

KAROLINA BREGUŁA

JA PO RZEŹBACH NIE PŁACZĘ

I DON'T CRY OVER SCULPTURES



**KAROLINA
BREGUŁA
I DON'T JA PO
CRY RZEŹBACH
OVER NIE
SCULPTURES PŁACZĘ**

FUNDACJA LOKAL SZTUKI / LOKAL_30
GALERIA ARSENAŁ, BIAŁYSTOK
WARSZAWA 2017



SPIS TREŚCI

Wstęp. Nie rozumiem AGNIESZKA RAYZACHER	6
Biuro budowy znaczeń Z KAROLINĄ BREGUŁĄ ROZMAWIA KUBA MIKURDA	10
Remont, słowo wstrętne jak karaluch AGATA CHINOWSKA	36
Wiele hałasu po coś. Instrumenty biowładzy w sztuce Karoliny Breguły DOROTA JARECKA	46
Czy sztuka jest łatwopalna? MARIA POPRZECKA	60
wybrane prace	79
biografia	133
bibliografia	139
dokumentacja	143
podpisy	158
autorzy zdjęć	159

CONTENTS

Introduction: I Don't Understand AGNIESZKA RAYZACHER	8
Office for Meaning Construction KAROLINA BREGUŁA IN CONVERSATION WITH KUBA MIKURDA	24
Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach AGATA CHINOWSKA	42
Much Ado About Something: Instruments of Bio-power in Karolina Breguła's Work DOROTA JARECKA	54
Is Art Highly Flammable? MARIA POPRZECKA	68
selected works	79
biography	133
bibliography	139
documentation	143
captions	158
photo credits	159

Wstęp. Nie rozumiem

AGNIESZKA RAYZACHER

Nie rozumiem (2009) to wideo Karoliny Breguły stworzone z wypowiedzi osób odwiedzających instytucje sztuki – przedstawia perspektywę widza, dla którego język sztuki współczesnej, mimo podejmowanych prób, pozostaje niejasny. Breguła sama wciela się w role swoich rozmówców i cytuje ich słowa. Z jej ust słyszymy tytułową deklarację – krótkie „nie rozumiem”, które poprzez ogromny багаż znaczeń przywołuje późniejsze prace artystki. To zarówno: „dziwię się” lub „jestem zagubiona”, jak też: „nie zgadzam się”, „nie przyjmuję do wiadomości”.

Noam Chomsky w jednym z wywiadów powiedział: „Zdarza się nam coś zrozumieć, miewamy przebłyski, coś nam niekiedy zaświta, ale przeważnie błądzimy w ogromnej ciemności, co stanowi nie lada wyzwanie. Moim zdaniem życie byłoby nudne, gdybyśmy rozumieli wszystko. Lepiej, gdy nie rozumiemy nic... i wiemy, że tak jest, bo ta wiedza jest najważniejsza”. To właśnie wątpliwości i niedopowiedzenia, a z drugiej strony potrzeba tłumaczenia i wyjaśniania zdają się najbardziej pociągać Bregułę. O niejednoznaczności i „rzeczywistości »przesuniętej o jedno miejsce«” w pracach Breguły, a w szczególności w *Obrazie* z 2013 roku, pisze w swoim tekście *Wiele hałasu po coś. Instrumenty biowładzy w sztuce Karoliny Breguły* Dorota Jarecka (patrz s. 46). Film przedstawiający społeczność sprzeciwiającą się odgórnemu zakazowi hodowli koniczyny traktuje według Jareckiej o kontroli narzucanej przez państwo oraz o duchu wspólnoty rodzącym się w akcji niezgody na ograniczenie wolności. Z tego ducha wywodzi się też nowa i dość szczególna praca w twórczości artystki: *Instrumenty do robienia hałasu* – kołatki i grzechotki, które widz galerii może wypożyczyć w celu zademonstrowania swojej niezgody, swojego „nie rozumiem”.

