

Część zamiast całości

A Part For The Whole

Karina Marusińska



Część zamiast całości

A Part For The Whole

Część zamiast całości

A Part For The Whole

Karina Marusińska

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej
| Galleries of Contemporary Art
& Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
| Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
Wrocław 2017

Starożytni mówcy wykorzystywali *pars pro toto* (część zamiast całości), by nazwę przedmiotów, zjawisk, conceptów zastąpić ich fragmentem. Figura ta miała w sposób dobitny zwrócić uwagę na opisywane przez nich zagadnienie. Biblia uczy: kto ma ucho, niech słucha; choć wiemy, że, by usłyszeć, potrzebujemy więcej niż jednego organu. Baczne przyglądanie się fragmentom pozwala odgadnąć stan całego organizmu.

Zachęcamy do zajrzenia w szczelinę, w czarną dziurę, w brud, od którego odwracamy oczy. Zapraszamy do spoglądania na wciąż zachodzące poza nami (i w nas) procesy i celebrację tego, co po nich zostaje. Spójrzcie na struktury, artefakty, choroby przedmiotów, które mają ambicję opisanie całego świata.

Jolanta Brach-Czaina mówi: ci, którzy eksplorują obrzeża i wydobywającą się z nich materię, reprezentują niczego niebojące się społeczeństwo dostatku lub, wręcz przeciwnie, cywilizację skrajnie wyczerpaną, poszukującą nowych granic. Ceramika Kariny Marusińskiej jest bezużyteczna, nieapetyczna, celowo odpychająca. Przypomina to, czego w sekrecie chcielibyśmy się pozbyć, wydalić, od czego trzeba nam się uwolnić. Ale znamy to przecież wszyscy – ze zdjęć laboratoryjnych, z małych kamer wprowadzanych otworami do ciała człowieka, z mieszkań. Z jaskiń, korytarzy i sztolni. Z podróży do środka Ziemi.

Ancient orators used *pars pro toto* (a part for the whole) to replace names of objects, phenomena, concepts with their fragments. The figure was supposed to add emphasis to the issues they were describing. The Bible teaches: whoever has an ear, let them hear; even though we know that in order to hear we need more than one organ. Looking closely at fragments allows us to learn about the state of the whole organism.

We encourage you to look into the crevice, the black hole, the dirt that makes us look away. We invite you to watch the ongoing processes taking place outside (and inside) us, and the celebration of what is left of them. Look at the structures, artefacts, diseases of objects whose ambition is to describe the whole world.

Jolanta Brach-Czaina says: Those who explore the periphery and extract matter out of it represent the fearless society of affluence or, on the contrary, the utterly exhausted civilization looking for new borders. Karina Marusińska's ceramics is useless, unappetizing, deliberately repulsive. It resembles what we would secretly wish to dump, excrete, disengage from. We all know it—from laboratory photographs, tiny cameras inserted into body cavities, from flats. From caves, corridors and tunnels. From journeys to the centre of the Earth.

Michał Grzegorzek, Dominika Drozdowska



Niehciane

Agnieszka Wolny-Hamkało

Ciemne, amorficzne, brudne formy. Na wpół ustalone. Na pograniczu czytelności. Na pograniczu abstrakcji i sugestii kształtu. Przedmioty, które być może coś odzwierciedlają, przypominają. *Nie czuj się bezpieczny* – mówi Karina Marusińska – może masz rację, a może nie. I czujemy się jak ktoś, kto szuka w głowie utraconego słowa, czuje, że ma je na końcu języka, a wtedy majaczące słówko znika. Artystka wypuszcza linkę, a kiedy wydaje nam się, że zaraz znaczenia gładko przylgną do przedmiotów i poczujemy się wreszcie bezpiecznie – podprowadza ją.

Formy przypominają brud i odchody. Czy to właśnie „część całości”? Nasze odchody, resztki? To ma nas przywoływać, opowiadać? Podoba mi się to krzywe lustro. W końcu rodzimy się między kałem a moczem i całe życie próbujemy od tego uciec. Wystawa Kariny Marusińskiej pokazuje nam nasze człowieczeństwo, biedę podmiotu, który jest „kruchym i oszukańczym przypadkiem”. Artystka przywraca to, co wyparte: obrzeża ciała, sferę tabu – śluz, mocz, odchody, miesięczną krew, pot – wydzieliny ciała, naruszające integralną opozycję wewnątrz / zewnątrz (ciała). W eseju o wstręcie Julia Kristeva pisała: *Odpad oraz trup wskazują mi na to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć*. *Bo przecież odpady naruszają tożsamość tego, kto przed nimi staje. „Wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane.*

Ale może właśnie tu jesteśmy najbliżej człowieka – akceptujący, tolerancyjni. Bo w świeckim życiu szybko tracimy wzruszenie na widok gówna, tkliwość, którą czujemy przewijając dzieci. *Moje odchody są coraz większe i coraz mniejsze budzą uznanie* – pisał poeta Krzysztof Jaworski. A przecież – jak głosił Freud – to, co ukryte, nieuświadomione, wpływa na podmiot, „robi” rzeczy z podmiotem. Uświadomienie osłabia afekt, a więc lęk – tu: przed własnym ciałem, jego niedoskonałością, starzeniem, wydzielinami. Dziecięca akceptacja siebie pomaga nam akceptować Innego. I chociaż – jak pisze Julia Kristeva

– wstręt (...) ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie – Marusińska, przywracając ciału jego brzoza, obiera w rzeczywistości perspektywę głęboko humanistyczną.

To postawa, która sytuuje nas najdalej od faszyzmu, premiującego to, co młode, silne, zdrowe. Coraz dalej od kapitalistycznych nacisków: „możesz być młoda, kup krem, jesteś tego warta”! Coraz dalej od jałowego oszustwa reklamy. Coraz bliżej przeżywania siebie i innych w pełni. Postawa akceptująca jawi się jako niezbędna, jeśli chcemy utrzymać więzi, przełamać poczucie samotności. Za każdym razem, kiedy odklejamy się od wykreowanej osoby, mamy szansę na realną komunikację. – Oto ja i moje głośnie, zdradliwe, spontaniczne ciało. Równie ważne jak twoje. Równie niedoskonałe i równie piękne, ponieważ niepowtarzalne, niekopiowalne. Jedyne.

Jakie emocje wywołują te przedmioty na granicy amorficzności, zatracające swoistość i kontur, przypominające odchody? Lęk wzbudza niekompletność, przejawiająca się gniciem lub rozpadem, a także brak wszelkiej formy, charakteryzujący na przykład brud – pisał w *Filozofii horroru* Noel Carroll. I dodawał: Główną emocją horroru jest wstręt. Marusińska intencjonalnie wywołuje w nas to uczucie.

W eseju *O chorowaniu* Virginia Woolf martwiła się, że powszedniego dramatu ciała nikt nie spisuje: *Literatura robi co może, by przekonać nas, że jej dziedziną jest umysł, że ciało to czysta szklana tafla, zza której dusza wyziera jasno i bezpośrednio, a jeśli pominąć tych parę namiętności – pożądanie czy chciwość – jest ono nieważne, nieistotne i nieistniejące*. Marusińska idzie o krok dalej: nie tylko spisuje „powszedni dramat ciała”, ale zajmuje się jego obrzeżami, czyli postciałem.

A może „część zamiast całości” przywołuje brak? Mówi o czymś, co wymaga uzupełnienia jak wybrakowana kolekcja? Jest zatem obietnicą bez pokrycia? A może bylibyśmy zbyt dosłowni interpretując to zdanie pejoratywnie. Może pochodzi z poetyki pop-prawd: *less is more*? Skrót myślowy, niedopowiedzenie – to przecież znaki inteligencji. Do jakiej rzeczywistości odsyłają nas tytułowe części, fragmenty? „Część” opowiada historię niezaspokojenia i tęsknoty? – Za potencjalną całością, czyli Prawdą, harmonią, spokojem? Jednak „część” przynosi także otwarcie, zaproszenie do współudziału, jak wszystko, co trzeba uzupełnić.

Ale te formy przypominają także znaleziska z wykopalisk, a ich ustawienie w jednej z sal jest geologiczne, muzealne.

To eksponaty, część zamiast całości. Coś, co przypomina życie, świadczy o nim. Coś na tyle cennego, że wyabstrahowanego i wystawionego na ekspozycję. Skorupy, szczątki, zawierające w sobie historię, do której czytania potrzebujemy wiedzy. Surowe i groźne, niosą ze sobą wstydliwą tajemnicę.

Tym gestem Marusińska wpisuje się w ciemną diasporę artystów, wystawiających paprochy, włosy, kurz, resztki mydła, szczątki, części. Czy to, co zwykle zmienia swój status, lądując na śmietniku, w ubikacji, w podłogowych szczelinach, co nieczyste, niechciane, nie jest właśnie najbardziej wzruszające i przez to cenne w naszej narracji o nas? To prawdziwe memento: popiół, kurz, pył, skorupy, odchody. To nasze dziedzictwo. To my.

Unwanted

Agnieszka Wolny-Hamkało

Dark, amorphous, dirty forms. Semi-established. Borderline clarity. Borderline abstraction and a hint of shape. Objects which may or may not represent or resemble something. *Don't feel safe*—says Karina Marusińska—*perhaps you are right, perhaps not*. And we feel like someone looking for a lost word, feeling it at the tip of the tongue, and then watching the elusive word vanish. The artist extends a helping hand and when we think that meanings will adhere to objects any minute now and we will finally feel safe—she withdraws it.

The forms resemble dirt and faeces. Are they the “parts of the whole?” Our waste, leftovers? Are they supposed to beckon us and tell stories? I like this distorting mirror. After all, we are born between faeces and urine and then try to escape them all our lives. Karina Marusińska's exhibition shows our humanity, the poverty of the subject which is a “fragile, deceptive coincidence.” The artist reinstates what is repressed: peripheries of the body, the taboo sphere—mucus, urine, excrement, periodic blood, sweat—body fluids violating the integral opposition inside/outside (of the body). In her essay on abjection, Julia Kristeva writes: *Refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. Waste violates the identity of whoever faces it. The abject is what violates identity, systems, order. What does not obey frontiers, places, rules. A certain in-between, ambiguous, mixed.*

But perhaps this is precisely where we are closest to man—accepting, tolerant. In our lay life we quickly become impassive when confronted with shit, or tender when changing babies' diapers. *My faeces get bigger and bigger and become less and less worthy of respect*, as the poet Krzysztof Jaworski wrote. Freud claimed that what is hidden and unconscious influences the subject, “does things” to the subject. Awareness weakens fear, and in this case—the fear of one's own body, its imperfection, old age, excretions. The childlike acceptance of self helps us accept Others. Even though—as Julia Kristeva writes—*disgust (...) reveals that the subject is in permanent danger*—by reinstating the peripheries of the body, Marusińska assumes a deeply humanist perspective.

