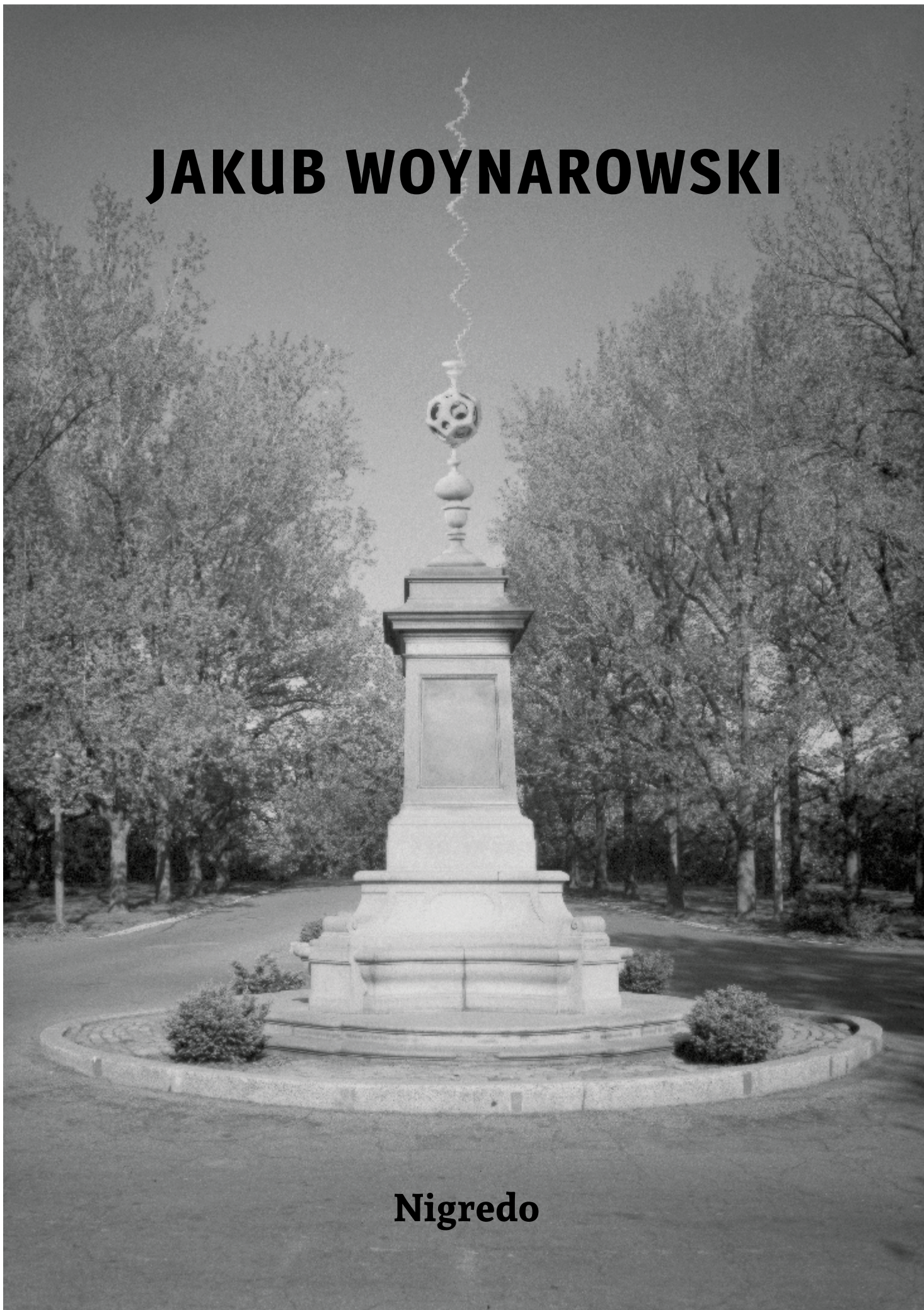
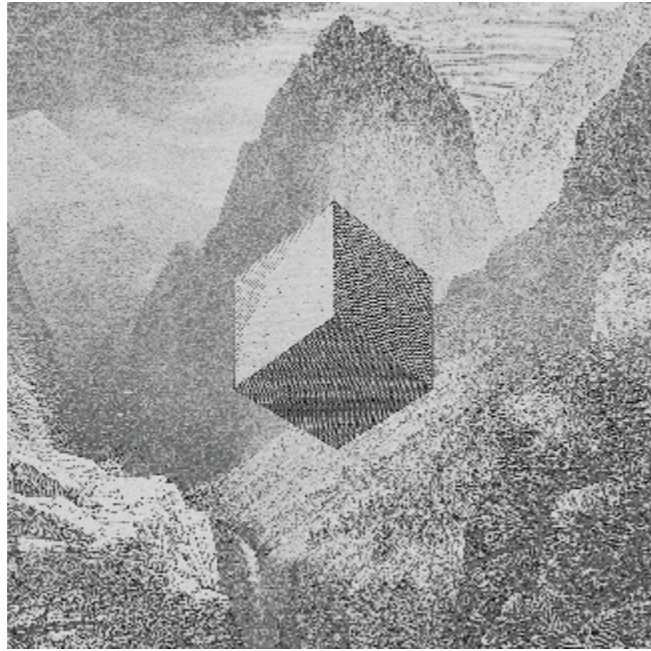


# JAKUB WOYNAROWSKI



## Nigredo

## NIGREDO



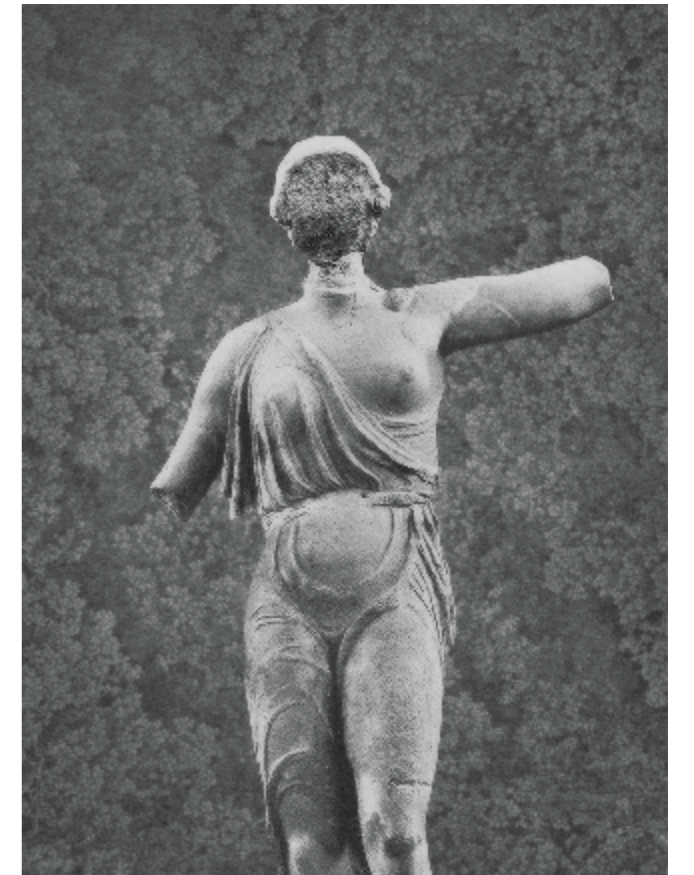
*Faust*, z cyklu *Wunderkamera*, 2011

*Lubię myśleć o procesie pisania historii sztuki jako efekcie kontrolowanej paranoi* powie w jednym z wywiadów Kuba Woynarowski – czciciel Czarnego kwadratu K. Malewicza, archeolog blogosfery, wielbiciel teorii spiskowych. Swoją złodziejską strategię buduje w oparciu o znalezione obiekty, które wkłada w nowe konteksty. Pozwalając sobie na drobne manipulacje przepisuje klasyczną historię sztuki. Zgrabnie lawiruje na granicy prawdy i oszustwa. Sięgając po na półlegendarne dzieła zarysowuje zaskakujące konfiguracje wpływów, spektakularnie przemieszcza centra i peryferia.

Woynarowski zainteresowany jest ekscysem, wszelkimi odejściami od normy, zjawiskami nie mieszczącymi się w kanonie wiedzy. Silnie inspirowany symboliką alchemiczną tropi procesy transmutacji na różnych obszarach. Szczególnie pociąga go faza nigredo, w której następuje przemieszanie wszystkich elementów, ich ostateczne wyczerpanie i destrukcja niezbędna do stworzenia nowej jakości. Zgodnie z jej zaburzoną logiką wycinając i izolując fragmenty dzieł sztuki wybija widza z kolein myślenia o następstwie przyczynowo-skutkowym, automatycznego dopasowania dzieła do danego czasu i przestrzeni.