Ścieżka Breguły prowadziła od fotografii (*Niech nas zobaczą* z 2003 roku) – poprzez krótkie formy wideo i wideoperformanse – po realizowane w ostatnich latach filmy pełnometrażowe. O filmowym obliczu Breguły rozmawia z nią Kuba Mikurda (patrz s. 10), który sporo uwagi poświęca paralelności dwóch

* Noam Chomsky, fragment wywiadu udzielonego w Cardiff, Wielka Brytania, 11.03.2011, www.youtube.com/watch?v=93W8ll_R75Y (dostęp 28.11.2016).

ścieżek – kinowej i galeryjnej – w twórczości artystki. Autor wywiadu *Biuro budowy znaczeń* zwraca uwagę na rzadko przywoływane w kontekście Breguły aspekty, jak warsztat reżyserski, dobór aktorów czy wielojęzyczność filmów. Mikurda słusznie zauważa też, że w wielu pracach artystki mamy do czynienia z bohaterem zbiorowym, a nie jedną wiodącą postacią. Wątek zbiorowości i partycypacyjności coraz częściej pojawia się w projektach Breguły, która latem 2016 roku zrealizowała serial *Kto tam* z udziałem mieszkańców bloków na wrocławskim Ołbinie. Również w *Fire-Followers* z 2013 roku protagonistą jest zbiorowość. O tym pełnym odniesieniu do współczesnej sceny artystycznej mockumencie pisze prof. Maria Poprzęcka (patrz s. 60), dostrzegając w nim nie tylko przedstawienie zbiorowej fobii, *folie du feu*, ale też pytanie o przyczynę lęków i szukanie winnego tam, gdzie go nie ma, czyli w tym wypadku w sztuce. Krytyczne podejście do świata sztuki przewija się w pracach Breguły niemal od samego początku, a w ostatnich latach pojawia się częściej również w fotografiach artystki – w postaci realizowanego od 2013 roku cyklu prac podających w wątpliwość sens przywiązania do materialnego przejawu twórczości artystycznej, jakim jest konkretny obiekt. Temat ten podejmuje w swoim tekście o wystawie *Remont, słowo wstrętne jak karaluch* Agata Chinowska (patrz s. 36). Autorka pisze też, że „Breguła jest artystką świadomą statusu, jaki wypracowała sobie sztuka współczesna: zaangażowanego obserwatora bez istotnego wpływu na rzeczywistość”. Czy tak faktycznie jest? Być może, ściskając w rękę jeden z instrumentów wykonanych przez artystkę, nic nie wykończymy, jednak takie akcje są istotne w kontekście obecnego w jej twórczości tematu wspólnoty, która u Breguły wiąże się często z działaniem lokalnym, w obrębie niewielkiej społeczności, bez spektakularności, za to ze skutecznością, która sprawia, że sąsiedzi stają się sobie bliscy – tak jak osoby współpracujące przy realizacji podwórkowego serialu *Kto tam*.

Niespieszna akcja, bliskie plany, charakterystyczna przygaszona kolorystyka tworzą klimat specyficzny dla twórczości Breguły. Warto podkreślić, że artystka sama pisze scenariusze oraz reżyseruje swoje filmy, co jest strategią przyjmowaną przez wielu twórców wizualnych zajmujących się twórczością kinematograficzną. Ta spójność sprawia, że praca staje się wypowiedzią bardzo osobistą, choć Breguła nigdy nie odnosi się do swojej biografii. Z połączenia wyobraźni i wnikliwej obserwacji powstają filmy o nieoczywistej fabule, których interpretacja rzadko bywa jednoznaczna. Do tematów, które porusza artystka – obecności sztuki w naszej codzienności, pozycji artysty w życiu społecznym, niezgody na zastaną rzeczywistość – widz dociera poprzez powolną narrację zagadkowych i onirycznych filmów. A Breguła zdaje sobie sprawę, że może usłyszeć: „nie rozumiem”.