The attitude situates us at the other extreme of fascism, which promotes what is young, strong, healthy. Further and further away from capitalist pressure: “You can be young, buy our cream,

you are worth it!” Further and further away from the pointless deception of advertising. Closer and closer to the full experience of yourself and others. An attitude which must be accepted if we want to maintain bonds and conquer our sense of solitude. Every time we renounce the created persona, we have a chance for real communication: *This is me with my loud, insidious, spontaneous body. As important as yours. Equally imperfect and equally beautiful because it is inimitable. Unique.*

What emotions are aroused by those objects bordering on shapelessness, with blurred identities and contours, resembling faeces? *What causes fear is incompleteness manifesting itself in decay and decomposition, as well as lack of any form, for instance in dirt*—wrote Noel Carroll in his *Philosophy of Horror*, adding: *The main emotion of horror is disgust*. Marusińska arouses the sensation in us intentionally.

In her essay on being ill, Virginia Woolf was concerned that nobody wrote about the everyday drama of the body. *Literature does its best to maintain that its concern is with the mind; that the body is a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, negligible and non-existent*. Marusińska goes a step further: she does not only describe the “everyday drama of the body,” but takes interest in its peripheries, the post-body.

Or perhaps the “part for the whole” is about absence? About something which requires replenishment, like an incomplete collection? Is it an empty promise, then? Maybe we would be too literal if we interpreted the sentence in a pejorative way? Perhaps it originates in the poetics of pop-truths: *less is more*? A mental shortcut, an understatement—after all, they are signals of intelligence. What kind of reality are we led to by means of the eponymous parts, fragments? Does the “part” tell a story of unfulfillment and yearning? For a potential whole—Truth, harmony, peace? Yet “part” is also about the beginning, an invitation to participate, like everything that must get completed.

But these forms also resemble excavation finds, and their arrangement in one of the rooms is geological, museum-like. They are exhibits, parts for the whole. What resembles life proves life. Something valuable enough to be singled out and exhibited. Remains containing history which requires knowledge in order to be understood. Crude and dangerous, they hide a shameful secret.

In this way Marusińska joins the dark diaspora of artists exhibiting fuzz, hair, dust, scraps of soap, debris, parts. What tends to change its status, ending up in garbage, toilets, between floor tiles, what is unclean, unwanted—but isn't it all the most moving and thus valuable in our narration about us? The real memento: ash, dust, refuse, waste. Our heritage. Us.



Dziwne owoce tego procesu

z Kariną Marusińską rozmawia Katarzyna Roj

Z Kariną Marusińską spotykam się podczas jej wystawy *Część zamiast całości*. W tle leci piosenka Billie Holiday *Strange fruit*. Dominika Drozdowska wspomina wizytę amerykańskiej studentki, której ekspozycja skojarzyła się ze słowami tego protest songu:

*Southern threes bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar threes*

Podczas rozmowy co chwilę wymieniamy się reakcjami widzów. Wystawy powstają w naszych głowach, a potem wystawione są na próbę wrażliwości i fantazji innych ludzi. Gdyby tylko ci chcieli rozmawiać o tym swobodnie i dzielić się swoimi tropami! Tak mało wiemy o naszych widzach, a oni sami wstydzą się dzielić swoimi wrażeniami.

Czytamy też fragment *Nieznosnej lekkości bytu* Milana Kundery, nadesłany autorce wystawy przez jednego z zaprzyjaźnionych widzów:

Musze klozetowe w nowoczesnych łazienkach wyrastają z podłóg jak kwiaty lilii wodnej. Architekt stara się, by ciało mogło zapomnieć o swej nędzy i żeby człowiek nie wiedział, co dzieje się z odpadkami jego wnętrzości, kiedy szumi nad nimi potok spuszczonej z rezerwuaru wody. Sieć kanałów, mimo że sięga swymi mackami aż do naszych mieszkań, jest przed naszym wzrokiem pieczołowicie ukryta i możemy nic nie wiedzieć o nie kończącej się Wenecji gówna, na której zbudowano nasze łazienki, sypialnie, sale bankietowe i parlamenty. (Inicjatywa Wydawnicza ASPEKT, tłumaczenie Agnieszka Holland, Wrocław 1989)

Katarzyna Roj: Jak czujesz się z tym, że twoja wystawa wzbudza uczucia, na przykład mrozące krew w żyłach? Albo uczucia obrzydzenia?

Karina Marusińska: Nie znam zbyt wielu opinii. Wielu moich bliskich nie chce jej nawet skomentować. Mam poczucie, że nie wiedzą, co zrobić z doświadczeniem, które im zaproponowałam. Albo wiedzą, ale z jakichś względów nie chcą o tym mówić. [po chwili] Myślisz, że ta wystawa jest mroczna?

Mroczna i wstrętнопiękna.

Też nie jest mi łatwo, chociaż to ja zaprosiłam nas wszystkich do tego doświadczenia. Nastawiliśmy się na proces – takie było założenie wystawy. Mówię w liczbie mnogiej, ponieważ ekspozycja powstawała w grupie i dzięki synergii wspólnej pracy. Ciężko mi podsumować ją w paru zdaniach. To będzie bardzo trudna dla mnie rozmowa.

Kilka miesięcy temu, gdy miałaś tę wystawę dopiero w planach, mówiłaś mi, że chcesz na niej poruszyć temat wydalania. Wydało mi się to naturalną konsekwencją twoich eksperymentów artystycznych na przecięciu tematyki jedzenia i kultury materialnej z nią związanej. Potem jednak zrozumiałam, że mierzyłaś się wtedy z tematem projektowania w polu politycznym i społecznym, w ten sposób chciałaś opowiedzieć o swoich uczuciach związanych z konsumpcją i odpowiedzialnością dizajnu.

Wydalanie jest naturalną konsekwencją jedzenia, więc jest to zrozumiałe skojarzenie. I faktycznie, nie bez znaczenia dla mojej twórczości jest fakt, że od lat jestem związana z kolektywem kulinarno-artystycznym Food Think Tank, w którym zajmuję się naczyńiami oraz kulturą materialną stołu. Praca z kucharzami nad wydaniem ucztu otworzyła mi oczy na wiele spraw. Kiedy siedzimy przy stole, co chwilę dostarczane nam są jakieś potrawy, substancje, materie. Jedzenie staje się rodzajem podarunku dla drugiej osoby, a cały proces rytuałem. Paradoks polega na tym, że ten wysiłek kończy się „czymś” niechlubnym. Mając początek, chciałam znaleźć koniec. Ale masz rację, geneza wystawy leży gdzieś indziej. W pewnym momencie musiałam zmierzyć się ze światem materialnym, do którego sama, swoją praktyką projektową, dodałam kilka kolejnych elementów. Dziś zresztą powiedziałabym, że nadałam. Bo czy były one konieczne? Wydało mi się to absurdałne, biorąc pod uwagę, że w swej prywatnej filozofii redukuję przedmioty do minimum. Nie dotyczy to wprawdzie ubrań, które mają w tym subiektywnym porządku szczególny status. Na co dzień jednak wyznaję minimalizm i istotne jest dla mnie to, abym posiadała jedynie rzeczy niezbędne. Wystawa jest więc próbą odpowiedzi na pytania, które zaczęły pojawiać się w mojej

głowie i łączyć kręte kanały. I choć do dziś nie potrafię udzielić na nie jasnej odpowiedzi, pojęcie wydalania jest tu wspólnym mianownikiem. Tym samym doszłam do momentu, w którym dalsze produkowanie czegokolwiek przestaje mieć dla mnie sens. Wolę skoncentrować się na tym, co już jest, lub na tym, co jest jeszcze, to znaczy: w przededniu zepchnięcia na społeczny czy kulturowy margines. Interesuje mnie również sposób opisywania świata, nie poprzez to, co tworzymy, ale właśnie poprzez to, co odrzucamy. Zrozumiałam, że wytwory mówią raczej o tym, co chcielibyśmy o sobie myśleć. Zupełnie inną jakość wprowadza przyjrzenie się temu, czego pozbawiamy się z pola widzenia. Na przykład drzewom, które wycinamy na potęgę.

Najlepszą archeologię uprawia się na śmietnikach.

Dokładnie. Tym interesuję się żywo. Tropię odkrycia archeologów, socjologów i antropologów kultury, którzy dzięki śmieciom i badaniom przeprowadzanym na odpadach, diagnozują to, na jakim etapie rozwoju jest nasza cywilizacja. Jest to rodzaj opisu świata, który mi odpowiada. Wydalanie traktuję bardzo szeroko, nie tylko w jego fizjologicznym aspekcie. Wystawa zdradza filtr, przez który widzę teraz rzeczywistość. Jest zarówno wypadkową wszystkiego, co wydarzyło się w mojej przeszłości, jak i zapowiedzią tego, co dopiero się wydarzy. Choć dziś jeszcze nie wiem dokładnie co to będzie. Jestem jak ta wystawa, na granicy dwóch światów. Tego, co się we mnie wypaliło i tego, co mnie teraz rozpala.

Rzucasz dizajn na dobre?

Gdy rozpoczynaliśmy pracę nad wystawą, powiedziałam Dominice Drozdowskiej, że chcę rozprawić się z łatką, która do mnie przyłgnęła. Łatką dizajnerki. Łączono mnie wprawdzie z dizajnem autorskim, bo nigdy nie pracowałam dla przemysłu, ale ta jednoznaczność swędziała mnie i stawała się coraz bardziej nieznosna. Przecież od zawsze działałam interdyscyplinarnie, ale z różnym naciskiem na poszczególne dyscypliny. Rzuciłam sobie nowe wyzwania i pozwoliłam na chwilę słabości. To stało się kluczem do dalszego rozwoju, m.in. do tej wystawy. Zaufałam nie temu, co myślę, ale temu, co czuję. Wtedy dowiedziałam się o sobie najwięcej.

Jak się czymś nagle zachłysłniesz, to równie szybko tym rzygasz. Tak dziś określiłabym swój stosunek do dizajnu. Dizajnu – wyduszkii. Przy czym projektowy okres w mojej twórczej działalności był bardzo na miejscu. Fakt, że nie zajmuję się tym teraz, też jest bardzo adekwatny. I to chcę wyraźnie podkreślić. Nie zmieniła się natomiast moja fascynacja relacją, jaka zachodzi między człowiekiem a jego fizycznym otoczeniem. Zmienił się we mnie język, którego do opisu tej relacji używam. Dzięki temu inaczej ustawiam się wobec całej kultury materialnej.

Ciekawe więc jak pracowaliście nad wystawą.