Szczególną uwagę Woynarowskiego skupiają okresy przejściowe, niestabilne, zawieszony między prądami myślowymi zazębiających się epok. Zanurzając się w odmętach sieci artysta odkrywa na przykład, że w XVI wieku w Norymberdze umiejętności perspektywiczne dochodzą do swojego apogeum i ulegają swoistemu zdżyczeniu. Lorenz Stöer, Wenzel Jamnitzer, Hans Lencker zamiast scen religijnych albo reprezentacyjnych portretów oddają się geometrycznym przyjemnością. Zgodnie z zasadą *horror vacui* wypełniają gęsto płaszczyzny kartek hybrydami brył platońskich. W swoich konstruktywistycznych rycinach na zasadzie *efektu UFO* wyprzedzają myślenie epoki kładąc podwaliny pod założenia XX-wiecznej awangardy. Odkurzając ich sylwetki i wydobywając z cienia zapomniany prąd estetyczny, Woynarowski nonszalancko przekłada daleko w przeszłość początki nowoczesności z wpisaniem w nie poszukiwaniem rytmu i podstawowego budulca kosmosu.

Jak można się spodziewać artysta nie zakłada weryfikacji swojej teorii o nowym porządku dziejów. Jako wytrawny poszukiwacz motywów elitarnych i hermetycznych prezentuje swoją zbieraną przez lata kolekcję reprodukcji i kolaży, pozostawiając ją na pastwę wyobraźni widza. Ku jego uciesze okazuje się, że jak w gabinecie osobliwości wszystkie elementy zawsze łączą się tu w przekonującą całość.



*Iconoclastia*, z cyklu *Labirynt*, 2012

*I like to think of the process of writing the history of art as a result of a controlled paranoia*, such were the words spoken during an interview by Kuba Woynarowski – a worshipper of Kazimir Malevich's *Black Square*, an archaeologist of the blogosphere, a big fan of conspiracy theories. His thievish strategy is based on finds-objects that he places in new contexts. While rewriting classical history of art, he does not refrain from a little manipulation, threading a delicate path between truth and lies. He refers to legendary, almost fictitious works, drawing surprising configurations of inter-relations, and relocating centres and peripheries in a spectacular way. Woynarowski shows interest in excess, everything that departs from the norm, phenomena that do not conform to the established canons of knowledge. Drawing inspiration from alchemical symbolism, he has embarked on quest for transmutations in various fields. He is especially fascinated by the nigredo phase, which involves the blending of all the components, their exhaustion and destruction indispensable for creating a new quality. Following its logic, he cuts out and separates fragments of artworks, shaking the viewers out of the rut of thinking about cause and effect, of automatically matching an artwork to a certain time and place.

Woynarowski is especially focused on the interim, the unstable, the suspended between ideas proponent in overlapping epochs. And so the artist immerses in the abysses of the network, to make various discoveries, such as that in the 16<sup>th</sup> century in Nuremberg perspectival skills reached the peak and began to run wild. Instead of committing themselves to religious scenes and fine portraits, Lorenz Stöer, Wenzel Jamnitzer and Hans Lecker indulge in geometrical debauchery. Following the *horror vacui* rule, they fill sheets of paper with hybrids of Platonic solids to the brim. Similarly to the *UFO effect*, their shockingly constructivist drawings are ahead of their epoch, laying foundations of the tenements of the 20<sup>th</sup> century avant-garde. Woynarowski dusts off their figures and pulls a forgotten aesthetic current out of the shadow – this is how, in a nonchalant manner, he uses the remote past to expound the beginnings of modernity with its inherent quest for rhythm and the basic building material of the universe. As could be expected, the artist does not assume his theory of the new order of history to be verified. As an expert prospector for elite and recondite motives that he is, Woynarowski presents the collection of reproductions and collages that he has amassed in years, allowing it to fall prey to the viewers' imagination. To his sheer delight, it turns out all the component parts combine into a convincing whole, just like in a curio cabinet.

# RÓWNANIE NA OBCYCH PARAMETRACH

## EQUATION WITH LOANED PARAMETERS

**Marta Lisok:** W swoich działaniach na polu sztuki często sięgasz po motywy gabinetu osobliwości jako miejsca harmonii rzeczy, konceptu *jedności w wielości*. Co urzeka cię w takiej wizji kolekcjonerstwa? **Jakub Woynarowski:** Gabinet osobliwości jest dla mnie prototypem współczesnej galerii sztuki. Słowo *gabinet* możemy rozumieć tu na dwa sposoby: jako pomieszczenie – swoisty *environment* – w którym poszczególne elementy kolekcji ulegają scaleniu w organiczną całość oraz jako obiekt-mebel, budzący skojarzenia z duchampowskim *Zielonym pudełkiem* lub bretonowskim *poematem-przedmiotem*. Uderzające podobieństwo tego rodzaju gabinetów do wytworów sztuki awangardowej szczególnie dobrze unaoczniają również prace Josepha Cornella. Wydaje mi się, że współczesnym praktykom kuratorskim znacznie bliżej do idei *Wunderkamery*, niż do modelu racjonalnej kolekcji muzealnej, wykształconego w epoce Oświecenia. Z jednej strony mamy tu do czynienia z próbą stworzenia obiektywnego *obrazu świata w miniaturze*, z drugiej – z subiektywnym autoportretem zbieracza, którego działalność kuratorska stanowi przedłużenie aktywności kolekcjonerskiej. Claude Lévi-Strauss wiązał narodziny zainteresowania sztuką *ready-made* właśnie z gabinetami osobliwości, rysując wyraźną paralelę między sztuką nowożytną i nowoczesną.

Inny ciekawy wątek wiąże się z podobieństwem szafowych gabinetów do konstrukcji ołtarzowych. Galeria jest zresztą swego rodzaju świecką świątynią, a z drugiej strony – również świątynia może upodobnić się do galerii. Hans Belting wprost określał dawne sceny ołtarzowe mianem instalacji artystycznych. Jeśli z kolei sięgniemy do tradycji masonskiej, zdamy sobie sprawę, że kultowe symbole – fartuszek, cyrkiel, ekierka czy kielnia – to w gruncie rzeczy zwykłe narzędzia, którymi niegdyś posługiwali się murarze. W pewnym momencie jednak uległy one sakralizacji i zyskały status przedmiotów kultu. W podobny sposób następuje przeistoczenie zwykłego przedmiotu w obiekt *ready-made*. Niejednokrotnie zwracano już uwagę na podobieństwo tego procesu do przemiany alchemicznej. Inną sytuacją, w której mamy do czynienia z transformacją przypadkowego znaleziska w obiekt symboliczny, jest właśnie tworzenie gabinetu osobliwości jako metafory świata. Wunderkamera to bardzo subiektywna kolekcja przedmiotów różnego pochodzenia. W jej skład wchodzi zarówno obiekty naturalne jak i wytwory człowieka, w tym – dzieła sztuki. Status zebranych przedmiotów zostaje zrównany, a siłą napędową tej dynamicznej kolekcji jest przede wszystkim fantazja zbieracza.

Niektóre z gabinetów, zamknięte w formie ekskluzywnych mebli, przywodzą na myśl dzisiejsze komputery. Dobrym przykładem

**Marta Lisok:** What is it that you find fascinating about curio cabinets and work space for your art activity?

**Jakub Woynarowski:** For me, a borrowed curio cabinet is a prototype of a contemporary art gallery. The word *cabinet* can be understood in two ways – as a room, a unique environment in which the various elements that make up the collection become integrated into an organic whole, or as an object, a piece of furniture, associated with Duchamp's *Green Box* or Breton's *Poem-Object*. The striking resemblance of such cabinets to avant-garde art creations is especially well exemplified in works by Joseph Cornell. Looking at contemporary practice of museums, I think that what curators display is much more akin to the idea of *Wunderkammer* than to a coherent museum collection, whose model was formed in the Enlightenment period. On the one hand, there is this attempt to create an objective *world depicted in miniature*; on the other, we can see a subjective self-portrait of a collector, whose curating style is derived from their collecting habits. For Claude Lévi-Strauss, the onset of interest in ready-made art was directly related to cabinets of curiosities, and so he drew a parallel between contemporary and modern art.