Introduction: I Don't Understand

AGNIESZKA RAYZACHER

I Don't Understand (2009) is the title of Karolina Breguła's video that features comments made by visitors to art institutions – it reveals the perspective of a viewer for whom the language of contemporary art remains incomprehensible despite efforts invested in understanding it. Breguła herself plays the role of her interlocutors and quotes their words. She is the one to make the eponymous statement – the brief 'I don't understand', so pregnant with meanings that it evokes the artist's later works. It means both 'I'm at a loss' or 'I'm confused' as well as 'I disagree', 'I refuse to accept it'.

Noam Chomsky said in an interview that 'we have little bits of understanding, glimpses, a little bit of light here and there, but there's a tremendous amount of darkness, which is a challenge. I think life would be pretty boring if we understood everything. It's better if we don't understand anything... and *know* that we don't, that's the important part.' It is exactly the uncertainty and understatement, as well as – on the other hand – the urge to explain and clarify that seem to attract Breguła the most. The ambiguity and 'reality "shifted one step aside"' in Breguła's works, particularly in *The Offence* (2013), are discussed in Dorota Jarecka's essay *Much Ado about Something: Instruments of Bio-power in Karolina Breguła's Work* (see p. 54). According to Jarecka, the film that depicts a community who opposes a top-down ban on clover cultivation addresses the issue of state control and the community spirit that emerges from an act of opposition to curtailing freedom. The same spirit permeates a new and rather particular work in the artist's oeuvre: *Instruments for Making Noise* – ratchets and rattles that can be borrowed from the gallery to express disagreement, one's own 'I don't understand.'

Breguła's artistic path has led her from photography (*Let Them See Us*, 2003), to short video works and video performances, to feature films made in the recent years. Breguła's work as a filmmaker is discussed in an interview

* Noam Chomsky, excerpt from an interview in Cardiff, UK, 11th March 2011, www.youtube.com/watch?v=93W8II_R75Y, (accessed 28 November 2016).

with the artist by Kuba Mikurda (see p. 24), who devotes much attention to two parallel contexts – cinema and art gallery – of the artist's work. In the interview *Office for Meaning Construction*, Mikurda concentrates on seldom discussed aspects of Breguła's creative work, such as film directing, casting and multilingualism in her films. The interviewer also rightly remarks that many pieces by the artist feature a collective protagonist rather than a single leading character. The theme of collectivity and participation has been increasingly present in Breguła's projects; in 2016, the artist created a television series titled *Who's There*, featuring residents of blocks of flats in the district of Ołbin in Wrocław. A community is also the protagonist of *Fire-Followers* from 2013. This mockumentary with countless references to the contemporary art scene is discussed by Prof. Maria Poprzęcka (see p. 68), who sees it not only as an expression of a collective phobia, *folie du feu*, but also an enquiry into the roots of fear and the search for the culprit in the wrong place, which in this case is art. A critical approach to the art world has recurred in Breguła's work almost from the very beginning, and in the recent years it can be more frequently seen in her photographs – in the cycle, created since 2013, which questions the sense of attachment to the material manifestation of artistic practice in the form of a specific object. This topic is discussed by Agata Chinowska in the essay about the exhibition *Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach* (see p. 42). The author also writes: 'As an artist, Breguła is well aware of the status achieved by contemporary art: an engaged observer without a major impact on reality? Is this really so? We may not be able to rattle our way into any kind of change as we clutch one of the instruments created by the artist in our hand, still such actions are significant in the context of a theme of her work – the community. In Breguła's case this theme is explored through activities on a local scale, in a small community, which are not spectacular, but instead they are effective, and thus bring neighbours closer together – such as the members of the community who were encouraged to collaborate on the set of the backyard television series *Who's There*.'

Unhurried plot, close-ups and dimmed colours create an aura characteristic of Breguła's work. It is noteworthy that the artist is both the scriptwriter and director of her films, a strategy employed by many visual artists active in cinematography. Such a combination of roles turns her works into very personal statements, although Breguła never draws from her own biography. A mixture of imagination and careful observation gives rise to films with unobvious storylines, whose interpretation is seldom unambiguous. The topics explored by the artist – the presence of art in our daily lives, the role of the artist in social life, disagreement with the existing reality – are reached by the viewer through slowly unfolding narratives of these mysterious and oneiric films. And Breguła does indeed realise that she herself may hear: 'I don't understand.'