Spaliliśmy razem dużo kalorii. Traktuję tę wystawę nie jako punkt, ale jako odcinek między punktami. Znów było to dla mnie cenną lekcją, podczas której zobaczyłam swoje nieznane dotąd oblicza. Praca w grupie wymagała ode mnie sporej dawki zaufania. W pewnych momentach pękałam, ale nie mogłam się już z tego procesu wycofać. To znaczy nie chciałam. Razem wędrowaliśmy przez rozmaite koncepcje. Zdaliśmy sobie sprawę, że temat, z którym eksperymentujemy, można przeprowadzić na tysiące sposobów. Nie chciałam opowiadać o samym obiekcie wydalonym, ale o substancji, która jest tożsama z całym procesem. I to było najbardziej problematyczne. Bo jak rozmawiać o materii, która nie ma kształtu, a nawet nie wiadomo, czy go rzeczywiście nie ma. Nie wiedzieliśmy, czym jest to, o czym robimy wystawę! I jeśli to coś jest w procesie, to jak ten proces przepływa? Między czym a czym? Czy jest czarne jak smoła i czy się klei? Jak o tym czymś mówić, skoro nie ma nazwy? A nawet więcej – czy nazwa jest potrzebna, bo przecież mogłaby wprowadzić nas w ślepy zaułek? Zawile, co? Wszystko to porządkowała ceramika, która sama przeszła proces przemiany materii. Ze względu na właściwości i uwarunkowania technologiczne jest ona pusta w środku. W przeciwnym razie eksplodowałaby podczas wypału. Oczywiście dałoby się zbudować formę tak, by tego uniknąć, ale owa cecha jest jej przypisana z góry. Ceramika najczęściej bywa utożsamiana ze skorupą, naczyniem. Jak te wydmy, które lewitują w przestrzeni galerii. Nie są one dla mnie wydalonym abiektem, jak widzi to wielu odbiorców, ale rodzajem naczynia-pojemnika-kapsuły, w którym dokonuje się ten interesujący nas i wciąż tajemniczy proces. Mają one niewielkie otwory z dwóch stron, można przez nie wlać i wylać ciecz. Widać tego ślady.

Ostatecznie, już w scenografii wystawy, zdecydowaliśmy się ograniczyć jedynie do sygnałów, tropów, ponieważ wprowadzenie jakiegokolwiek substancji byłoby zbyt oczywiste. W końcu chodziło o metaforę. Zadziałało to intuicyjnie i podprogowo. Wystawę złożyliśmy zresztą z elementów, które miały osobliwą biografię. Były to odpady, z których wcześniej też coś wyciekało czy kapało.

Co poradziłaś swojemu widzowi?

Nie radzę mu nic ani niczego nie chcę mu sugerować. Zapraszam go do konfrontacji. To jest wystawa otwarta pod względem znaczeniowym. Nie musi on nic wiedzieć z góry, nie musi też zbyt wiele rozumieć. Niech ją odczuje wedle własnego klucza, potrzeb, doświadczeń. Nie ma tu żadnego racjonalizowanego obiektu,

wymagającego jednoznacznego odczytu. Jeszcze tylko mała dygresja: twórczość artystyczna sama w sobie jest rodzajem wydalania. Chciałoby się, aby efekt był piękny. W mojej pracy stawiam czoła tym kanonom. Tym razem rezygnuję z wydobywania szlachetnych walorów tworzywa, zwanego białym złotem. W zamian wsadzam pod lupę czarny paproch, wyciągnięty spod wycieraczki naszego hiperhigienicznego życia.

Wydalenie jest przecież rodzajem oczyszczenia.

No właśnie. Nie wiem jeszcze, co z tym doświadczeniem zrobię, ale jest ono najbardziej ekscytujące. Znalazłam się w przełomowym dla mnie momencie, w którym „projekt życie” ważniejszy jest niż praca. Tak wybrałam. Obie sfery pewnie jeszcze nie raz zbiegną się ze sobą, ale dzięki tej wystawie zamknęłam pewien etap swojej twórczości. Teraz mogę zatrzymać się i zająć sobą. Pierwszy raz w życiu.

Strange Fruits of the Process

Karina Marusińska in conversation with Katarzyna Roj

I meet Karina Marusińska during her exhibition *A Part for the Whole*. Billie Holiday's song *Strange Fruit* is playing in the background. Dominika Drozdowska remembers an American tourist visiting the exhibition and saying it reminds her of the lyrics of this protest song:

*Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees*

During the conversation we keep exchanging comments on viewers' reactions. Exhibitions are created in our minds and then confronted with sensitivities and fantasies of other people. If only they were more willing to talk about it freely and share their thoughts! We know so precious little about our audiences, and the viewers themselves are too shy to share their impressions.

We also read excerpts from Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*, sent by one of the artist's friends:

Toilets in modern water closets rise up from the floor like water lilies. The architect does all he can to make the body forget how paltry it is, and to make man ignore what happens to his intestinal wastes after the water from the tank flushes them down the drain. Even though the sewer pipelines reach far into our houses with their tentacles, they are carefully hidden from view, and we are happily ignorant of the invisible Venice of shit underlying our bathrooms, bedrooms, dance halls, and parliaments. (Publishing Initiative ASPEKT, translation Agnieszka Holland, Wrocław 1989)

Katarzyna Roj: How do you feel knowing that your exhibition arouses blood-chilling reactions? Or even disgust?

Karina Marusińska: I don't know too many opinions. Even some people I'm close with refuse to comment on the exhibition. I have a feeling they don't know what to do with the experience I expose them to. Or they do but for some reason refuse to talk about it. [After a while] You think the exhibition is dark?

Dark and revoltingly beautiful.

I don't find it easy either, even though I have already invited everyone to share this experience. The original idea behind the exhibition was that we would be focussing on the process. I'm using the plural because the exhibition was a collective effort and a result of synergy. It's hard to summarize it in a few sentences. This conversation will be difficult for me.

A few months ago, when still at the planning stage of the exhibition, you told me you wanted it to touch on the issue of excretion. It seemed to me a natural consequence of your artistic experiments at the intersection of the themes of food and its related material culture. Then I understood you entered the issue on the political and social level, trying to tell us about your attitudes connected with consumption and the responsibility of design.

Excretion is a natural consequence of eating, so the association is understandable. Indeed, my artistic work is influenced by the fact that I have been co-operating for years with the culinary-artistic collective Food Think Tank, where I deal with utensils and material culture of the table. Preparing feasts with chefs has allowed me to see a number of issues in a completely new way. When we sit at a table we are repeatedly served dishes, substances, matters. Eating becomes a sort of gift for another person, and the whole process—a ritual. The paradox is that the whole effort ends in something shameful. I had the beginning covered, and wanted to find an ending. But you are right, the origin of the exhibition is somewhere else. At some point I had to confront the material world, to which I added a few elements by means of my design practice. Incidentally, today I would say I added too much. Was it necessary? It seemed absurd, especially that in my private philosophy I reduce things to the bare minimum. Except for clothes, admittedly, which have a special status in this subjective order. But I value minimalism in everyday life, so it is important for me that I only own necessary things. The exhibition attempts to answer some questions that appeared in my mind and started to carve twisting channels there. I still cannot provide clear answers to some of them, but the notion of excretion is their common denominator. At the same time I have reached a point when producing anything no longer makes sense for me. I prefer to concentrate on what already is or what still remains, that is on the moment right before it's socially or culturally marginalised. I'm also interested in describing the world not through what we create but through what we reject. I have come to understand that products tend to tell us what we would like to think about ourselves. Looking at what we get rid of introduces an entirely new perspective. Like for example the trees we cut down so uncontrollably.

Best archaeology is dump archaeology.

Precisely. This is what I'm keenly interested in. I follow discoveries by archaeologists, sociologists and cultural anthropologists, who analyse rubbish and waste to diagnose and establish the current stage of development of our civilization. This is the kind of description of the world that appeals to me. I treat excretion in a very broad sense, not just in its physiological aspect. The exhibition reveals the filter through which I see reality now. It both results from what happened in my past, and heralds what is to happen in the future. Even though I don't know exactly what it will be. I'm like this exhibition—on the borderline of two worlds: what burnt out in me in the past and what is burning in me now.

Are you abandoning design for good?

When I was beginning my preparations for the exhibition, I told Dominika Drozdowska that I wanted to get rid of the label pigeonholing me. The label of a designer. Even though I was associated with artistic design because I never worked for the industry, the typecast annoyed me more and more. After all, I'd always been an interdisciplinary artist, spreading my focus round various fields. I challenged myself and allowed moments of weakness. It was essential in my further development, including this exhibition. I trusted what I felt, not what I thought. That's how I learnt about myself most.

When you suddenly relish something, you soon resent it equally fast. That's my attitude to design today. The design bubble. Let me get it straight—the design stage of my artistic career was alright. The fact I don't do it anymore is also fine by me. That's what I'd like to stress here. What hasn't changed is my fascination with the relationship between man and the physical surroundings. What has changed is the language I use to describe the relationship. Thanks to it my location in reference to the whole material culture is different.

I wonder how you were working on the exhibition.

We burnt a lot of calories together. I don't treat the exhibition as a point but rather a line connecting points. It proved a valuable lesson for me again, thanks to which I saw my hitherto unknown faces. Collective work required a lot of trust. There were moments I was about to quit, but I couldn't pull out of the process. I mean, I didn't want to. We explored various concepts together. We realized the issue we were experimenting on could be approached in thousands of ways. I didn't want a story of the excreted object itself but rather the substance identified with the whole process. And that was the most problematic part. How to talk about matter that has no shape, or at least no shape we are aware of. We didn't even know what was the thing the exhibition was supposed

to be about! If it was part of the process, then how was the process functioning? Between what and what? Is it pitch black and sticky? How to discuss it if it has no name? Or indeed—does it even require a name? After all, it might lead us to a dead end. Twisted, eh? It was all ordered by ceramics, which itself went through a metabolic process. Due to technological properties and conditions, it's hollow inside. Otherwise it would explode when oven-fired. Of course, it would be possible to avoid by forming the mould appropriately, but the feature is predetermined. Ceramics is usually associated with shells or utensils. Like the blown eggs levitating in gallery space. For me, they are not excreted objects, as many viewers see them, but rather utensils/containers/capsules in which the mysterious process in question is taking place. The holes at both ends may be used to pour liquids into and out of them. You can see traces of that.

Ultimately, when arranging the gallery space we decided to limit it to signals and clues as introducing any substance would render it too obvious. It was all about a metaphor, after all. It worked intuitively and subliminally. In fact, the whole exhibition was composed of elements with a curious background. They were all recycled items from which something had leaked or dripped once as well.

What's your advice to viewers?