Another interesting thing is the similarity between storage cabinets and altar constructions. A gallery is a kind of a secular temple, and equally some temples do resemble galleries. Hans Belting described old-time altar scenes as art installations. And if we take a look at the masonic tradition, we find that its ritual symbols – aprons, a square, compasses and a trowel – are actually simple tools that were once used by stone workers. However, at some point in time they became sacralised and gained the status of ritual objects. It is in quite the same way that an everyday object becomes transfigured into a ready-made art object. On many occasions this process has been likened to an alchemical transmutation. Another situation that involves a transformation of an accidental find into a symbolic object is the staging of a curio cabinet as the metaphor of the world. *Wunderkammer* is a subjective collection of various disparate objects. It is composed both of natural and human-made objects, including works of art. The status of the collected objects becomes levelled out, and the driving force behind this dynamic motley is, first and foremost, the imagination of the collector.

Some of these cabinets, enclosed in the form of fine furniture, bring modern computers to mind. A good example would be a piece of furniture commissioned in the 17<sup>th</sup> century by Philipp Hainhofer, which was equipped with all the functions found in a modern computer, such as a catalogue system, writing and music playing



*La perspective curieuse*, z cyklu *Labirynt*, 2012

jest tu mebel stworzony w XVII wieku na zamówienie Philippa Hainhofera. Miał on wszystkie funkcje współczesnego komputera, począwszy od systemu katalogów, aplikacji do pisania czy odtwarzania muzyki, a skończywszy na różnego rodzaju grach. Paralela ta sięga zresztą znacznie dalej – wielu badaczy wskazuje na podobieństwo między współczesnymi internetowymi blogami a gabinetami osobliwości. Jak wiadomo, internet to kopalnia wszelkiego rodzaju dziwactw, odstępstw, ekscesów – słowem: wszystkiego, co nie mieści się w kanonach. Tradycyjna kwerenda w bibliotece wymaga mozolnego przebijania się przez ścianę odgórnie ustalonych kategorii – to, co najciekawsze, zapisane jest na marginesach. W internecie natomiast istnieje cały segment blogosfery, zorientowany na archiwalne osobliwości. Jak widać, idea Wunderkamery jako uniwersalnego modelu ekspozycyjnego okazuje się w dzisiejszej kulturze niezwykle żywotna – zarówno w jej elitarnych, jak i egalitarnych przejawach.

**M L:** Jak opisałbyś alfabet/system znaków/kod którym najczęściej posługujesz się w swoich pracach?

**J W:** Myślę że pojęciem kluczowym dla moich wizualnych poszukiwań jest szeroko rozumiana *abstrakcja*.

Interesują mnie wizerunki obiektów, sprowadzone do poziomu abstrakcyjnego znaku, przy czym stopień ich *figuratywności* jest definiowany poprzez zmienny kontekst. Dobrym przykładem takich działań jest projekt *Hikikomori*, w ramach którego podjąłem próbę stworzenia swego rodzaju wizualnego alfabetu, opartego o wypreparowane z rzeczywistości przedmioty codziennego użytku. Poszukując stymulujących analogii pomiędzy nimi, *zaokrąglalem* ich formy, tak aby z realistycznego *instruktażowego* rysunku wydobyć abstrakcyjny potencjał. Quasi-obiektywne techniczne ilustracje – poprzez nadmierną syntezę – stawały się wieloznaczne i ewoluowały w kierunku sztuki bezprzedmiotowej. By posłużyć się konkretnym przykładem: ta sama grafika przedstawiająca na przykład czarne koło mogła okazać się równocześnie obrazem cienia, dziury, jak i plamy cieczy. W strukturze całego rozbudowanego eseju wizualnego te pozbawione konkretności elementy stawały się *literami*, z których można było – w różnych konfiguracjach – formować dowolne *słowa*.

W innych swoich działaniach, zwłaszcza w obszarze komiksu, starałem się rozwijać ten *język*, próbując uczynić leitmotiwem trzy elementarne figury geometryczne: trójkąt, kwadrat i koło. Ta geometryczna wizja świata odsyła nas zarówno do platońskiego modelu astronomicznego Johannesesa Keplera, jak i do słynnego rysunku Sengai Gibona, XVIII-wiecznego japońskiego malarza, który przed-

applications, or even a variety of games. This parallel could be taken to a further step – quite a few researchers have pointed to the similarities between contemporary internet blogs and curio cabinets. Everybody knows the internet is a mine of all sorts of curios, deviations and debauchery; in short, everything that is a departure from the norm. A traditional preliminary survey of the library holdings requires one to fight their way through a wall of pre-established categories – yet it is the scribbles on the margins that are most interesting. In the internet, on the other hand, there is the whole section of the blogosphere that is focused on archival curiosities. It seems the idea of *Wunderkammer* as a universal model of exhibition proves to be very much alive, both in the exclusive and the egalitarian forms.

**M L:** Could you tell us more about the alphabet/ symbol system/code that most often appears in your works?

**J W:** I guess that the key notion for my visual quests is *abstraction*, in its broad sense.

I am interested in the images of objects that are taken to the level of abstract symbols, yet the degree of their *figurativeness* is determined by ever-changing context. It is quite well exemplified by the project *Hikikomori*, which was my attempt to create a sort of visual alphabet based on everyday objects that were devoid of reality. While searching for some stimulating analogies between them, I *rounded off* their forms to extract their abstractive potential out of the realistic, *instructional* drawings. Due to their excessive synthesis, quasi-objective technical illustrations became ambiguous and evolved into non-objective art. An illustrative example could be a print showing a black circle, which actually could be a depiction of anything – a shadow, a hole, or a liquid stain. In the structure of the whole elaborate visual essay these discrete elements became *letters* that could be arranged in various configurations to freely make up various *words*.

In my other enterprises, especially in the sphere of comic strips, I tried to develop this *language*, with the leitmotif being three basic geometric figures – a triangle, a square and a circle. This geometric vision of the world refers both to the Johannes Kepler's Platonic astronomical model and to the well-known drawing by Sengai Gibon, an 18<sup>th</sup> century Japanese painter, who made a depiction of the Universe using these three figures. Each of them symbolised one of the elements that make up reality. The simplest form is a triangle, followed by a square, which is formed by multiplied triangles. The final element is a circle, with its multitude of angles that makes the vertices blur, turning it into a metaphorical *oneness in wholeness*.

stawił Wszechświat za pomocą wspomnianych trzech figur. Każda z nich oznaczała jeden z pierwiastków budujących rzeczywistość. Najprostszą formą jest trójkąt, kolejną – kwadrat, który powstaje z multiplikacji trójkąta. Następny element to koło, w którym wobec ogromnej liczby kątów, ich wierzchołki ulegają zatarciu, co można odczytywać jako metaforę *jedności w wielości*.

Język uproszczonych form uznaje się za charakterystyczny dla naszych wyobrażeń o *nowoczesności* – nie tylko w wieku XX, ale i znacznie wcześniej, by wspomnieć XVIII-wiecznych architektów rewolucyjnych, projektujących budynki w formie sześcianów, kul i ostrosłupów, a nawet XVII-wiecznych twórców koncepcji ogrodu francuskiego. Zwłaszcza przywołanie architektury ogrodowej wydaje się w tym miejscu szczególnie uzasadnione: mamy tu do czynienia z sytuacją, gdy formy organiczne zostają zamknięte w funkcjonalnym i estetycznym pancerzu. Jednak bez ciągłych zabiegów kosmetycznych syntetyczna powłoka rozpada się – obiekty zostają uwolnione od swojej funkcji; w procesie dekonstrukcji powstaje *forma otwarta*.

Architektura i inżynieria krajobrazu czyni syntetyczne formy składowymi rozbudowanej para-językowej struktury. Plan urbanistyczny – jako przestrzenny model świata w miniaturze – staje się wypowiedzią architekta na temat aktualnego porządku estetycznego i politycznego. Podobny mechanizm działa również w przypadku galeryjnej ekspozycji.

Tym, co szczególnie interesuje mnie w tym kontekście, jest możliwość snucia teoretycznej refleksji za pomocą środków wizualnych. Sam wykorzystuję tego typu narzędzia w różnego rodzaju przedsięwzięciach – od krytyki filmowej (w projekcie *Wunderkamera*) po diagramatyczne wariacje na temat architektury i prawa autorskiego (jako element działań w krakowskim Bunkrze Sztuki i bytomskiej Kronice). Interesuje mnie możliwość *przeszczepienia* całego arsenału wizualnych konwencji z obszaru nauki na pole współczesnej sztuki.