Biuro budowy znaczeń

Z KAROLINĄ BREGUŁĄ ROZMAWIA KUBA MIKURDA

KUBA MIKURDA: Twoje filmy funkcjonują zarówno w obiegu galeryjnym, jak i na festiwalach filmowych, jako instalacje w białych kubikach i jako tradycyjne projekcje w salach kinowych. Co zyskujesz i co tracisz w obu sytuacjach? Czy planujesz film pod kątem konkretnego sposobu oglądania?

KAROLINA BREGUŁA: Faktycznie, to, czy film prezentowany jest w kinie, czy w galerii, bardzo wpływa na jego odbiór. Podstawowa różnica polega na tym, że idąc do kina, widzowie wiedzą, że muszą obrazowi poświęcić określony czas. Przychodzą punktualnie i najczęściej nie biorą nawet pod uwagę możliwości wyjścia przed końcem filmu. W galerii jest dokładnie odwrotnie – wchodzimy na projekcję w dowolnym momencie i nie oczekujemy od siebie obejrzenia całości. Zabawne jest to, że to nie typ filmu, lecz warunki jego prezentacji wymuszają takie zachowania. Wielokrotnie widziałam i prace wideo pokazywane w kinie, oglądane przez widzów w trybie kinowego rytuału, z uwagą od początku do końca, i pełnometrażowe filmy w galeriach jako element wystawy, które oglądane były we fragmentach. Wydaje mi się też, że przychodząc do kina, widz nastawia się na inny typ odbioru, niż idąc na wystawę. Trochę upraszczając, widzowie galeryjni film traktują przede wszystkim jako pretekst do wykonania jakiejś pracy intelektualnej, podczas gdy widzowie kinowi skupiają się na uważnym wysłuchaniu opowieści. Obserwuję to często podczas dyskusji po projekcjach, które w galeriach rozwijają się w innym kierunku niż w kinie. W kinie to często pytania o zagadnienia formalne i treść samej przedstawionej w filmie historii, w galerii rozmowa toczy się wokół odwołań, skojarzeń, kontekstu i powodów powstania pracy oraz jej efektów. Lubię obserwować oba te sposoby oglądania.

Ostatnio zaczęłam robić filmy pełnometrażowe i coraz bardziej doceniam prezentację kinową – fizyczny komfort oglądania i pewność, że widzowie wysłuchają wszystkiego, co mam do powiedzenia. Równocześnie jednak brak mi tam

tego, co daje prezentacja galeryjna – pewnej przypadkowości, która skazuje mnie na utratę kontroli nad własnymi komunikatami. W galerii nie jestem w stanie przewidzieć, w którym momencie widz zacznie oglądać prezentowany w pętli film, a przecież to, od czego rozpocznie się opowieść, ma ogromny wpływ na jej recepcję. Dzięki temu przekaz staje się bardziej pojemny. Z myślą o takiej otwartej na rolę przypadku prezentacji zrobiłam film *Fire-Followers*, który premierowo pokazany był w Atlasie Sztuki. Miał tam doskonale, przypominające kinowe warunki oglądania – ogromną salę z wielkim ekranem, wspaniałą jakość projekcji, świetne nagłośnienie. Jednak postanowiłam pokazać go tam, korzystając z galeryjnych niewygód, które zmuszają widza do włożenia wysiłku umysłowego – w pętli, która uniemożliwia wskazanie początku i końca.

Wielu artystów, którzy przeszli „z galerii do kina”, twierdzi, że tym, co ich zaintrygowało w formacie „kinowym”, a czego brakowało im w formacie „galeryjnym”, było opowiadanie, narracja, dramaturgia. Jak to wygląda u ciebie? Jak używasz narracji? Co ci ona daje? Co ci w niej przeszkadza?