I have nothing to advise or suggest. Just come and face it. In terms of meaning, it's an open exhibition. No one is supposed to know anything beforehand, nobody is expected to understand too much. Just feel it your own way, according to your needs or experiences. There's not a single rationalized object here requiring an unequivocal interpretation.

Incidentally: artistic work is in itself a kind of excretion. We want the effect to be beautiful. I confront those canons in my work. This time I give up highlighting the precious properties of the material known as white gold. Instead, I magnify the black speck extracted from underneath the wiper of our hyper hygienic life.

Excretion is a form of purification.

Exactly. I'm not yet sure what to do with the experience, but it's the most exciting one. I'm at a breakthrough stage, when "project life" is more important than work. That's my choice. They will both probably cross their paths more than once in the future, but thanks to this exhibition I've closed a certain page in my artistic career. I can stop now and take care of myself. For the first time in my life.



Przewodnik

Michał Grzegorzek

Seria ceramiczna, którą prezentowaliśmy na wystawie, składała się z około 200 obiektów. Sama autorka nie wie, ile dokładnie ich powstało. Zabawa w ich liczenie nie miała najmniejszego sensu. To, co zostaje wyrzucone, wydalone lub wydzielone, zostaje z nami na zawsze lub w nieskończoność jest produkowane na nowo. Jak to się mówi – można wyciągnąć dziewczynę z Piotrkowa, ale nie można wyciągnąć Piotrkowa z dziewczyny itd. Pytaliśmy, co wyrzucacie. Mówiliście, że włosy, pot, kał i mocz. Łzy. Złość. Strach i lęk. Mówiliście ogólnie: złe emocje, dobre emocje. Wspomnienia i pamiątki. Syf, który zjedliście i plastik, z którego go zjedliście. Nitki, taśmy, jakieś skrawki. Stare zabawki, stare gazety, znajomości. To wszystko jest tutaj. Dwieście ceramicznych obiektów zostało wykonanych przez Karinę z gliny szamotowej. Formowane ręcznie z jej płatów obiekty przypominają coś wstydlwego. Deformowane przez owijanie folią, ściskanie sznurem czy duszenie rękami nabierają kształtu organicznych znalezisk, kamieni, dziecięcych trofeów i fetyszy dla dorosłych. Gлина szamotowa charakteryzuje się dużą odpornością na zmianę temperatur, dzięki czemu obiekty z niej powstałe mogą być eksponowane również w środowisku zewnętrznym. Warstwa wierzchnia uzależniona jest od techniki wypalania oraz obróbki na zimno już po wypale. Wszystkie są podobno puste w środku. Choć występują razem, można pokusić się o podzielenie ich na trzy grupy.

Znajdźmy te o odcieniu brązu i ugru. Piec jaskiniowy, w którym zostały wypalone, pochłania 30 metrów drewna, osiągając przy tym temperaturę 1350 stopni C. To temperatura zbliżona do lawy. Aby ją osiągnąć, piec musi być opalany nieprzerwanie przez kilka dni i nocy. Nie można pozwolić mu zgasnąć, trzeba czekać aż jego wkład stanie się twardy jak kamień. Aż osiadający stopiony popiół drzewa stworzy naturalne szkliwo o różnej grubości, kolorze i fakturze. Żadna z prac nie została poddana czyszczeniu czy obróbce technicznej na zimno. Każda drzazga stała się więc naturalnym elementem dodanym, każde pęknięcie wartością. Można odnaleźć na nich jeszcze ślady ognia. Pachną wędzeniem. Druga grupa obiektów została wypalona tradycyjną japońską

metodą Raku. Raku to radość. Setki lat temu technika ta obejmowała wytwarzanie naczyń do picia herbaty. Najpierw lepienie ręcznie, trwałość formy uzyskiwały w piecu o niskiej temperaturze, by skończyć w naczyniu z wodą lub pozostawione na trawie. Ich prosta forma i funkcja szła w parze z procesem wytwarzania. Te, które znaleźliście przed sobą, zostały wypalone w piecu polowym zrobionym z beczki, w celu izolacyjnym wyścielonej matą ceramiczną. Beczkę-piec opala się gazem do temperatury 1000 stopni C od 20 do 40 minut, a następnie, po wyciągnięciu, szybko odcina się im dostęp powietrza. Do jego redukcji można wykorzystać pudełko, ale również wszystko, co ma się pod ręką: gazety, trawę, trociny czy siano. Niektórzy wkładają je do kwasu. Po wchłonięciu dymu uzyskują czarną barwę i chropowatą, nierówną powierzchnię. Zanurzamy je w wodzie. Wśród nich są również te, które udają czarne. Spryskane matowym sprayem sprawiają wrażenie wykonanych z tworzywa sztucznego. Gest ten pozbawia je jakichkolwiek połączeń z ceramicznym medium.

Najdrobniejsze niuansy wpływają na efekt. Temperatura w piecu, szybkość wyjmowania, czas redukcji, rodzaj materiału, czas chłodzenia w wodzie, a nawet warunki atmosferyczne jak wiatr. Autor nie ma kontroli nad tym, jak ostatecznie będzie wyglądała praca. Przez narażanie obiektów na ciągłe zmiany temperatur wiele z nich uległo zniszczeniu, przetrwały najsilniejsze.

Jest historia o dziewczynie, która rzuciła się do rzeki i o chłopaku, który skoczył za nią. O ciężarówce, która nie zmieściła się pod wiaduktem. O odchodzeniu i śmierci matki. O odchodzeniu i nieobecności ojca. O nieobecności brata. O mieszkaniu, z którego trzeba się wyprowadzić. O mężczyźnie, który chciał zbudować wielki teatr, więc zaczął budować w nim małe życie. O kobietach przebranych za mężczyzn i mężczyznach przebranych za księży. O zagranicznych wystawach na Instagramie. O nieznanych warzywach. O porodach. O książkach o żadnych historiach i zabójstwach na ulicach. O zaklejonych taśmą ustach, żeby nie wyszła z nich żadna opowieść. Wszystkie one przyklejone są do Wielkiej Pacyficznej Plamy Śmieci dryfującej między Kalifornią a Hawajami. Świadkowie jej odkrycia wspominają, że pierwszym odczuciem, poza zachwytem jej bezmiarem, był odurzający, wstrętny zapach. Czujecie go.

To, co nabrzmiewa w środku Ziemi, uchodzi przez jej dziury. Zawalają się szyby w kopalniach, zagrzebiają jaskinie i tunele, ogień wypelza przez krater – rzadki i ruchliwy albo lepki i gęsty. Włosy rosną i odrastają. Można mierzyć nimi czas, jak robili kiedyś ludzie. Kładli się w ziemi i umierali.

Nieopowiadanie o tym jest formą udziału w życiu społecznym. To, co wyrzucamy, zawsze znajdziemy tutaj, jest produkowane na nowo, zamienione w złoto albo plastik, w 200 ceramicznych obiektów, w coś przy stole i coś w toalecie. W szczelinę, w którą zagląda się niepewnie. Wychodzą z niej tylko czasem duchy przodków, coś się w ciszy odezwie, jakaś twarz Matki Boskiej na szybie. Nie można uniknąć brudu, opowiadając o tym. Jak powiadano, w takim dniu świat jest otwarty.

Tekst towarzyszył wystawie jako audioprzewodnik czytany przez Zośkę Reznik i Ewę Skibińską.

A Part Taken for the Whole.

Karina Marusińska

Michał Grzegorzek

The series of ceramic works on exhibition contained around two hundred objects. The author herself is not sure exactly how many were made. The game of counting them did not make any sense. What gets rejected, excreted or extracted remains with us forever or is endlessly reproduced. After all, a leopard can't change its spots. We asked you what you excrete. You answered hair, sweat, faeces and urine. Tears. Anger. Fear and anxiety. You said generally bad emotions, good emotions. Memories and keepsakes. The junk you've eaten and the plastic you ate it from. Threads, tapes and snippets. Old toys, old newspapers, acquaintances. It's all here. Karina made the two hundred objects from chamotte clay. The hand-shaped objects resemble something shameful. Deformed by foil wrapping, bound tightly with string or strangled by hands, they assume the shapes of organic artefacts, stones, children's trophies or fetishes for adults. Chamotte clay is highly resistant to changes in temperature, thanks to which objects made from it may also be exhibited in the open. The outer layer depends on the firing technique and cold post-firing processing. All of the objects are supposedly hollow inside. Although displayed together, we may attempt to categorize them into two groups.

Let us find the ones in shades of brown and ochre. The cave oven they were fired in uses thirty cubic metres of wood, reaching temperatures of 1,350 degrees Celsius. This is more or less how hot volcanic lava is. In order to reach such a temperature, the oven must be heated nonstop for several days and nights. You mustn't allow it to cool, its inset has to be as hard as stone, until the molten wood ash turns into natural enamel of varying thickness, colour and texture. None of the works underwent any kind of cleaning or cold processing, so every splinter is a natural addition, each crack is extra value. Traces of fire may even be found on them. They smell of smoking. The other group of objects was fired by means of the traditional Japanese raku method. Raku means joy. Hundreds of years ago the technique was used to make tea bowls. Hand-shaped first, they got their permanent forms in low-temperature kilns and were then immersed in water or left on the grass. Their simple form and function matched the pottery process. The works you could see in front of you were fired in a makeshift oven made out of a barrel padded with a ceramic mat for insulation. The barrel-oven is heated with gas to a thousand degrees Celsius for twenty to forty minutes.

After removing the wares, their exposure to air is quickly cut off by putting them in a box or covering in anything at hand, like for example newspapers, grass, sawdust or hay. Some leave objects immersed in the acid. After absorbing the smoke they turn black and their surface gets coarse, uneven. Then we immerse them in water. Some of them only pretend to be black. Matt-sprayed, they seem to be made of some kind of plastic. The act of spraying deprives them of any links with the ceramic medium.

The tiniest nuances influence the effect. The kiln temperature and how fast they are removed from it, reduction time, the kind of material, time of cooling in water, even weather conditions like the presence of wind. The author has no control over the final shape of the work. Exposing the objects to changing temperatures damaged many of them. Only the strongest have survived.

There's a story of a girl who threw herself into the river and a boy who jumped after her. About a truck which got stuck under a bridge. About mother's dying and death. About father's abandonment and absence. About brother's absence. About a flat to be vacated. About a man who wanted to build a big theatre and started from building a small life there. About women dressed up as men and men dressed up as priests. About foreign exhibitions on Instagram. About unknown vegetables. Childbearing, books, no stories and street killing. About taped-up lips preventing stories to come out. They are all glued to the Great Pacific Garbage Patch drifting between California and Hawaii. Those who discovered it remember that what they felt first, apart from admiration for its immensity, was the intoxicating, repulsive stench. You can smell it.