Inspiruje mnie również wizualna otoczka wytworzona wokół różnorodnych systemów *wiedzy tajemnej*, przede wszystkim związanych z alchemią i masonerią. Mam tu na myśli cały alfabet znaków i powracających motywów, które umożliwiają scalenie oderwanych elementów w jedną całość. Służą temu rozbudowane projekty infograficzne i inne – nieraz bardzo pomysłowe – formy narracji wizualnej, twórczo rozwijające symbolikę przypisaną poszczególnym elementom. Oczywiście wszystko to znajdziemy również w systemach religijnych. Moją uwagę przykuwają jednak zjawiska quasi-religijne, funkcjonujące poza *oficjalnym*

The language of simplified forms is considered to be characteristic of the way we imagine *modernity* – not only the 20<sup>th</sup> century, but even much earlier, as can be exemplified by the 18<sup>th</sup> century revolutionary architects who designed cube, sphere and pyramid-shaped buildings, or by the 17<sup>th</sup> century authors of the French garden concept. Referring to garden architecture seems to be particularly well justified, as it is a situation whereby organic forms become encompassed in a functional and aesthetic carapace. However, without unceasing beauty treatments this synthetic shell simply falls apart – objects break free of their function, and this deconstruction process results in the appearance of an *open form*. Landscape architecture and engineering turns synthetic forms into components of an elaborated quasi-linguistic structure. An urban design – as a spatial model of the world in miniature – becomes an architect's statement about the current state of aesthetic and political affairs. There is a similar mechanism working in the case of a gallery display. What I find particularly interesting in this context is that visual means enable me to indulge myself in theoretical reflection. While working on various projects, I take advantage of this type of tool myself – be it film criticism (the *Wunderkammer* project) or diagrammatic variations on the subject of architecture and copyright (as part of my work shown in Bunkier Sztuki in Kraków or Kronika in Bytom). I would be keen to be able to *transplant* the whole array of visual conventions from the field of science into the field of contemporary art.

Another thing I find very inspiring is the visual aura surrounding the various systems of *clandestine knowledge*, especially the ones related to alchemy and freemasonry. I mean the whole alphabet of symbols and recurring motives that bring all these disjointed elements into one whole. It is achieved through very complex infographic projects and other, sometimes highly imaginative, forms of visual narration, which elaborate on the symbolical meaning assigned to individual elements. Obviously, all of this can also be found in religious systems, but I am even more curious about quasi-religious phenomena functioning beyond the *official* system of ideas. Their key element involves a mystery and this is what I am interested in most of all. Traditional religious systems are fitted out with a coat of explanations that emphasise the transparency and *availability* of the whole structure, whereas clandestine knowledge, as the name suggests, owes its influence to the presence of immense vagueness, exclusiveness and esotericism. To a certain degree, all these features make it akin to art, which is an equally highly closed system and it can be explored by progressing through consecutive levels. The art



*La perspective curieuse,*  
z cyklu *Labirynt*, 2012



*La perspective curieuse,*  
z cyklu *Labirynt*, 2012

obiegiem idei. Ich ważnym elementem jest tajemnica i ten właśnie element interesuje mnie najbardziej. Tradycyjny system religijny obudowany jest tkanką tłumaczeń, podkreślających transparentność i *dostępność* całej struktury. Natomiast wiedza tajemna, jak sama nazwa wskazuje, swoją siłę oddziaływania zawdzięcza obecności wielu niedopowiedzeń, elitarności i hermetyczności. Poniekąd te wszystkie cechy nasuwają skojarzenia z systemem sztuki, który też jest w dużej mierze zamkniętą strukturą, w którą zagłębiamy się, pokonując kolejne szczeble. *Artworld* także operuje własną symboliką, językiem i tradycją. André Rouillé wprost porównuje działanie podmiotów świata sztuki z *magiczną grupą*, od której zależy skuteczność artysty-magika.

Z im bardziej skomplikowaną strukturą mamy do czynienia, tym ciekawsza wydaje się analiza rozmaitych *pęknięć*, naruszających stabilność systemu. Być może to właśnie tłumaczy mój pociąg do obrazów o ikonoklastycznym potencjale, wysperanych z wizualnych archiwów sztuki. Taką *antyikoną* jest dla mnie *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza, choć równie ciekawego – o ile nie ciekawszego – przykładu dostarcza nam Robert Fludd w swym traktacie z 1617 roku, gdzie znajdziemy grafikę do złudzenia przypominającą pracę rosyjskiego artysty. Jest to dobry przykład wykorzystania języka abstrakcyjnej symboliki w odniesieniu do systemu wiedzy tajemnej. Sam Fludd interesował się alchemią i okultyzmem. Na kartach swojej książki przedstawił genezyjski mit o stworzeniu świata w formie – można rzec – abstrakcyjnego komiksu, sekwencji obrazów opartych o figurę okręgu. Pierwszą ryciną, prezentującą pierwotny chaos był właśnie czarny kwadrat, opisany formułą *Et sic in infinitum (I tak dalej w nieskończoność)*. Podobnych *antyobrazów* znajdziemy w historii sztuki całkiem sporo – ikonoklastyczne skłonności nie są wyłącznie domeną awangardy. Wśród bardziej spektakularnych przykładów warto wspo-

world also uses its own symbols, language and tradition. André Rouillé makes a direct comparison between subjects existing in the world of art and the *magic group* which accounts for the efficiency of an artist-magician.

The more elaborate the structure, the more intriguing the analysis of various *cracks* that disturb the stability of the system. This might be the reason for my predilection for pictures with iconoclastic potential, which I ferret out of the visual archives of art. For me, a good example of such an *anti-icon* is Malevich's *Black Square on White Ground*, yet an even more interesting one can be found in Robert Fludd's treatise from 1617 – a print that is deceptively similar to the Russian artists' work. It demonstrates how the language of abstract symbolism can be employed in the system of clandestine knowledge. Fludd himself showed interest in alchemy and occultism. In his book, we encounter a presentation of the Genesis creation myth in a form that could be described as an abstract *comic strip*, a sequence of images circumscribed around the figure of a circle. The first drawing in the cycle presents the original chaos and it is nothing but a black square, captioned with a formula *Et sic in infinitum (And so on to infinity)*.

In the history of art there are plenty of similar *anti-pictures* – iconoclastic inclinations are not limited to the domain of the avant-garde. The most spectacular examples include the 17<sup>th</sup> century illusionistic *The Reverse of a Framed Painting* by Cornelis Gijsbrechts, Gustave Doré's *History of Holy Russia*, Lewis Carroll's *The Hunting of the Snark*, John Haberle's *Blackboards*, or the achievements of the 19<sup>th</sup> century Incoherents. I was also captured by Marcus Gheeraerts' reformed *Allegory of Iconoclasm*, which depicts religious rebels attempting to *plough* and smooth out an anthropomorphic landscape out of which emerges a rotting head of a monk. It would be interesting to juxtapose this picture with a similar painting by



*La perspective curieuse,*  
z cyklu *Labirynt*, 2012



*Mysterium Cosmographicum,*  
z cyklu *Labirynt*, 2013

mnie XVII-wieczne iluzjonistyczne *Odwrocie malowidła* Cornelisa Gijsbrechtsa, *Dzieje Świętej Rusi* Gustava Dore, pustą mapę z *Polowania na Żmirlacza* Lewisa Carrolla, *Czarne tablice* Johna Haberle, czy dokonania XIX-wiecznych Sztuk Niezbornych. Moją uwagę przykuła również reformacyjna *Alegoria ikonoklazmu* Marcusa Gheeraertsa, przedstawiająca religijnych buntowników, starających się *zaorać* i zniwelować antropomorficzny krajobraz, z którego wylania się gnijąca twarz mnicha. Ciekawie byłoby zestawić ten wyzerunek z podobnym obrazem Arcimbolda – opatrzonym dewizą *Homo Omnis Creatura*, która utożsamia istotę ludzką z *całym stworzeniem*. Znajdziemy tu zarówno odniesienia do manierystycznej idei *niezgodnej zgodności*, alchemicznej transmutacji form, jak i fizjognomicznej obsesji analogii, nakazującej, by doszukiwać się podobieństw między ludźmi, zwierzętami i roślinami. W tym momencie wracamy do znanej z gabinetów osobliwości koncepcji *świata w miniaturze* – jako surrealizującego *poematu-przedmiotu*, a zarazem portretu maniakalnego kolekcjonera, przeglądającego się we własnej kolekcji.

**M L:** Jak architektura danego miejsca współgra z poszczególnymi realizacjami? W jaki sposób podbija zawarte w nich sensy?

**J W:** Każdą wystawę traktuję jako jednorazową instalację *site-specific* – miejsce prezentacji determinuje kształt ekspozycji, stanowi jej integralną część.

