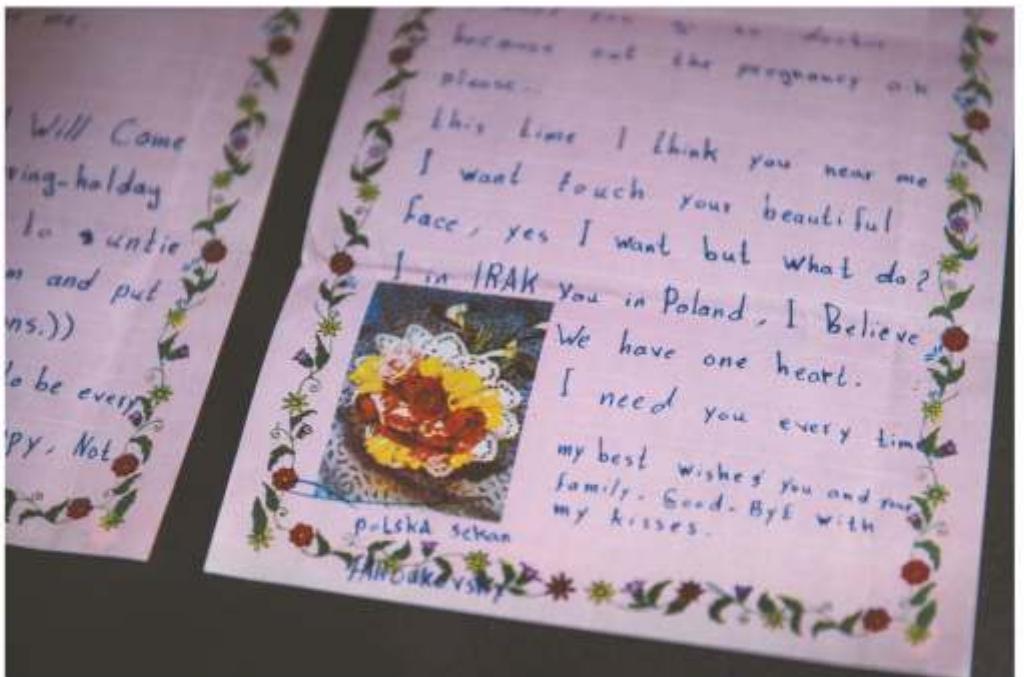
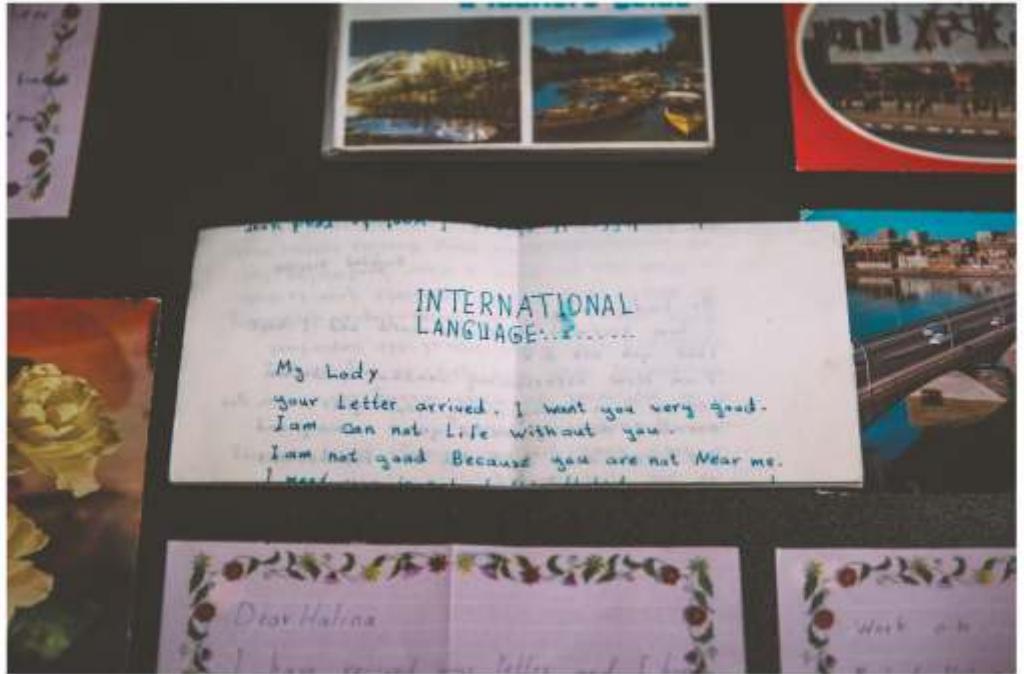
Farouk Alkalidy, Halina Witkowska, 1978

2

The political system in Iraq is progressive regime and has good relations with the socialist block (Poland-USSR-Bulgaria-Hungary-Romania Yugoslavia-Czechoslovakia) Iraqi officials always exchange visits with friendly socialist countries. Our religion is Islam which is the authorized religion of the state beside other religions.

Dear...

Iraq is of a great history, for it was the cradle of civilisation beside the Indian and Chinese civilisation. This is of a great psychological effect on our people and the Arab people in general. There are great historians think that history is to repeat its self and the Arab people is to play a significant role in the history of human being. Europe is passing through a deteriorating period, as historians think, because the Europe civilisation cares only for material affairs in its everyday practices and it went far away from spiritual affairs.



Listy i pocztówki Farouka do Haliny, 1976-1980

Letters and postcards from Farouk to Halina, 1976-1980



Ania Witkowska,

*We have one heart*, instalacja, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Łaznia, Gdańsk, 2018

*We have one heart*, installation from exhibition in Łaznia Centre of Contemporary Art, Gdańsk, 2018



252—253



Ania Witkowska,

Bez tytułu, wideo-animacja, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Łaznia, Gdańsk, 2018

Untitled, video-animation, exhibition in Łaznia Centre of Contemporary Art, Gdańsk, 2018







O projektach twórczych  
Ani Witkowskiej  
i Adama Witkowskiego /  
On the Art Projects  
of Ania Witkowska  
and Adam Witkowski