What swells inside the Earth is released through its holes. Mineshafts collapse, caves and tunnels get mouldy, fire creeps out of craters, thin and restless or sticky and thick. Hair grows and grows back. You can time your life with it, the way people used to do. They would lie in the ground and die.

Not telling it is a form of participation in social life. What we throw away will always be found here, it's made again, turned into gold or plastic, into two hundred ceramic objects, into something at the table and something in the toilet. Into a crevice we shyly peek into. Sometimes the ghosts of ancestors emerge from it, something is heard in the silence, the face of Madonna on a window pane. You can't avoid the dirt while telling its story. They say on such a day the world is open.

*The text accompanied the exhibition in the form of the audioguide.
Read by Zośka Reznik and Ewa Skibińska.*



Martwa natura

Ewa Tatar

W jaki sposób poprzez wyodrębnienie fragmentu można zbudować narrację o całości? Rozczłonkowanie doświadczenia – na przykład ciała. Rozczłonkowanie wiedzy o tym, co zewnętrzne, a dostępne dzięki ciału i jego zmysłom. Rozdzielenie na pojedyncze promienie tego, co zazwyczaj czute jest wiązką. Czego częścią jest ta całość? A na jaką całość składają się te części?

Sama instalacja to zgłiszczca. Zarysowane metalową ramą kreślą transparentne wnętrza utrzymanej w ludzkiej skali dioramy. Przezroczysty pokój z dnem. Pod nogami, ale jednak nad podłogą. Podłoże pracy – to fizyczne – nie jest tożsame z podłogą galerii. Formalne środki dystansowania. Miejscami nadwyrężone, czasem wręcz nadgryziono-ułamane. Częściowo zintegrowane już z pokrywającą je ziemią. Nie głębą, na organiczność tej zbyt septycznej. Czasami wydaje się jakby namalowane. Wygląda ładnie. Doskonała sceneria widoczku. Lekko gotycka.

Jego sednem są produkty będące same w sobie odpadem. Odrzucane. Z kulturowo wszczepionym wstrętem usuwane z pola widzenia strumieniem zimnej wody, obrzucane przez biomaszyny spojrzeniem [surowobadawczym] na chwilę przed. *Pars pro toto* Kariny Marusińskiej czyni je przyswajalnym. Forma jest utrwaleniem biomorficznego bezformia. Tu harmonijnie współgra z pozostałymi elementami instalacji. Czyni przekraczanie tabu estetycznie neutralnym.

Bezformie można także rozumieć jako metodologię pracy artystki i pracy zostawionej każdemu, kto na nią patrzy. Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois o *informe*: *Ten termin miał raczej oddać pewien trud, drogę myślenia, aniżeli uchwycić statyczny sens.*

Okiem w głowie czy śliwką w kompot tego septycznego terrarium mikroorganizmów są mumie. Organiczne, bo z gliny szamotowej, ale utwardzone w swą już nieplastyczną formę. Bezkształtne, ale ukształtowane fragmenty. Ze względu na problematykę są ciężkim echem napowietrznych gipsów Marii Bartusowej. Wizualnie odwołują się do organicznych resztek wydalanych z organizmu, jak i do kształtu jelit formujących ową masę. Ale mogą też przypomnieć jednym mocnym ruchem farbę wyciśniętą z nowej

tubki. Tak jak pojawi się w pracy *Cramps* z 2015 Nicolasa Deshayesa użytej jako zapowiedź symposium *Inhuman* (<http://www.e-flux.com/announcements/29538/inhuman-symposium/>). *Cramps*, czyli tak zwane mrówki albo skurcze. Dziwnie.

Wyciski formowane są ręcznie. Teksturą chropowatych powierzchni przywołują na myśl kości. Szczególnie te, które obok dioramy artystka oplecione sznurem zawiesiła na stelażu. Dla mnie są trochę uśmiechem do Louise Bourgeois. Ona także preparowała z resztek szkielety doświadczeń. Używała na przykład kości. Zawieszała je dosłownie na stelażu, jak i na granicy ich materialnej dosłowności. Surowej. Zmieniała ich funkcję.

U Marusińskiej proponuje się upomnikowanie. Ale tak na prawdę ta instalacja nie jest o tym. Jest o rozczłonkowaniu rozumianym jako rozkład. Rozpad podmiotu poza reprezentacją.

[Umrzeć bez wspomnień [no nie wiem?] – to prawdziwy horror. Przecież życie jest krótkie, a śmierć nigdy się nie kończy – taką bajkę opowiada w swojej pisanej na żywo powieści Alex Cecchetti (*The Book Lovers*).]

O lęku przed śmiercią, która jest niczym innym tylko końcem oswojonego doświadczenia i dezintegracją. Instalacja jest zatrzymaniem. Patrząc na dziwnie znajomy kształt ponownie integrujesz – w stanie zaskoczenia zmysłem wzroku. Postrzegasz to, co zazwyczaj odsuwasz. Przyswajasz. Inkarnujesz, ale bez dotykania, tylko spojrzeniem. Podprogowo. Nie chcesz nazywać, nie musisz.

Nauka mówienia zależy od umiejętności konceptualizacji nieobecności – na to moją uwagę w jednym z tekstów zwróciła Mary Kely. Feminizm to akt wypowiadania niewypowiedzianego, negatywnej sygnifikacji w języku.

Jak kształtuje się podmiot: To, co widzimy, odnosi się do obrazu, jaki już znamy. Ale mamy do czynienia z symulacją, czegoś, co głęboko realne, bardzo rzadko jest obrazowane. Patrzymy tylko z perspektywy osoby w galerii i swojego własnego ciała. Za patrzących nie wypowiada, choć elementem instalacji jest audioprzewodnik. Lekki [= nie wprawiający w zakłopotanie].

Pars pro toto. Wiedza. Ale też perwersyjna oscylacja określonych norm. Kontekst zapewnia warunki laboratoryjne.

Wróćmy do wzroku. Patrząc czujesz dreszcz. Niesamowite. Autocytat będący wolnym tłumaczeniem ze strony Tate.

Jest i doznaniem, i wrażeniem. To reakcja na przedmiot lub obraz związana z doświadczeniem zapamiętywania i wywoływania

z pamięci wspomnienia. Bodźcem w niesamowitości będzie nie tyle samo przedstawienie, co jego estetyka. Niesamowitość wiąże się z niepokojem, ale nie z niepokojem ogólnieogzystencjalnym. Chodzi o konkretny dreszcz, kiedy to, czego doświadczamy, odwołuje nas do czegoś, czego nie pamiętamy. Kluczem jest nastrój. Ja i to wydają się tak tożsame, że mogą się nam pomylić.

Obiekt jest nieożywiony. I oglądany. Mike Kelley pokazał to, w jaki sposób niesamowite stało się przedmiotem sztuki. Kiedy doświadczasz w niesamowitym, to tak jakbyś z zewnątrz doświadczał samego siebie.

Zewnętrzność = obiektywizm. Pochodząca z wnętrza, tu anonimowego, umownego. Na to patrzysz. Wtedy w twoim wnętrzu jest tylko to, co myślisz.

Wnętrznoci wywnętrzenie?

Znajome, ale obce? Myrna Kostach. Angielskie *re-member* = składać z elementów, coś, co zostało rozczłonkowane – *dismembered*. Odzyskiwanie pamięci = przypominanie? = powrót do pełni.

Marusińska eksponuje też kulturowo wszczepiony wstręt [było już, wyżej]. Do obiegu materii. Flaki są czasem pogrzebane. [Czemu nie ma robaków?] Czasem po prostu przypominają kupę. Obiekty wypala różnie. Wybrała 200. Widziałam tylko dokumentację. Dobrą, pogładową samej wystawy. Nastrój kontemplacyjny. Dramaturgia wyboru fot afektywna, delikatnie podkrecona. Kolejny folder: sytuacje i żarciki, czyli wernisaż. To samo oglądało mi się dziwnie. Czy tylko dlatego, że tam nie byłam? W materiałach prasowych bezpiecznie, choć na dużym zbliżeniu, trochę jak patrząc w okular mikroskopu. Jako preparaty ceramika uchwycona w miejscach instalacji i portret artystki uchwyconej w planie średnim. Patrzy w przestrzeń. Nie prowokuje nas swoim wzrokiem.

Ciepło-ciepło / zimno-zimno. Jesteśmy w archeologicznym muzeum. Bardzo często poruszające problem przestrzenni artystek – przepraszam za esencjalizm, ale odczuwam go z kobietami; poza tym tu jest historycznie uwarunkowany – służą zarysowaniuprzestrzeni ekspresji, stworzenia symbolicznej architektury metaforyzującej prywatność. Podobno jaskinie były najbezpieczniejszymi toaletami. Dom = poczucie bezpieczeństwa. Gwarantuje ci podmiotowość. Autonomię. Nawet jeśli ukrycie wierzysz w rewolucyjny potencjał radykalnego rozproszenia. Oczywiście można wpisywać tę instalację w różne konteksty: nowy matrializm, nowy naturalizm czy zwrot fizjologiczny, zwrot afektywny. Potencjał odniesień, które nasuwa ta praca, jest gigantyczny. Super, że w tekście kuratorskim pojawia się

Brach-Czaina, pionierka nowej ontologii albo ta, u której metafizyką jest doświadczaniem materii. Nowa duchowość.

Tym jednak, co mnie zachwyca, jest pracowitość artystki, wytrwałość i determinacja. Wypalanie formowanych dłonią [kształt: kiedy następuje decyzja, że to ten] szamotów to praca fizyczna wymagająca dużej uwagi. Myślę, że towarzyszy temu generalny spokój.

Still Life

Ewa Tatar

How to build a narrative about the whole by isolating its part? Fragmentation of an experience—the body, for instance. Fragmentation of the knowledge about what is external and what is available thanks to the body and its senses. Splitting what is usually considered a beam into separate rays. The whole is a part of what? What kind of whole do parts constitute?

The installation itself is rubble. Silhouetted by a metal frame, it is a transparent interior of a man-scale diorama. A see-through room with a bottom. Under the feet and yet above the floor. The physical foundation of the work is not the same as the gallery floor. Formal ways of distancing. Strained in places, they sometimes even look nibbled or broken off. Partly integrated with the earth covering them. Not soil, they are too septic for its organic texture. Sometimes seemingly painted. Looking nice. A perfect scenery. Slightly gothic.

The essence are products which are in themselves waste. Discarded. Removed from sight with culturally-embedded disgust, hosed away with cold water, scrutinized inquisitively by biomachines a moment before.

Karina Marusińska's *Pars pro toto* makes them assimilable. The form is a consolidation of biomorphic formlessness, which harmoniously coexists with the remaining elements of the installation. It makes the transgression of a taboo aesthetically neutral.