Dobrym przykładem ilustrującym tą zasadę może być projekt *Quadratum Nigrum*. Był to swego rodzaju eksperyment zrealizowany 3 lata temu wspólnie z Mateuszem Okońskim i Kubą Skoczkiem. Możemy w tym przypadku mówić o działaniu *site-specific*, ponieważ projekt w dużej mierze odnosił się do zastanej przestrzeni, wówczas zaanektowanej przez Zbiornik Kultury. Pomysł na wystawę wynikał z analizy architektury samej galerii – niespodziewanie odkryliśmy, że znajdowały się w niej wszystkie elementy typowe dla świątyni masonskiej. Ze ściany wyrastały trzy filary, a na pod-

Arcimboldo with the motto *Homo Omnis Creatura*, which equates a human being with *all creation*. There are plenty of things to be found here – references to the mannerist idea of *harmonious discord*, alchemical transmutation of form, physiognomist obsession with analogy, which requires one to look out for similarities between people, animals and plants. At this point we return to the concept that is familiar from curio cabinets – *the world in miniature* – as a *poem-object* veering towards surrealism and at the same time a portrait of a maniac collector, whose collection is a reflection of himself.

**M L:** How much importance do you attribute to the gallery space itself? To what degree can architecture of a certain place harmonise with various realisations? How can it amplify the meanings conveyed in them?

**J W:** I think of each exhibition as a one-time site-specific installation – the place of the presentation determines the shape of the exposition and becomes its integral part.

To illustrate this, I could mention the *Quadratum Nigrum* project. It was a kind of experiment, which I realised three years ago with Mateusz Okoński and Kuba Skoczek. In this case, we could say it was a site-specific action because to a large extent the project referred to the already existing space – in this instance it was the space taken over by Zbiornik Kultury. The idea for the exhibition came from the analysis of the architecture of the gallery itself – we realised that the building had all the elements typical of a masonic temple. There were three pillars embedded in the wall, a tiled chess board floor, which remained from a bathroom or a shower. The room could be entered through a staircase that looked like a tall ladder. With Mateusz and Kuba, we added to these *found objects*, wrapping them up in our own narration, based on old artworks, such as the 18<sup>th</sup> century volumes or an old Russian icon. This is exactly how *white cube* – a pseudo-masonic temple – came into being. Obviously, we did not intend to

łodze widoczna była ułożona z flizów szachownica – pozostałość po łożenie lub przysznice. Do sali wchodziło się po schodach, które wyglądały jak wysoka drabina. Razem z Mateuszem i Kubą podrasowaliśmy te *obiekty znalezione*, obudowując je również własną narracją, opartą o dzieła sztuki dawnej – od osiemnastowiecznych woluminów po staroruską ikonę. W ten właśnie sposób powstał *white cube*, będący jednocześnie pseudo-masońską świątynią. Oczywiście nie chodziło w tym przypadku o zbudowanie autentycznej łoży, ale raczej o powołanie metaforycznej świątyni bliżej nieokreślonego kultu, opartej o skomplikowaną symbolikę, przywodzącą na myśl barokowe alegorie.

Kolejnym przykładem wystawy, której koncept narodził się w dużej mierze z inspiracji przestrzenią galerii może być projekt *Ha-ha*, realizowany w przestrzeni Bunkra Sztuki. *Ha-ha* jest terminem zapożyczonym ze sztuki ogrodowej – architektoniczną formę ogrodu traktuję jako kolejną (obok Wunderkamery i świątyni) antycypację działań w polu sztuki współczesnej. *Ha-ha* jest granicą pomiędzy sferą artystyczną i nieartystyczną, rodzajem bariery, oddzielającej przestrzeń ogrodu od świata zewnętrznego. *Ha-ha* stosowano zarówno w ogrodzie francuskim, jak i angielskim, gdzie różnica między wytworem człowieka a dziką przyrodą pozostawała w dużej mierze nieuchwytna. Symulacja natury została więc w paradoksalny sposób oddzielona od swojego pierwowzoru. *Ha-ha* było rowem wykopany w ziemi, który pozostawał niewidoczny, dopóki obserwator nie stanął na jego krawędzi lub do niego nie wpadł. Ten mechanizm jest również widoczny w świecie sztuki, który – deklarując swoją otwartość – zarazem potrzebuje tego rodzaju zakamuflowanej granicy. Jak się okazało, dolna przestrzeń Bunkra Sztuki zawierała naturalne *Ha-ha* – niezbyt głęboki kanał, ciągnący się wzdłuż najdłuższej ze ścian galerii. Ostatecznie zdecydowałem się wykorzystać ten element architektury i umieściłem na ścianie wewnątrz wyżłobienia minimalistyczny mural: dziesięciometrowej długości napis *Et sic in infinitum* – cytat z grafiki Roberta Fludda. Ponieważ tekst znajdował się poniżej linii podłogi, był on widoczny dla odbiorcy dopiero w momencie, gdy ten zbliżył się do ściany – efekt *niespodzianki* skłaniał widzów do reakcji, podobnie jak w przypadku oryginalnego ogrodowego *Ha-ha*.

Dla kontrastu chciałbym wspomnieć o dwóch projektach kuratorskich, zrealizowanych w otwartej przestrzeni, z dala do rygorów galeryjnego *white cube'a*.

Pierwszy z nich – wystawa *Ostatnia, nowa* w Stalowej Woli – został od początku pomyślany jako land-artowa rozgrywka zlokalizowana w środku lasu, choć w bliskim sąsiedztwie modernistycznej zabu-

build an authentic lodge, rather to set up a metaphorical temple for some unspecified cult, which would be based on elaborate symbolism, bringing to mind Baroque allegories. Another good example of a concept for an exhibition that owes its inspiration to a gallery space – project *Ha-ha*, which was realised in Bunkier Sztuki. *Ha-ha* is a term that was borrowed from garden art. For me, an architectonic form of a garden is yet another (besides *Wunderkammer* and a temple) anticipation of activity in the field of contemporary art. *A Ha-ha* forms a borderline between the artistic and non-artistic spheres, a kind of barrier that separates the garden space from the outside world. The *Ha-ha* wall was used in French and English gardens, even though in the latter the difference between human creation and wild nature was rather elusive. That being so, paradoxically, the simulation of nature became separated from its prototype. *A Ha-ha* was a ditch dug out in the ground, which remained invisible until a viewer stepped on its verge or fell down into it. This mechanism is equally well visible in the world of art, which declares itself to be open, yet at the same time it needs to have a kind of a camouflaged border. As it turned out, Bunkier Sztuki's downstairs space had this natural *Ha-ha* – a slightly deep canal running along its longest wall. Finally, I decided to take advantage of this architectural element and on the wall of that groove I placed a minimalist mural – a ten metre long sentence *et sic in infinitum*, a quotation from Robert Fludd's print. The text was below floor level, so it became visible to viewers only after they approached the wall – this *surprise* effect required some kind of reaction from the viewers, just as did the original garden *Ha-ha*.

Just to show the contrast, I should mention two curatorial projects realised in open space, far from the rigorous white cube of a gallery. First of them was an exhibition entitled *The Latest, the New One (Ostatnia, nowa)* in Stalowa Wola, which was originally conceived as a land-art game located in the middle of a forest, yet quite close to the modernist industrial buildings. The initial concept was a direct reference to the intriguing pre-war history of this place – a modern city-garden that was created from scratch in the midst of wildland, which at the same time played the role of a specialised arms manufacturing centre. Most of the works, which were prepared by the artists invited to take part, were arranged along a forest path, and the viewers were aided by a special map. A few realisations were displayed in the nearby building of a Regional Museum, as a result of which the already existing historical exposition became *infected*. A more radical action was the one realised within the ArtBoom festival – *CSW Zamek Wawelski* project – which I made in cooperation with Aneta Rostkowska. I might say that in this case the already

dowy przemysłowej. Wyjściowy koncept odwoływał się wprost do intrygującej przedwojennej historii tego miejsca – stworzonego od podstaw w środku puszczy nowoczesnego miasta-ogrodu, a zarazem wyspecjalizowanego ośrodka produkcji militarnej. Większość prac przygotowanych przez zaproszonych przeze mnie artystów zostało umieszczonych wzdłuż leśnej ścieżki, a zwiedzanie ułatwiała specjalnie przygotowana mapa. Kilka realizacji zaprezentowaliśmy w pobliskim budynku Muzeum Regionalnego, *infekując* w ten sposób zlokalizowaną tam historyczną ekspozycję. Bardziej radykalnym działaniem była realizacja projektu *CSW Zamek Wawelski* przygotowanego przeze mnie i Anetę Rostkowską w ramach festiwalu ArtBoom. W tym przypadku można powiedzieć, że zastana przestrzeń nie tyle wpłynęła na kształt wystawy, co po prostu – sama stała się wystawą. Dotychczas *odporne* na sztukę współczesną Wzgórze Wawelskie stało się miejscem duchampowskiej para-wystawy, w ramach której zaproszeni artyści *przywłaszczyli* sobie znajdujące się w przestrzeni Wawelu obiekty, dopisując każdemu z tych *ready-mades* barwny artystyczny rodowód. Oprowadzanie kuratorskie stało się zatem rodzajem performance'u, który – bardziej niż zazwyczaj – miał w sobie coś z quasi-magicznego rytuału. Wystąpiliśmy wówczas pod szyldem tzw. *gonzo curating* – w manifeście, który opublikowaliśmy razem z Anetą wyeksponowany został wątek *magicznej grupy* (by nie rzec – *sektę*), której praktyki krytyczno-kuratorskie przypominają improwizacje wykonywane w oparciu o aleatoryczną partyturę. Tą *partyturą* jest sama przestrzeń, która w wyniku rytualnych działań podlega symbolicznemu zawłaszczeniu.