Film daje możliwość powiedzenia o wiele więcej niż na przykład fotografia, którą trochę ostatnio porzuciłam na rzecz kina. Konstruowanie bardziej rozbudowanych komunikatów jest pociągające i uzależniające. Dlatego kiedy raz zrobiło się film, trudno nie zrobić następnego. Ze mną jest dokładnie tak jak z artystami, o których mówisz – wciągnęłam się w opowiadanie historii. Nie czerpię co prawda z całego arsenału środków, jakie daje kino, i raczej buduję ramy dla historii, niż faktycznie je opowiadam, ale nawet to można – stosując inne media – robić w o wiele mniejszym stopniu. Kino jest moim odkryciem, uważam, że jest wspaniałe. (*śmiech*)

Moje prace opowiadają o ograniczeniach, przeciętności i bylejakości. I ponieważ chodzi mi o to, żeby takie były też pod względem formalnym. Chciałabym, żeby można je było umiejscowić w trudnym do namierzenia punkcie granicznym pomiędzy czymś intrygującym a czymś nieprzesadnie porywającym, pomiędzy ciekawą historią a dłużyzną, między atrakcyjnym obrazem a formalną nudą. Robienie tego niedawno odkrytym narzędziem, które daje wolność i szaleństwo, jest dla mnie ciekawą grą z sobą samą. Muszę ciągle się kontrolować.

Jeśli coś mi w robieniu filmów przeszkadza, to są to sprawy nieartystyczne. Denerwuję się na przykład, że produkcja filmowa zabiera dużo czasu i przez to jest w niej mniej spontaniczności. Przeszkadza mi też to, że tworzę coś, co nie jest przypisane ani do pola sztuki, ani do pola filmu. Mój ostatni film *Wieża* ma 79 minut. Często kuratorzy nie chcą go na wystawę, bo mówią, że jest za długi do prezentacji galeryjnej, a do kina się nie nadaje, bo jest dość niestandardowy. Jestem na ziemi niczyjej, przez co trochę ciężko mi trafić do odbiorców. Ale to drobiazgi wobec radości, jaką jest robienie filmów.



W swoich pracach i projektach zajmowałaś się wcześniej tym, w jaki sposób sztukę współczesną odbierają tzw. zwykli widzowie – widzowie, którzy nie są bywalcami wystaw, którzy nie dysponują zaawansowaną wiedzą z historii sztuki. Zwróciłaś uwagę, że często czują się zagubieni, zniechęceni, wykluczeni. Dlatego założyłaś *Biuro tłumaczeń sztuki*. Kino, tak jak się je najczęściej postrzega, działa dokładnie odwrotnie – stara się budować jak najbardziej czytelny, uniwersalny komunikat. Czy był to jeden z powodów, dla których sięgnęłaś po bardziej „filmowy” arsenał środków? Żeby poszerzyć widownię, żeby dotrzeć do odbiorców, którzy niekoniecznie zajrzeliby na twoją wystawę do galerii?

Biuro tłumaczeń sztuki było odpowiedzią na niezrozumienie i zagubienie widzów w galeriach, również moje własne. Ale to nie było działanie, które miało w prosty sposób ułatwiać odbiór. *Biuro* odpowiadało co prawda na pytania dotyczące znaczeń dzieł sztuki, ale te wyjaśnienia miały za zadanie pogłębienie chaosu. Projekt polegał na podawaniu interpretacji innych od tych znanych oficjalnie, przez co zaprzeczał instytucjonalnym prawdom o znaczeniach sztuki i tworzył szum informacyjny. Wierzę, że w efekcie wyzwalał i zachęcał do własnych, nieskrępowanych czyjaś wiedzą przemyśleń na temat sztuki w galeriach.