The formlessness may also be seen as the artist's methodology of work and left to any viewer. Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois about *informe*: *The term was rather supposed to express a certain effort, way of thinking, than grasp a static sense.*

The mummies are focal, or perhaps faecal, points of this septic terrarium of microorganisms. Organic, made from chamotte clay, yet hardened. Shapeless, yet formed. Thematically, they bear heavy references to Maria Bartusowa's air clays. Visually, they refer to the organic waste excreted from organisms and the shape of intestines forming a mass. But they may also bring to mind paint squished out of a tube with one powerful squeeze. The way Nicolas Deshayes showed it in his 2015 work *Cramps* introducing the *Inhuman* symposium (<http://www.e-flux.com/announcements/29538/inhuman-symposium/>). *Cramps* as in the spasmodic muscle contraction. Weird.

The impressions are formed by hand. Their hoarse texture resembles that of bones. Especially those which the artist entwined with string and hung on the frame next to the diorama. For me, they are smirks sent to Louise Bourgeois. She also turned waste into skeletons of experience. Using bones, for example. She literally hung them on a frame, like it was a border of their material literality. Coarse. Changing their function.

Marusińska hints at monumentalization. But in reality the installation is not about it. It is about fragmentation understood as decomposition. The dismemberment of a subject outside representation.

[To die without memories? I don't know]—it's real horror. After all, life is short and death never ends—is a fairy tale told in real time in a novel by Alex Cecchetti (*The Book Lovers*).

About the fear of death, which is the end of a tamed experience and disintegration. The installation is retention. Seeing an oddly familiar shape you integrate again—in the state of shock caused by the sense of sight. You see what you usually stave off. Absorbing. Incarnating, but without touching, just by looking. You don't want to name it and you don't have to.

Learning to speak depends on the ability to conceptualize the absent—this is something Mary Kely pointed out in one of her texts. Feminism is an act of expressing the unspoken, a negative signification in language.

The way a subject is shaped is as follows: what we see is referred to an image we already know. But here we deal with a simulation of something deeply real and very seldom depicted. We only see it from the perspective of a person in a gallery and of our own body. No expression is offered, although an audio guide is part of the installation. It is light [=not causing embarrassment].

Pars pro toto. Knowledge. But also a perverse oscillation of certain norms. The context ensures laboratory conditions.

But let's go back to the sight. You feel a thrill when you watch. Amazing. A self-quote which is a free translation on the part of Tate.

It is both a sensation and an impression. It is a reaction to an object or image connected with the experience of remembering and inducing memories. The stimulus of uncanniness is less the representation itself, it is more its aesthetics. Uncanniness is connected with unease, but not the generally understood existential unease. It is about the particular thrill when what we experience refers to something we do not remember. The mood is the key. Me and it seem so close that they are easy to confuse.

The object is inanimate. And watched. Mike Kelley showed how the uncanny became a subject of art. Your experience of the uncanny is like experiencing yourself from the outside.

The outside is objective. The inside is anonymous, stipulated. What you look at. Then what is left inside you is only what you think.

Innards outwards?

Familiar but alien? Myrna Kostach. Re-membered = dis-membered and then re-assembled. Regaining memory = reminding = returning to the full.

Another thing Marusińska does is what has been mentioned above—exposing the culturally embedded disgust. Circulation of the matter. Guts are sometimes buried. [Where are the worms, then?] Sometimes they just look like shit. She fires objects in various ways. Selecting two hundred of them. I have only seen the documentation. Good, based on the exhibition. The mood is contemplative, the selection of photos emotional and upbeat. Another folder: situations, little jokes—it must be the opening. Bizarre to watch. Because I wasn't there? The press materials safe, a bit like analysing through the lens of a microscope. Ceramics like scientifically observed substances, the artist's portrait in a medium shot. Looking away. Not provoking us with her eyes.

Warm-warm / cold-cold. We are in an archaeological museum. The issue of female artists' space is often discussed here. Sorry for the essentialism, but I always feel it when dealing with women. Also, it is historically conditioned here, serving to delineate the space of expression, forming the symbolic architecture, metaphorizing privacy. They say caves were the safest toilets. Home = a sense of safety. It ensures subjectivity. Autonomy. Even if you secretly believe in the revolutionary potential of radical dispersion. Obviously, we could place the installation in a number of contexts: new materialism, new naturalism, physiological reversal, affective reversal. The potential of references the work elicits is immense. It is great that the curatorial text mentions Brach-Czaina, a pioneer of new ontology, for whom metaphysics is an experience of the matter. New spirituality.

What delights most is the artist's diligence, perseverance and determination. Firing hand-formed chamottes [the shape: when the decision is made that's the one] is physical work requiring a lot of courage. I think what accompanies it is serenity.



Rokoko sensu

Bartek Zdunek

Albowiem szukam pustki, nagości i mroku!

To o nas. Mimo że Baudelaire, mimo że dawno. A skoro dawno, to trochę nieprawda, bo przecież liczy się tylko to, co blisko, to, co można dotknąć, szturchnąć, wsadzić palce, poczuć lepką maź czy co tam jeszcze chcielibyśmy poczuć. Właśnie – poczuć! Chcemy poczuć wszystko, nie chcemy czuć niczego. Bo przecież jest pustka i mrok. Stoją obok, pełniąc funkcję bezpieczników w skomplikowanej strukturze – uwaga, napiszę to – duszy. I rację ma Baudelaire, bo dlaczego Baudelaire nie ma mieć racji? Trzeba szukać, nie trzeba się bać.

Najbardziej zaś liczy się to, co leży, co żyło – przynajmniej tak chcemy myśleć – to coś, co chcielibyśmy popchnąć patykiem, sprawdzić – może się poruszy? Patrzę na leżące z obrzydzeniem, ale nie mogę oderwać wzroku. A jeśli jest martwe, myślę, to czy zdążyło nabrznieć, wypełnić się gazami na tyle, aby lekkie nakłucie, wywołało eksplozję wnętrzości? Chyba mnie kusi ten obrazek. Martwy ptak, płód, sarna potrącona gdzieś na drodze. Jeszcze oddycha. Mdłe światło przejeżdżających samochodów. Cisza. Jeszcze tylko ten wielki tir pełen zdychających kurcząt.

Mam nadzieję, że udaje nam się teraz zobaczyć to samo – ciało wieloryba leżące gdzieś na wybrzeżu Kanady, może to Norwegia, nie wiadomo. Do ciała niepewnie podchodzi mężczyzna w odbłaskowej kurtce. Zebrane pod martwą tkanką skóry gazy rozsadzają szarą organiczną formę. Ogromna masa czerwonosinych organów wybucha z impetem. Piękny widok? Brzydki widok, najciekawszy.

Och Karina. Co ja Ci mówię? Wzdycham jak jakiś internauta. Sprzed YouTube'a wysyłam Ci obrazy pękających walen. Chwilę później poszukuję jakichś sztolni. To chyba był kompleks Riese. Radioaktywne wycieki, mózgi w słoikach, tony przelanej formaliny, japoński gore. Leci mi przed oczami gwałt obrazów.

Można powiedzieć – to tylko *ceramika*, wyluzuj. To tylko galeria, Wrocław, wejście do galerii, pieczołowicie dobrane światło – ot cała magia. Można się tak powściągać do śmierci.

W użytkowych słowach kurczyć egzaltację, przyciskać ją do muru. Tu położymy to, tam położymy tamto, niech stoi, komponuje się. Racjonalizacja. Części przechodzą w całości. Całość przepływa w szczegól. Wydobywa się lub manifestuje. Co tam wolicie. Można wszystko robić. Ale ja wolalbym widzieć więcej.

Niech mi się to zrodzi – tak to widzę. Nie wiem, co Ty na to, ale kiedy patrzę na ten czarny materac, przepraszam, materac jest rdzawy, to myślę sobie, że to miejsce święte, co? Święte, a i tak zniszczone, skażone rozkładem, dekompozycją materii. Na zgłiszczach rodzi się nowe. Wreszcie moje, to znaczy Twoje. Ciężko się zebrać, z resztek poukładać wyznanie, które ktoś potraktuje poważnie. Ciężko w ogóle wstać z łóżka, wejść w świat, przebrnąć przez magmę powtórzeń, półsłówków proto-znaczeń, a co dopiero coś z tym zrobić.

Nie chciałbym, aby to wyglądało tak dramatycznie. Że łóżko, świętość, narodziny, chrome dzieci. Bez przesady. Nie wiem też, czego Ty byś chciała, i dobrze, że nie wiem. O to chodzi, żebym nie wiedział. Ale nie wszystko musi od razu umierać, tak myślę, więc szukam pośród rozkładu form żywych. Wracam do starych nawyków. Otwieram internet – w nim jest najwięcej życia – szukam części, wpisuję: całości. Brzydę się tym gestem najłatwiejszym z możliwych. Metonimia, *pars pro toto*, *Synekdocha*, *Nowy Jork*. Wszystko. Kiedyś pomyślałem, że sztuka to język i jak się dobrze pokombinuje, to części przystają do całości, co więcej, nabiera to wówczas jakiegoś sensu. Rośnie, pęcznieje. *Into the light Leland*, *into the light*. Teraz mam tylko obrazy, a język stoi w gardle.

To zawsze musi być osobiste. Wszystko idzie z głębi serca. Z wnętrza ziemi. Czyli co idzie? Życie. *Piec jaskiniowy, w którym zostały wypalone, pochłania 30 metrów drewna, osiągając przy tym temperaturę 1350 °C. To temperatura zbliżona do lawy. Aby ją osiągnąć, piec musi być opalany nieprzerwanie przez kilka dni i nocy.*¹ Słyszę głos Ewy Skibińskiej. Mówi mi o życiu docierającym do powierzchni. Życie wydobywa się ze szpar, szczelin, pęknięć, uskoków. Napiera bezlitośnie i trochę boli. Jest to chyba najprostsza metafora twórczości w ogóle. No i ten Baudelaire. Niech wyjdzie, skoro się nie mieści. Niech się mi się to zrodzi, powtarzam.

Niewielką przestrzeń mi pokazujesz – jestem w niej, to znaczy byłem i to mi musi wystarczyć. Czuję jeszcze lekki zapach spalenizny. W ogóle wybaczyć tę formę ni to listu, ni to zwierzenia, ale co mam powiedzieć?

Byłem głodny, chciałem sprawę załatwić szybko.

To chyba jest taki dziwny dom. Jest pokój, są wnętrza. Przejścia są, brakuje mi schodów. Na ganku zwisają totemiczne konstrukcje. Wszystko wiążesz tym sznurkiem, przyprowadz mnie to o dreszcze. Co tu się wydarzyło złego? Gdzie leży trup?