**M L:** W swoich wypowiedziach bardzo często podkreślasz związek między sztuką dawną, a nowoczesną. Jak opisałbyś tę relację? Czy jest to pewne dziedzictwo, spadek, ewolucja, czy też uniwersalne tematy pojawiające się niezależnie od stylu danej epoki, cytaty, kopie, symulakry?

**J W:** Christian Boltanski stwierdził kiedyś prowokacyjnie, że nie uznaje idei *postępu* w sztuce, ponieważ – jak zauważył – *sztuki nie można kumulować*. Choć trudno sprawdzić tą tezę w sposób obiektywny, na pewno koresponduje ona z moimi intuicjami. Staram się zwrócić uwagę na fakt, że sztuka *dawna* w sensie metryki, może być bardzo współczesna – zarówno w sferze estetyki, jak i konceptu. Można analizować przeszłość w sposób nowoczesny, ale można też pozostać konserwatywnym zwolennikiem nowoczesności, który radykalnie oddziela *stare* od *nowego*. Ja jednak – ponieważ z natury jestem przekorny – chętnie wydobywam z wizualnych archiwów wszelkie *niezborności*.

existing space not so much influenced the shape of the exhibition but rather, to put it simply, the space itself became an exhibition. Wawel Hill, which until then was *resistant* to contemporary art, hosted a Duchamp-esque quasi-exhibition, allowing the invited artists to *appropriate* the objects that they came across and to caption each of these ready-mades with a colourful artistic origin. Therefore, a curator-led tour of the exhibition became a kind of a performance, and – more than usually – had this quasi-magical rite quality. Our exhibition was under the aegis of so-called *gonzo curating* – Anita and I published a manifesto that introduced and revolved around a *magical group* (not to say a *sect*), whose critical-curatorial practice resembles performing improvisations based on an aleatoric music score. This *score* was the space itself, which became appropriated in a symbolic sense as a consequence of ritual actions.

**M L:** When talking about art, you tend to emphasise the connection between old and contemporary art. Could you elaborate on this relationship? Is it a kind of heritage, legacy, evolution, universal topics that come up regardless of the style prevailing in a certain period, quotations, copies or simulacra?

**J W:** Christian Boltanski once expressed provocatively that he does not acknowledge the idea of *progress* in art because *art is by no means cumulative*. Although this proposition cannot be objectively tested, it is certainly in line with my intuitive guesses. I try to stress the fact that art which is *old* age-wise could be in fact very modern – both in terms of aesthetics and the concept. The past can be analysed in a modern manner; and just as well, one could remain a conservative adherent of modernity, radically separating the *old* from the *new*. As for myself, a person who is contrary by nature, I like to search the archives for any *incoherents* that are worth bringing back into light. Slightly perversely, I would like to suggest a certain thinking experiment and to point to the far-reaching roots of the avant-garde. Finding relationship between contemporary phenomena and some old art tendencies would make it possible to remove a landmark that has been dubbed as *New Antiquity*. Obviously, this vision impinges on the myth of an avant-garde artist, who starts his work *ex nihilo*, as if disregarding the achievements of the previous generations. It is more than easy to perform this *dissociation* act, but thanks to my own historical research I know how hard it is to pinpoint the starting point of *modernity*. Relationships between old and modern art defy obviousness – they would be difficult to judge from the angle of *faithfulness to tradition* or *post-modernist game*. The majority of important avant-garde artists referred to tradition. Quite frequently, seaching in the past they found some phenomena that did not fit



La perspective curieuse, z cyklu Labirynt, 2012

Chciałbym – nieco przewrotnie – zaproponować pewien eksperyment myślowy i wskazać korzenie Awangardy, które wybiegają daleko w przeszłość. Powiązanie współczesnych zjawisk z nurtami obecnymi w sztuce dawnej pozwoliłoby na zatarcie cezur, o której mówi się jako o *nowym antyku*. Taka wizja uderza oczywiście w mit awangardowego artysty, zaczynającego pracę *ex nihilo*, niejako anulując dokonania poprzednich pokoleń. Łatwo wykonać taki gest *odcięcia*, ale dzięki własnym historycznym poszukiwaniom wiem, że ciężko wyznaczyć jednoznaczną cezurę rozumianą jako początek *nowoczesności*. Sprawa związków sztuki dawnej i nowoczesnej wymyka się oczywistościom – trudno byłoby ocenić ją wyłącznie przez pryzmat *wierności tradycji* lub *postmodernistycznej gry*. Większość znaczących twórców Awangardy odnosiła się do tradycji. Często wydobywali oni z przeszłości zjawiska, które do końca nie mieściły się w kanonie oficjalnej historii sztuki. Przetwarzali je, zmieniali ich kontekst i przez to *odświeżali*, nadając im nowoczesny charakter.

Klasycznym tego przykładem jest Salvador Dali, który czerpał inspiracje bezpośrednio ze sztuki manierystycznej i barokowej. Większość jego pomysłów – jak np. anamorfozy, arcimboldeski czy pejzaże antropomorficzne – została skopiowana z dzieł ówczesnych artystów. Dali zaczytywał się w traktatach z XVI i XVII wie-

into the canon of the official art history. These artists transformed them, changed their contexts, in this way *freshening them up* and endowing them with modern character. The classic example is Salvador Dali, who drew direct inspiration from Mannerism and Baroque art. Most of his ideas, for example anthropomorphic landscapes, anamorphic and Arcimboldesque paintings, were copies of contemporary artists. Dali read copiously from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century treatises, and Duchamp conducted a similar research. It is a known fact that just before a Cubist Period Picasso was engrossed in the analysis of Albrecht Dürer's *Dresden Sketchbook*, whose author reduced reality to simple geometrical forms. There are many more similar relationships to be traced. An example that I find especially important – because it challenges the opposition between popular culture and elite avant-garde – is the movement of the Incoherents. Although the Incoherents were active in the second half of the 19<sup>th</sup> century, most of their enterprises bear a striking resemblance to Dadaist actions or works created within the Fluxus movement – I mean ready-made objects, installations and happenings, various examples of *anti-art* (such as a vernissage in an empty gallery), as well as grass-roots extra-institutional projects realised in private flats or public space. What is interesting, the proto-avant garde Incoherent art stemmed from the areas that were unambiguously

ku, podobne studia przeprowadzał również Duchamp. Wiadomo, że Picasso tuż przed przełomem kubistycznym analizował *Szkicownik Drezdeński* Albrechta Dürera, gdzie rzeczywistość została sprowadzona do prostych geometrycznych form. Takich związków można wskazać jeszcze dużo więcej. Przykładem szczególnie dla mnie ważnym – bo kwestionującym opozycję pomiędzy kulturą popularną i elitarną awangardą – jest ruch Sztuk Niezbornych. Choć Niezborni działali w drugiej połowie XIX wieku, to większość ich przedsięwzięć do złudzenia przypomina akcje dadaistów czy prace Fluxusu. Mam tu na myśli m.in. obiekty gotowe, instalacje i happeningi, różne przykłady *anty-sztuki* (jak np. wernisaż w pustej galerii), czy oddolne, pozainstytucjonalne projekty, realizowane w prywatnych mieszkaniach lub w przestrzeni publicznej. Co ciekawe, proto-awangardowe Sztuki Niezborne wyrastały z obszarów, jednoznacznie kojarzonych z kulturą masową – ze środowisk żurnalistów i artystów kabaretowych. Na tym przykładzie możemy zaobserwować zjawisko przepływu między sztuką *egalitarną* a *elitarną*. Zresztą sami Niezborni byli w swoim czasie bardzo popularni. Na łamach gazet wieszczono nawet, że sztuka w XX wieku będzie *niezborna*, albo nie będzie jej wcale.