Po film sięgnęłam z tych samych powodów, dla których 6 lat temu założyłam *Biuro tłumaczeń sztuki* – żeby budować otwarte opowieści, które wymagają od widza wypełnienia własną treścią, stawiają w sytuacji współtworzenia. Mój

pierwszy film, *Fire-Followers*, powstał zaraz po *Biurze tłumaczeń sztuki* i wziął się z tej samej co ono potrzeby opowiedzenia o bezsilności wobec sztuki. Miał dawać fizyczne niemal doświadczenie niewygody i, jak już wcześniej mówiłam, zmuszać widzów do budowania. A przez to, że to widzowie budują, pozbawiać mnie kontroli nad znaczeniem mojej własnej pracy.

Mówiąc o swoich inspiracjach, wymieniasz m.in. Antonioniego, Tsai Ming-lianga czy przedstawicieli greckiej Nowej Fali. Co ciekawe, to twórcy, których filmy często spotykają się z taką samą reakcją jak wystawy sztuki współczesnej: oburzeni widzowie mówią o „hermetyzmie”, „celowym utrudnianiu”, „niezrozumiałości” etc. Kim w takim razie jest twój idealny widz? Czy wymagasz od niego jakiegoś przygotowania? Większość twoich filmów powstała w określonych kontekstach, kiedy o nich opowiadasz, odsłaniasz znaczenia i intencje, które, jak sądzę, czasem ciężko wyczytać z samego filmu, bez dodatkowego komentarza.

Mój idealny widz to taki, który ma ochotę obejrzeć mój film. Niezależnie od tego, kim jest, skąd jest i jak dobrze jest przygotowany. Masz rację, że każda praca jest związana z określonym kontekstem, którego znajomość daje pełniejszy obraz tego, co chcę powiedzieć. Ale może to, co ja chcę powiedzieć, wcale nie jest bardziej wartościowe od tego, co do mojego filmu może dopowiedzieć ktoś inny. Pamiętajmy też, że znaczenia wynikają nie tylko z kontekstu powstania pracy, ale i z kontekstu prezentacji – z miejsca, gdzie się ją pokazuje, czy z okoliczności, w jakich to się odbywa. Wczoraj byliśmy w takiej sytuacji politycznej, dzisiaj jesteśmy w innej, kto wie, w jakiej będziemy jutro. I niezależnie od tych zmian film będzie istniał. Tylko jego znaczenia będą ewoluowały. Dlatego nie przywiązuję się za bardzo do aktualnych znaczeń moich prac.

Odpowiadając na twoje pytanie: wiem, że bez spotkania ze mną prawdopodobnie większość nawet świetnie przygotowanych widzów nie odczytuje znaczeń, które miałam na myśli. Dlatego bardzo lubię spotkania z publicznością i chętnie opowiadam o swoich pracach. Ale równocześnie wierzę, że oglądane bez mojego komentarza wcale nie są mniej ciekawe. Po prostu są inne.

Przy okazji filmu *Obraza* poruszasz wątek produktywności zakazu, twórczej roli cenzury, która mobilizuje wyobraźnię, wymusza odejście od dosłowności ku bardziej poetyckim, metaforycznym komunikatom. Przypomina mi się wypowiedź Andrzeja Wajdy, który zawsze podkreślał, że język wizualny szkoły polskiej, wynalazczość formalna, siła obrazów wynikały pośrednio z tego, że ówcześni cenzorzy mieli przygotowanie wyłącznie literackie – potrafili ocenić tekst, dialog, motywacje postaci, ale wobec obrazu byli bezradni. Czy mogłabyś opowiedzieć o tym więcej? Czy kiedykolwiek czegoś takiego doświadczyłaś?