Podeszła pani, kazała nałożyć słuchawki. Tak było. Dobra – nie kazała, sam włączyłem. Skibińska opowiada mi o materii, o piecach, o włosach, o Wielkiej Pacyficznej Plamie Śmieci. Słucham uważnie, jestem skupiony, wyciągam ręce z kieszeni. Michał Grzegorek, napisałeś wspaniały tekst – myślę – słucham dalej, zwiędzam. O baroku, o ciemności na zewnątrz, o pieprzonej, niekończącej się zimie, o brzydocie i ironii – w głowie sobie układałam tematy szkolnych rozprawek. Później znów barok, ale już bardziej w kościele – dlaczego tak? Nie wiem – i tak dalej się kręcę. Ornamentyka, matematyka, brzydota i złote podziały. Barok śmierci. Więc jednak umieranie? Nie wiem. Tropy, ścieżki, szczeliny, szpary i krzaki, za krzakami czające się...

Nic się nie czai, jest biała ściana.

Myślę resztkami sił i wyobraźni. I wiem, że robisz to samo, bowiem tak się sprawy mają, że poprzez resztki opisujemy świat, którego kondycją staje się jakiś pojebany chaos. Jak to zebrać do kupy? Chyba się nie da. Więc stoję z boku. Robię krok wstecz. Patrzę przez ramy – wrażenie całości, cały ten stelaż, który nazywa się scenografią. Coś mi one robią. Na coś mówi się czasem *Unheimlich*, wewnętrzny, bezkształtny niepokój. Ale ramy są puste. Ciemność i pustka. Tak to leci. I nie wiem, po którym powtórzeniu *ciemność i pustka* stają się nieznośne.

A teraz na poważnie.

Deleuze napisał kiedyś, inaczej, zadał pytanie – czy istnieje lepsza przyczyna pisania niż wstyd z powodu bycia człowiekiem? To pytanie odnosi się chyba do każdej sfery twórczości. Zadaniem artysty jest nosić ten wstyd w sobie i go przetrwać. Rezultatem tego zmagania, z kolei, jest bezwstyd tworzenia rzeczy, które nikomu nie są potrzebne. Nie potrzebujemy Twoich rzeczy Karina, ale ciężko oderwać od nich wzrok. W tym sensie są nagie, czyli piękne.

W organicznych formach rozrzuconych po pokoju, widzę jeszcze myśli, są jak małe białe robaki. Poruszają swoim obłym ciałkiem. Małym kawałkiem mięska. Wiem, że to glina, którą ścisłałaś w rękach, owijałaś folią, wiązałaś sznurem i Bóg wie, co jeszcze. Rozpalone do czerwoności piece, węgiel, koks, rozgrzane żeliwo.

I jeszcze pot może, a nawet lzy. Cudownie. Ale powściągam te perwersyjne zabawy, sięgam po książkę. W ogóle to chciałem Ci coś przeczytać:

Tak naprawdę wobec innych prawie zawsze tworzymy tylko pozory. Niekiedy prześwieca przez nie prawda, ale pozostaje wątpliwe, czy w połowiczności i stawianiu się tych prześwieceń wszystko się zgadza. Ciemne bowiem jest nie tylko owo Teraz, w którym się w każdej chwili znajdujemy. Ale właśnie ciemne jest ono przede wszystkim dlatego, że jako żywe istnienia znajdujemy się w tym Teraz, jesteśmy właśnie nim. W tym i jako takim rozproszonym teraz Teraz żyje człowiek sam jeszcze rozproszony, podług swego wewnętrznego, wewnątrzczasowego ruchu. Z tej na razie zawsze tylko „momentalności” wypływa wielość, a dalej jakość indywidualna, w którą nie wnika łatwo nikt obcy, a my sami – tylko w niewłaściwy sposób i rzadko. Im człowiek „gorszy”, to znaczący bardziej egoistyczny, tym będzie on też zarazem „ciemniejszy” wszakże właśnie dlatego tu się przecież pokazuje: nigdy nie możemy niczego widzieć, nigdy w naszej rzeczywistości nie da się poznać prawdy w całości, nigdy sądzić.²

Długie wiem, sorry. Ale panoszy się tu ciemność, jest Teraz, no i jest rozproszenie. W tej konstelacji, myślę, rysuje się obraz tego, co chcesz mi powiedzieć. Obraz, czyli sens. Funkcją twórcy jest rozproszenie sensu na tyle, aby w nowo powstałej niejednoznaczności „gorszość” mogła się ukryć. Części zamiast całości. Redukcja. Dlatego chcę być blisko Twoich myśli, ponieważ brzydota, którą w nich widzę, musi być na poważnie. W innym przypadku to znów będzie ironia i estetyzacja, a stąd już naprawdę blisko do kiczu, który, tu i teraz, jest nam niepotrzebny. Wiem, że chcesz prawdy, ale jeszcze nie wiesz i ja nie wiem, czy to się zgadza, czy pasuje, w którą stronę idzie. Ale idzie. Wychodzi. Jest w tym neuroza objawiająca się nagromadzeniem przedmiotów, które bierzemy za coś żywego albo za coś, co dopiero przed chwilą straciło życie. To złudzenie jest śladem, który zostawiasz. Jest w nim wyczerpanie, choć to dopiero początek. Śmierć i narodziny zredukowane do jednego gestu.

¹ Michał Grzegorzek, *Części zamiast całości*. Karina Marusińska, tekst kuratorski.

² Ernst Bloch, *Ślady*, tłum. Anna Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, str. 107-108.

Rococo Of Sense

Bartek Zdunek

I look for emptiness, nakedness and darkness.

It's about us. Even though it's Baudelaire, even though it was a long time ago. And since it was so long ago, it's a bit untrue, after all what counts is what's close, what you can touch, poke, where you can stick your fingers and feel the sticky gunge or whatever it is you expect to feel. Precisely—feel! We want to feel everything, we want to feel nothing. After all, there's emptiness and there's darkness. They stand next to each other like fuses in a complex structure of—yes, I'll say it—the soul. Baudelaire is right, then, and why wouldn't he? Keep searching, don't be afraid.

What counts most is what is lying down and was alive once, at least we think it was. What we would like to poke with a stick and check—perhaps it'll move. I look with disgust at what's down and can't help but keep looking. Is it dead, I wonder? Is it bloated enough and sufficiently filled with gases to make its guts explode if I pierce it? I'm tempted by the image. A dead bird, a foetus, a doe hit by a car. Still breathing. The dull light of passing cars. Silence. A huge lorry full of dying chickens.

I hope we can see the same now—the body of a whale lying somewhere on the shore in Canada, or is it Norway, doesn't matter. A man in a reflective jacket approaches the carcass. Gases accumulated under the dead tissue burst inside the grey organic form. A huge mass of red-livid organs explode. Nice view? Disgusting. The best.

Oh, Karina. I sound like some Internet-surfing freak. I send you pictures of exploding whales from YouTube. A moment later I look for some mine adits. Must be the Riese complex. Radioactive spillages, brains in jars, tons of spilt formaldehyde, Japanese gore. Violent images flash in front of my eyes.

One can say it's only *ceramics*, chill it. Just a gallery, Wrocław, an exhibition entrance, carefully prepared lighting—there goes the whole magic for you. One can restrain such reactions interminably, clip exaltation with reason, push it to the wall. Let's have this here and that there, let them stand and look nice. Rationalization. Parts becoming wholes. Wholes becoming details. Exposing or manifesting. Whatever you prefer. Anything can work. But I'd prefer to see more.

Let it bring itself forth—that's the way I see it. I don't know what you think but when I see the black mattress, excuse me—the rusty mattress, it seems to me the place is holy, right? Holy and yet ruined, infected by decomposition. A new life is born from ashes. What's mine is yours at last. It's hard to compose a confession out of the debris, one that would be treated seriously. It's hard to get out of bed and into the world, wading through the magma of repetitions, hints, proto-meanings, let alone doing something with it all.

I wouldn't like it to look so dramatic. The bed, the holiness, the birth, the crippled children. Easy now. I don't know what you would like, and I'm glad I don't. That's the point, I'm not supposed to know. But I think not everything has to die at once so I look for living forms amid the decomposition. I'm back to my old habits. I search the web—it's where real life is—and I look for parts by searching the wholes. I despise this easiest possible gesture. Metonymy, *pars pro toto*, *Synecdoche*, *New York*. Everything. Once I thought art was language and if you tried hard enough the parts would fit the whole and would even make some sense. Grow, swell. *Into the light Leland, into the light*. Now I only have images left and the tongue is stuck in the mouth.

It must always be personal. Everything comes from the bottom of the heart. The bottom of the earth. What is it about, then? Life. *The cave kiln in which they were fired uses 30 metres of wood and its temperature reaches 1,350°C, which is close to that of lava. In order to reach this temperature, the kiln must be heated for several days and nights nonstop.*¹ I hear Ewa Skibińska's voice. She talks about life reaching the surface. Life emerges from slits and crevices, cracks and slides. It presses ruthlessly and hurts a bit. It's probably the simplest metaphor of creation ever. And then there's Baudelaire. Let it emerge if it doesn't fit. I repeat, let it bring itself forth.

The space you show me isn't big. I'm in it—or rather was—and it must suffice. I still smell a whiff of burning. Incidentally, sorry about the form of this quasi-letter, quasi-confession. What can I say?

I was hungry and I wanted to get it sorted fast.

It seems to be a strange house. There's a room, there are interiors. There are corridors but no stairs. Totemic constructions are hung in the porch. You bind everything with a string, it gives me the creeps. Did something bad happen here? Where's the corpse?

A lady came up and told me to put headphones on. Honestly. All right, she didn't actually tell me to do it, I put them on myself. Skibińska was telling me about matter, kilns, hair, the Great Pacific Garbage Patch. I listened carefully, concentrated, took my hands out of my pockets. "You wrote a great text, Michał Grzegorzek," I thought. I listened on,

I walked around. I formulated topics of school essays in my head: about Baroque, darkness outside, the damn neverending winter, ugliness and irony. Then Baroque again, but more in a church context. Why so? I don't know. I kept walking. Ornamentation, mathematics, ugliness and golden ratios. The Baroque of death. It's about dying after all, then? I don't know. Clues, paths, crevices, slits and bushes, and lurking behind the bushes...

Nothing lurking behind the bushes. Just a white wall.

I keep thinking, stretching what's left of my imagination. And I know you do the same because the thing is we use leftovers to describe the world which is in the state of some fucked-up chaos. How to put it together? Impossible, I guess. So I stand aside. Take a step back. Look through the frames—an impression of a whole, the whole setup known as scenery. They have a certain effect on me. What is sometimes referred to as *unheimlich*, a sense of shapeless internal unrest. But the frames are empty. Darkness and emptiness. That's the way it goes. I don't know how many times it takes to repeat *darkness* and *emptiness* before it gets annoying.