**M L:** W wywiadach towarzyszących twoim wystawom często powołujesz się na dynamikę procesów alchemicznych. Czy mógłbyś przybliżyć naturę tej trójfazowej przemiany – od pierwszego pomysłu do dzieła czytane przez odbiorcę?

**J W:** Proces transmutacji oparty jest na trzech etapach: zrozumienie materii, rozłożenie jej na części i skonstruowanie z nich nowej materii. Sensem alchemii jest więc nie tyle tworzenie, co przeobrażanie zastanej rzeczywistości. Wiedza alchemiczna jest wiedzą kombinatoryczną. Trzy kolejne stopnie Opus Magnum to: *nigredo*, *albedo* i *rubedo*. *Nigredo* jest żywiołem chaosu, przypadkowej i nieokiełznanej materii – czyli dziedziną rzeczywistości, z której coś *wycinamy*. Następnie wchodzimy w etap *albedo*, czyli oczyszczenia. W tym momencie narzuca się analogia z przestrzenią *white cube*, w której umieszczamy interesujący nas przedmiot. Odpowiednikiem tego działania byłoby na przykład obramowanie czarnego kwadratu białym tłem.

Obiekt wyrwany z naturalnego kontekstu i wstawiony w sterylną przestrzeń, nagle ujawnia swoją dziwaczność. Podobny *efekt UFO* może pojawić się również w sytuacji, gdy dzieło sztuki eksponowane jest w przestrzeni publicznej. Kontynuując analogię z procesem alchemicznym – takie działanie można porównać z aktem transmutacji. Myślę, że tworząc wystawy, nieustannie ocieramy się o ten sposób myślenia. Im bardziej podły materiał poddajemy

associated with mass culture – from the circles of journalists and cabaret artists. This example allows us to observe the phenomenon of the inter-flowing between *egalitarian* and *elite* art. The Incoherents themselves were extremely popular at the time. Even some headline articles forecasted that either 20<sup>th</sup> century art was going to be *incoherent* or there would be none.

**M L:** While working on your various projects, you refer to the dynamic of alchemical processes. Could you describe the nature of these three phases of transformation – from the initial concept until the reception of the work by viewers?

**J W:** The process of transmutation involves three stages – understanding the matter, its decomposition into parts and the construction of new matter. The point of alchemy is not to create but to transform existing reality. Alchemical knowledge is combinatorial. Three successive stages of Opus Magnum are *nigredo*, *albedo* and *rubedo*. *Nigredo* is the element of chaos, accidental and uncontrollable matter – so it is the field of reality from which we *cut something out*. Next, we move into the *albedo* phase – cleansing. At this point, there is no escaping the analogy to the *white cube* space, where the object of interest is placed. The counterpart of such an action could be, for example, framing a black square with a white background.

An object that is taken out of its context and planted in a sterile space suddenly reveals its weirdness. A similar *UFO effect* can be observed in the situation where an artwork is displayed in public space. To continue the analogy with the alchemical process, this action could be compared to the act of transmutation. I think that whenever we create exhibitions, we are bordering on this way of thinking. The worse the material subjected to transformation, the more visible this quasi-alchemical procedure. For example, while working on my *Wernalina* project, I collected all the dust from my flat and put it into a glass, which I later turned upside down and placed on a plinth. For the duration of the exhibition the glass became a retort, and at the same time, a modern sculpture. The last stage of the Opus Magnum is *rubedo*, that is, transgressing the matter and freeing the energy. In the case of an exhibition, that would be the moment the *artwork* makes contact with a viewer. I find it interesting inasmuch as I use a similar range of colours myself. Also, I ascribe these colours with similar meanings. At first, I was totally unaware of that and I relied on basic associations. I also drew inspiration from Constructivists and Japanese artists. It was later that I discovered this alchemical aspect.

**M L:** As a constituent of mechanisms of mesmerising conspiracy theories, you use your works to re-write the academic history of art and you step beyond its known routes.

przekształceniom, tym lepiej widoczna jest ta para-alchemiczna procedura. Na przykład tworząc projekt *Wernalina* zebrałem cały kurz z mieszkania do szklanki, która została odwrócona i umieszczona na postumencie. Na czas wystawy stała się retortą, a zarazem współczesną rzeźbą.

Ostatni etap Opus Magnum to *rubedo*, czyli wyjście poza materię i wyzwolenie energii. W przypadku wystawy, byłby to moment zderzenia *działa* z odbiorcą. Dla mnie jest to o tyle ciekawe, że sam stosuję w swojej twórczości podobną gamę kolorystyczną. I przypisuję tym barwom podobne znaczenie. Na początku nie byłem tego świadom – bazowałem na podstawowych skojarzeniach. Inspiracje czerpałem też od konstruktywistów i artystów japońskich. Później odkryłem ten alchemiczny aspekt.

**M L:** Wpisując się w mechanizmy hipnotyzujących teorii spiskowych przepisujesz swoimi pracami akademicką historię sztuki, przekraczasz jej utarte koleiny.

Jak wyglądałby w skrócie Nowy Porządek Wieków w twoim ujęciu, na bazie podejmowanego przez ciebie od lat nie potrzebne wizualnego resarchu?

**J W:** Hasło *Novus Ordo Seclorum* czyli *Nowy Porządek Wieków*, odsyła nas do jednej z popularnych teorii spiskowych. Tego typu historie zawsze fascynowały mnie jako objaw twórczej paranoi. Poniekąd wydaje mi się, że sztuka współczesna ma wymiar paranoiczny. Działa tu mechanizm obecny w poetyce manierystycznej, której ideałem była *discordia concors* czyli *niezgodna zgodność*. W myśl tej zasady rolą artysty jest właśnie szukanie związków tam gdzie ich nie ma, albo – inaczej rzecz ujmując – wytwarzanie takich związków poprzez stwierdzenie ich istnienia. Lubię myśleć o procesie pisania historii sztuki jako o efekcie kontrolowanej paranoi. Kreatywny potencjał tej nauki ujawnia się w próbach wyodrębnienia pewnych trendów – kosztem innych, które są marginalizowane i *wycinane*. Mnie osobiście interesuje sytuacja, w której podchodzimy do znalezionej materii bez uprzedzeń, lub – po prostu – z innymi uprzedzeniami niż te, które zostały usankcjonowane przez historię sztuki. Cały mój projekt bazuje na zjawiskach, które co prawda zaistniały, ale w ramach kanonicznych dyskursów nie mają szans naleźć *wybrzmieć*. Ja ze swojej strony proponuję nieco paranoiczną narrację, pozwalającą na delikatne przesunięcie akcentów i skonstruowanie alternatywnej wersji dobrze znanej historii. Nie zmienia to faktu, że u źródeł tej wizji tkwią autentyczne wydarzenia i kreatywny historyk mógłby napisać na ich podstawie zupełnie inną opowieść o sztuce, niż ta, do której przywykliśmy. Klamrą, która spina tu wszystkie elementy jest teoria spiskowa, su-

What New Order of the Ages would you propose, based on the visual research that you have been conducting for years?

**J W:** The phrase *Novus Ordo Seclorum*, which means the *New Order of the Ages*, refers us to a certain popular conspiracy theory. These kind of stories have always fascinated me as a symptom of creative paranoia. In a way, I think that contemporary art has this paranoid quality. It runs on the same mechanism as mannerist poetry, whose ideal was *discordia concors*, that is *harmonious discord*. According to its principle, the role of the artist is to look for relationships where they are absent, or to put it differently, to create such relationships by claiming their existence. I like to think of the process of writing the history of art as a result of a controlled paranoia. The creative potential of this branch of science is evident in attempts to distinguish certain trends at the expense of others, which are marginalised and *cut out*. Personally, I am interested in a situation where we approach material we have come across without any prejudice, or simply with a prejudice that is different from the one that has been sanctioned by the history of art. My whole project is based on phenomena that did exist, but did not stand a chance to properly *resound* within the canonical discourse. The narration that I suggest might be somewhat paranoid, but it allows slight relocation of the emphases and the construction of an alternative version of familiar history. However, the fact remains that the origin of my vision comes from authentic events and that a creative historian would be able to use them to write a completely different history of art than the one that we are used to. What bridges these all elements is a conspiracy theory, which holds that there is a secret iconoclastic lodge that is responsible for artistic, religious and political revolutions in the history of modern western culture.