Obraza / The Offence, 2013

Obraza jest świetnym przykładem tego, o czym przed chwilą mówiliśmy – tego, jak kontekst czasu może zmieniać postrzeganie filmu. Była reakcją na sytuację, w której się znalazłam, kiedy w 2013 roku przyjechałam do Budapesztu realizować swój projekt. Kiedy ją pokazałam pierwszy raz, kojarzyła się z Węgrami, a teraz, ze względu na sytuację w Polsce, stała się nagle dla nas aktualna. Przyjechałam na Węgry, kiedy po kilku latach rządów prawicowej partii Fidesz nagle zaczęła się tam fala zmian na polu polityki kulturalnej. Nie było już wtedy Ministerstwa Kultury, które zastąpione zostało Ministerstwem Zasobów Ludzkich, oprócz kultury zajmującym się między innymi oświatą i zdrowiem. Zarządzanie kulturą przejęła Węgierska Akademia Artystyczna. Jej nazwa brzmi poważnie, ale to nic więcej niż grupa zrzeszonych niezbyt dobrych artystów sympatyzujących z partią Orbána. Za sprawą Fideszu stała się oficjalnym ciałem zajmującym się polityką, rozdzielającym państwowe pieniądze i podejmującym kluczowe decyzje. Nie muszę chyba dodawać, że jej statutowymi celami stały się kultywowanie węgierskiej tradycji i promocja sztuki wspierającej wartości narodowe.

Kiedy wiosną 2013 roku przyjechałam do Budapesztu, spotkałam tam twórców kultury zrozpaczonych i oburzonych działaniami Akademii, która kolejne wystawy oceniała jako „zbyt mało narodowe”. Akademia rozpoczęła też przygotowania do wprowadzenia doktryny sztuki narodowej, skupiającej się na węgierskości, historii narodu, jego korzeni, tradycji i języka. Ruszyła fala zmian na waż-

nych stanowiskach w instytucjach kultury. Dyrektorem Muzeum Ludwigów był jeszcze ceniony na świecie kurator i popularyzator węgierskiej sztuki Barnabás Bencsik, ale krótko potem jego kadencja wygasła i ogłoszony został konkurs na to stanowisko. Bencsik stanął do konkursu, starając się o reelekcję, ale oczywiście nie wygrał. Po zmianie w Muzeum Ludwigów, które przez wielu uważane było za ostatni bastion wolności węgierskiej sztuki, środowisko twórców kultury zaczęło masowo protestować i angażować się w działalność opozycyjną.

Gdy przyjechałam na Węgry, to były najgorętsze tematy. Obracałam się wśród lokalnych artystów, więc ciągle to obserwowałam, przysłuchiwałam się długim rozmowom. W efekcie postanowiłam zmienić plany i zrobić film, który będzie angażował węgierskich twórców i opowiadał o sytuacji, w jakiej się znaleźli lub wkrótce mogli się znaleźć. Więc cenzura, o którą pytasz, jest i tematem filmu, i powodem, dla którego powstał, a nawet sposobem na realizację. Robiąc ten film, starałam się posługiwać strategiami, po jakie sięgają artyści, którzy swoje komunikaty muszą ukrywać. Ale też, oczywiście, chciałam opowiedzieć o twórczym, pobudzającym działaniu cenzury.

***Obraza* to film w języku węgierskim, *Fire-Followers* – norweskim. Jak pracowało ci się w językach, których do końca nie znasz? Wydawałoby się, że to bardzo utrudnia pracę z aktorami – a może było odwrotnie?**

To jasne, że praca nad filmem w języku obcym, zwłaszcza jeśli go nie znasz, wymaga trochę dodatkowej gimnastyki. Ale uważam, że warto. Język jest jak rzeźba. Ma swoją fizyczność, którą dostrzegamy dopiero wtedy, kiedy mamy do czynienia z trudnym do wymówienia zlepkiem dźwięków albo kiedy nieporadnie posługuje się nim niezawodowy aktor. Nagle ta materialność mówienia staje się czymś niewygodnym, co wypełnia film. To nie dzieje się, kiedy język jest po prostu niekłopotliwym środkiem do wypowiedzenia kolejnych zdań w filmie – w ustach doświadczonego aktora, w języku, który znamy, a więc języku przezroczystym.