Seriously, though.

Deleuze wrote once, or rather asked the question whether there was a better reason for writing than the embarrassment of being human. This question probably refers to any creative field. The artist's duty is to cherish the embarrassment and survive it. The result of the struggle, in turn, is the insolence of creating things nobody needs. Karina, we don't need your things, but we can't stop watching them. In this sense, they are naked, thus beautiful.

I also see thoughts in the organic things strewn around the room. They are like little white bugs moving their little oval bodies. Little pieces of flesh. I know it's clay and I know you squeezed it in your hands, wrapped in foil, bound with string and God knows what else. Red-hot kilns, coal, coke, cast iron. Sweat, perhaps even tears. Wonderful. But let me curb the perverse game and open a book. I'd like to quote something:

*What we almost always create for others is appearances. Truth sometimes shines through them but it remains doubtful whether in the half-heartedness of such a shine-through everything is right. For not only the Now in which we are at any time is dark. It is dark mainly because, as living creatures, we are in the Now, we are precisely it. Man lives in the current, dispersed Now, being still dispersed himself according to his internally temporal motion. What emerges from the "momentality" is plurality and then individual quality which no outsider can easily penetrate and we ourselves can only enter erroneously and infrequently. The "worse," meaning the more egoistic a person is, the "darker" he becomes: we can never see anything, we can never find the whole truth in our reality, we can never judge.*²

It's long, I know, sorry. But darkness runs rampant here, we have the Now, and we have the dispersion. I think the constellation includes the picture of what you are trying to tell me. The picture, meaning the sense. The artist's function is to disperse the sense to a degree where in the newly emerged ambiguity the "inferiority" can hide. Parts for the whole. Reduction. I want to be close to your thoughts because the ugliness I see in them must be serious. Otherwise it would again be irony and aesthetisation, which is really close to kitsch we don't need here and now. I know you want Truth but you still don't know, and neither do I, whether it checks out and which way it is going. But it is going. Emerging. There is neurosis in it, manifesting itself by an accumulation of objects that we take for something living or something that lost its life a moment ago. This illusion is a trace you leave. There is exhaustion in it, even though it's just the beginning. Death and birth reduced to one gesture.



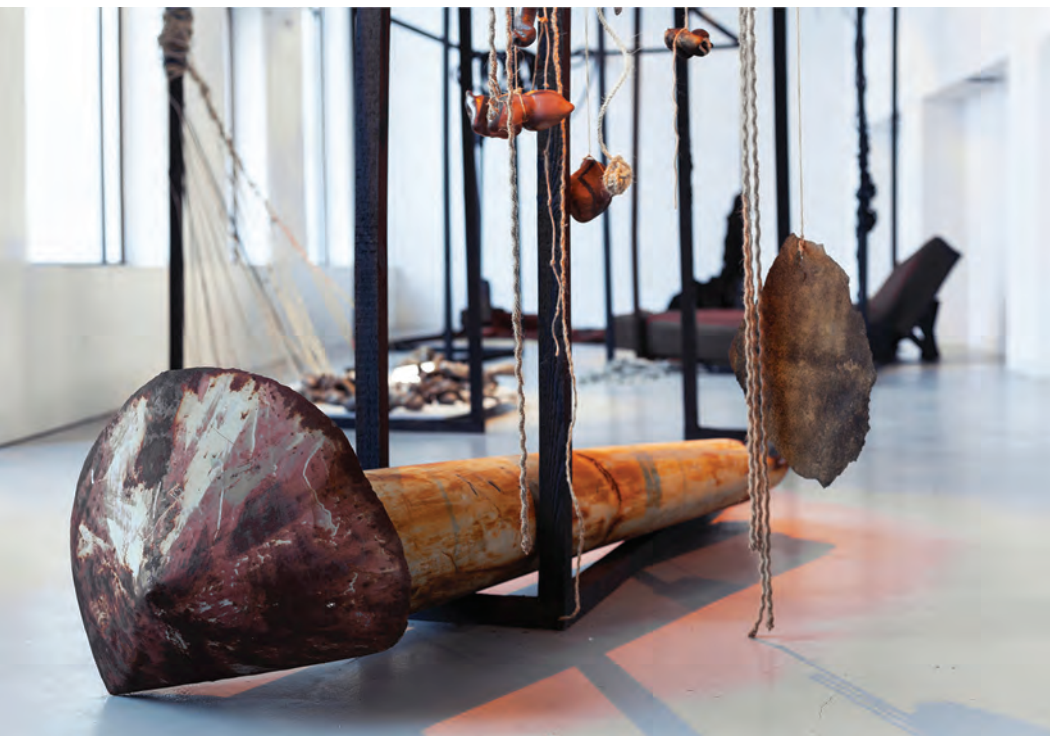
¹ Michał Grzegorzek, *A Part For The Whole*. Karina Marusińska, curatorial text.

² Ernst Bloch, *Traces*, Jagiellonian University Press, Kraków 2012, p. 107-108.













Część zamiast całości, widoki wystawy | A Part For The Whole, the exhibition's views, 2016



KARINA MARUSIŃSKA (ur. 1983) jest artystką interdyscyplinarną, dydaktyczką, animatorką społeczno-kulturalną. Prowadzi działalność organizatorską i popularyzatorską. Członkini kolektywu Food Think Tank www.foodthinktank.pl, grupy performerskiej Łuhuu! www.luhuu.pl i nieistniejącej już grupy projektowej Wzorowo.

Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu – Wzornictwo, Projektowanie Ceramiki (2003–2008). Odyła studia w ramach programów stypendialnych na Uniwersytecie Pais Vasco w Bilbao, Hiszpania (2007), w Instytucie Ceramiki w Guebwiller, Francja (2008), studia podyplomowe Design Management prowadzone przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego i Kolegium Gospodarki Światowej Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie (2009–2010) oraz International Post-Graduate Course ‘Kaolin’ Art and Design in Contemporary Ceramics w ENSA Limoges, Francja i Jingdezhen, Chiny (2013–2014). Pracuje na wrocławskiej ASP jako adiunkta w II Pracowni Projektowania Ceramiki Użytkowej (od 2010). Pracę doktorską w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuk projektowych obroniła z wyróżnieniem (2015).

KARINA MARUSIŃSKA (born 1983) is an interdisciplinary artist, lecturer, coordinator, cultural animator and originator of social initiatives. A member of Łuhuu! performance art group www.luhuu.pl, the Food Think Tank collective www.foodthinktank.pl. and no longer existing the design group Wzorowo.

She is a graduate of the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Faculty of Ceramics Design (2003–2008). She had studied under scholarship programmes at Pais Vasco University in Bilbao, Spain (2007) and at the Institute of Ceramics in Guebwiller, France (2008). She graduated from postgraduate studies in Design Management from SGH Warsaw School of Economics, Poland (2009–2010). She also accomplished International Post-Graduate Course ‘Kaolin’ Art and Design in Contemporary Ceramics, ENSA Limoges, France and in Jingdezhen, China (2013–2014). Currently she teaches as a lecturer at the 2nd Studio of Functional Ceramics within the Faculty of Ceramics and Glass at the Academy of Art and Design in Wrocław. In 2015 she earned her PhD in the field of Visual Art Design.

Część zamiast całości	5
<i>A Part For The Whole</i>	6
Michał Grzegorzek i Dominika Drozdowska	
Niechciane	9
<i>Unwanted</i>	12
Agnieszka Wolny-Hamkało	
Dziwne owoce tego procesu	15
<i>Strange Fruits Of The Process</i>	20
z Kariną Marusińską rozmawia Katarzyna Roj	
Przewodnik	25
<i>The Guidebook</i>	28
Michał Grzegorzek	
Martwa natura	31
<i>Still Life</i>	35
Ewa Tatar	
Rokoko sensu	39
<i>Rococo Of Sense</i>	43
Bartek Zdunek	
Biografia	62
<i>Biography</i>	

CZĘŚĆ ZAMIAST CAŁOŚCI
A PART OF THE WHOLE

Katalog wystawy Kariny Marusińskiej
The catalogue published on the occasion
of Karina Marusińska's exhibition

REDAKCJA | EDITORS

Dominika Drozdowska, Michał Grzegorzek,
Karina Marusińska

KONCEPCJA PUBLIKACJI

| CONCEPT OF THE PUBLICATION

Dominika Drozdowska, Michał Grzegorzek

AUTORZY TEKSTÓW | AUTHORS OF TEXTS

Dominika Drozdowska, Michał Grzegorzek,
Katarzyna Roj, Ewa Tatar, Agnieszka
Wolny-Hamkało, Bartek Zdunek

PROJEKT GRAFICZNY | BOOK DESIGN

Kama Sokolnicka

FOTOGRAFIE | PHOTOGRAPHS

Alicja Kielan

ILUSTRACJA w okładkach wewnętrznych

| ILLUSTRATION in the internal covers

Karolina Pietrzyk

KOREKTA | PROOFREADING

Beata Bartecka

TŁUMACZENIE | TRANSLATION

Jerzy Chyb

RECENZJA TEKSTÓW | TEXTS REVIEWS

Magdalena Ujma, Kamil Kuskowski

WYDAWCY | PUBLISHERS

BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej
| Galleries of Contemporary Art
Ul. Wita Stwosza 32
50-149 Wrocław

DYREKTOR | DIRECTOR

Marek Puchała

NAKLAD | EDITION

100 egzemplarzy | copies

ISBN BWA Wrocław: 978-83-63505-38-7

ISBN ASP Wrocław: 978-83-65638-38-0

© copyrights: BWA Wrocław, ASP Wrocław

CZĘŚĆ ZAMIAST CAŁOŚCI
A PART OF THE WHOLE

Karina Marusińska

KURATORZY | CURATORS

Dominika Drozdowska
Michał Grzegorzek

ARCHITEKTURA/GRAFIKA

| SCENOGRAPHY/ VISUAL IDENTIFICATION
Hubert Kielan

PRODUCENT | PRODUCER

Tomasz Cugier

TEKST PRZEWODNIKA | AUDIOGUIDE

Michał Grzegorzek

LEKTORKI | LECTORS

Zośka Reznik, Ewa Skibińska

WSPÓŁPRACA | COOPERATION

Wojtek Furmaniak

15 grudnia 2016 – 4 lutego 2017

| December 15th 2016—February 4th 2017

galeria SiC! BWA Wrocław

| SiC! gallery BWA Wrocław

pl. Kościuszki 9/10

50-028 Wrocław

www.bwa.wroc.pl



ASP WROCŁAW

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
| Eugeniusz Geppert Academy
of Art and Design in Wrocław
Pl. Polski 3/4
50-156 Wrocław

Wrocław miasto spotkań