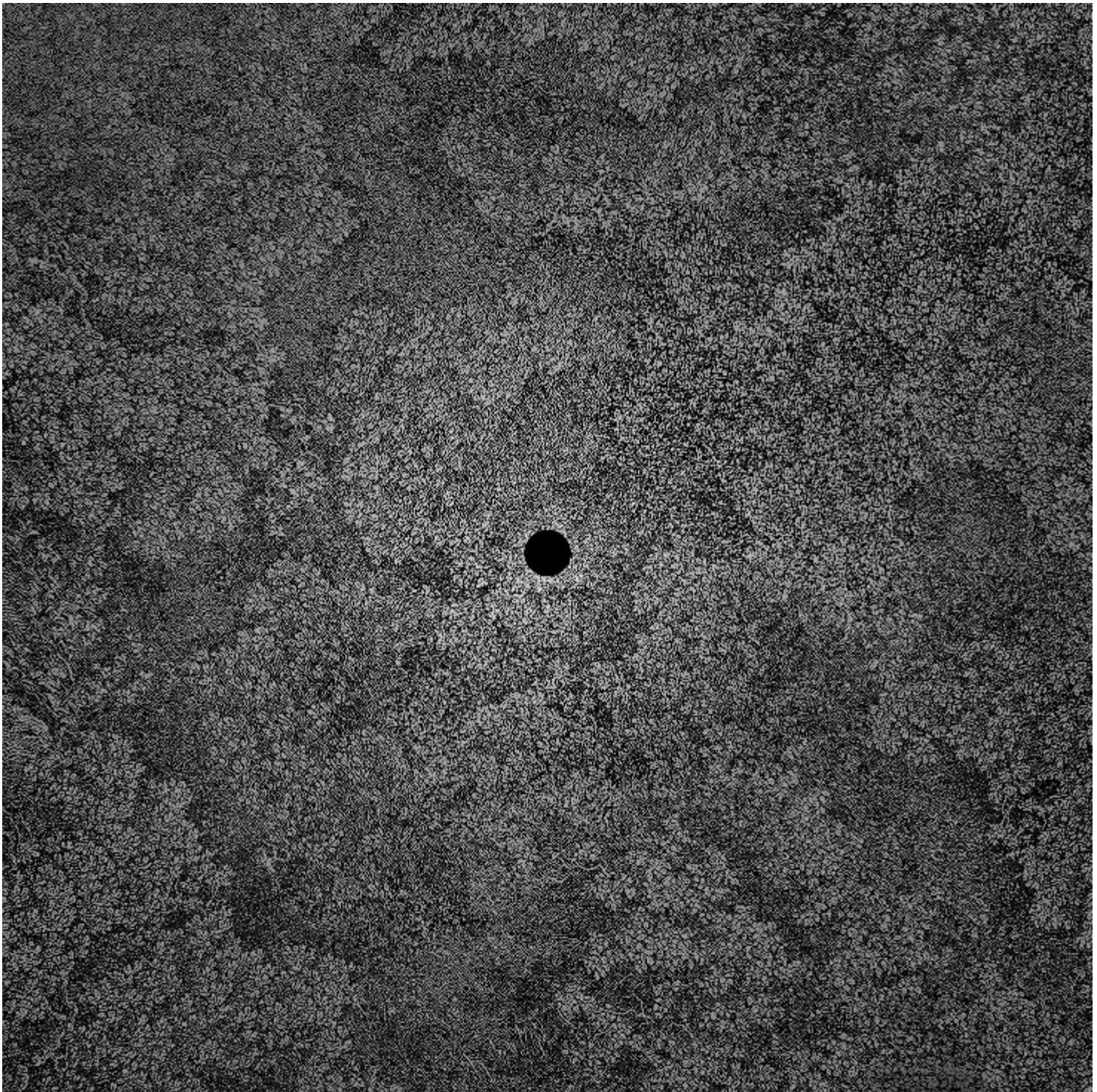
We could point to three hubs of this proto-avant-garde. First was 16<sup>th</sup> century Nuremberg, a Reformation centre, a living and working space for Lorenz Stöer, Wenzel Jamnitzer and Hans Lencker. At the close of the 18<sup>th</sup> century it was Paris, home to revolutionary architects Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux and Jean-Jacques Lequeu. The third centre was Moscow, home to Kazimir Malewicz, Vladimir Tatlin and Aleksandr Rodchenko. Obviously, this is only the tip of an iceberg. Non-orthodox genealogy of the avant-garde should take into account plenty of other phenomena, such as the mannerist excesses mentioned by Gustav Rene Hocke, a proto-Dadaist movement of *fumists* or the fruit of technological experiments described by Siegfried Zielinski in his *Deep Time of the Media*. But as a principle, the vision that I propose is not fully cleared or accomplished, so it provides viewers with plenty of scope

gerująca istnienie tajnej ikonoklastycznej loży, odpowiedzialnej za artystyczne, religijne i polityczne rewolucje w dziejach nowożytnej kultury zachodniej.

Można mówić o trzech ogniskach tej proto-awangardy. W XVI wieku jest to Norymberga, ośrodek reformacyjny, gdzie działają równocześnie Lorenz Stöer, Wenzel Jamnitzer i Hans Lencker. U schyłku XVIII w. będzie to Paryż rewolucyjnych architektów: Étienne-Louisa Boullée, Claude-Nicolas Ledoux i Jeana-Jacquesa Lequeu. Trzecim ogniskiem jest Moskwa, w której działają Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin i Aleksander Rodczenko. To oczywiście zaledwie wierzchołek góry lodowej. Nieortodoksyjna genealogia Awangardy powinna z pewnością uwzględnić również wiele innych zjawisk, takich jak choćby manierystyczne ekscesy przytaczane przez Gustava Rene Hocke'a, proto-dadaistyczny ruch *fumistów* czy owoce technologicznych eksperymentów, o których pisał Siegfried Zielinski w swojej *Archeologii mediów*. Jednak wizja którą proponuję, z zasady nie jest w pełni klarowna i kompletna, pozostawia więc odbiorcy pole do snucia domysłów oraz do stworzenia własnego *nowego porządku wieków*. Gwoli wyjaśnienia – to właśnie za sprawą widocznej na banknocie dolarowym sentencji *Novus Ordo Seclorum* zrodziła się jedna z ważniejszych teorii spiskowych, mówiących o wszechwładnych masonach i NWO. Co charakterystyczne, słowo *seclorum* tłumaczono błędnie jako *seclorum*, wskazując na ideę *nowego świeckiego porządku*. Teorie spiskowe często opierają się na takich drobnych zakłamaniami i przesunięciach, które napędzają paranoiczną reakcję łańcuchową. Nie ukrywam, że sam z przyjemnością chciałbym taką maszynę uruchomić.

for guesswork and for creating their own new order of the ages. By way of explanation – it is precisely owing to the motto *Novus Ordo Seclorum*, which is printed on the back of a dollar bill, that one of the world's most significant conspiracy theories was born, about freemasons and the New World Order. It is worth noting that the word *seclorum* was mistranslated as *seclorum*, pointing to the concept of *a new secular order*. Conspiracy theories tend to be based on such little fibs and shifts, and these set off a paranoid chain reaction. Truth be told, I would be simply delighted to start such machinery myself.





*Ha-ha, z cyklu Labirynt, 2012*

Kuratorka Curator: Marta Lisok

**Galeria Sztuki Współczesnej BWA**

al. W. Korfantego 6, 40-004 Katowice

t: +48 (32) 259 90 40

[galeria@bwa.katowice.pl](mailto:galeria@bwa.katowice.pl)

[www.bwa.katowice.pl](http://www.bwa.katowice.pl)

Galeria czynna od wtorku do niedzieli w godz. 10:00–18:00

Cennik biletów na wystawę: bilet normalny: 5,50 zł, bilet ulgowy: 3 zł,

w środy wstęp wolny dla młodzieży szkolnej i studentów

**BWA Contemporary Art Gallery in Katowice**

Exhibition opening hours: Tuesday–Sunday 10:00 am–6:00 pm  
(exhibition changing days excluded)

Ticket prices: full ticket 5,50 zł, reduced price 3 zł, on Wednesdays free admission for children and students (upon presentation of a valid card)

Organizatorzy | Organizers



**KATOWICE**  
dla odmiany

Galeria Sztuki  
Współczesnej BWA  
w Katowicach



Patronat medialny | Mass media patronage

[naszemiasto.pl](http://naszemiasto.pl)

 [silesiakultura.pl](http://silesiakultura.pl)

  
rozswietlamy.kultura.pl

**ultramaryna**  
KOLEJNY MIEJSC