Oczywiście język jest nie tylko środkiem artystycznym, ale i metodą komunikacji ze współpracownikami. I przynajmniej, że to bywa kłopotliwe podczas pracy. Uwielbiam problemy z dogadaniem się, lubię podróżować w miejsca, gdzie angielski nie zawsze się sprawdza, ale podczas zdjęć zwykle nie ma czasu na zabawy w niezrozumienie. Dlatego jednak staram się przygotować. *Fire-Followers* jest po norwesku, co nie było dla mnie tak trudne, bo dobrze znam szwedzki, który jest do norweskiego bardzo podobny. Nie miałam więc problemu ani z komunikacją na planie, ani z powtarzaniem własnego scenariusza. Ale węgierskiego nie znam, dlatego przed rozpoczęciem pracy nad *Obrazą* przez kilka miesięcy się go uczyłam. Teraz uczę się japońskiego, bo przygotowuję się do realizacji kolejnego filmu. Nawet podstawowa znajomość języka pomaga. Przynajmniej na planie jest sympatycznie.



Światłowstręt / Photophobia, 2016

Obcy język jest dla mnie też środkiem do częściowego pozbawiania siebie kontroli nad przyszłym filmem. Ja dość chorobliwie oczekuję, że wszystko, co robię, będzie wyglądało dokładnie tak, jak to sobie wcześniej zaplanowałam – każdy element obrazu, każde słowo. Pośpiech, nieznane mi języki, niezaplano- wane wypadki wytrącają mi z rąk stery, co oczywiście strasznie mnie wkurza, ale myślę, że dobrze mi to robi. To jakiś rodzaj autoterapii. (*śmiech*)

**W twoich filmach często występują naturszczycy. Czym kierujesz się w do-
borze aktorów? Gdzie ich znajdujesz? Jak z nimi pracujesz? Czy otwierasz
się na ich sugestie, propozycje? Czy rozmawiasz z nimi o postaciach, ich
motywacjach, przeszłości etc., czy raczej dajesz im drobne, konkretne zada-
nia, bez dodatkowych kontekstów?**

Obsadzając swoje filmy, postępuję jak fotografka, nie jak twórczyni filmów. Interesuję się człowiekiem jako rzeźbą, z której zbuduję swój obraz – tym, jak wygląda jego sylwetka, jaką ma twarz. Dobór aktorów zaczyna się właśnie od poszukiwania twarzy. Ważna jest też energia, otwartość na to, co chcę zrobić, i ewentualne niecodzienne zadania, jakie mogą się pojawić podczas naszej pra- cy. Aktorzy, nawet ci zawodowi, nie zawsze chętnie godzą się na sceny rozgry- wające się pod stołem, szczekanie, granie jakby nie umieli grać. Szukam ludzi, którzy zrobią to chętnie i ze zrozumieniem celu. Zrozumienie jest dla mnie



Fire-Followers, 2013

bardzo ważne. Sam wcześniej powiedziałeś, że moich filmów nie rozumie się łatwo. Chcę, żeby aktorzy, z którymi pracuję, wiedzieli, co mam na myśli. Nie chcę wykorzystywać ich do budowania swoich komunikatów, tylko je z nimi odpowiedzialnie współtworzyć. Dlatego próby przed zdjęciami polegają głów- nie na rozmowach o sensach. To, że ktoś nie ma naturalnego daru aktorskiego, ma dla mnie znaczenie drugorzędne. Uważam to nawet za atut. Osoby, które nie są aktorami, mają w sobie fantastyczną nerwowość.

Najczęściej zaskakuję ludzi propozycją wzięcia udziału w projekcie. Czasami, jak przy *Fire-Followers*, byli to ludzie spotkani na ulicach miasta; czasami, jak w przypadku *Obrazy* czy *Ulicy*, szukałam wśród reprezentantów określonej społeczności.

W filmach takich, jak *Obraza*, *Fire-Followers*, *Wieża* czy *Biuro budowy pomnika*, nie ma jednego głównego bohatera – pokazujesz raczej pew- ną konstelację, grupę, wspólnotę. Na początku zwykle nie znamy jej re- guł, odkrywasz je powoli. Przypominają mi się tutaj wspólnoty z filmów *Lanthimosa*, jak rodzina w *Kle* czy grupa „dublerów” w *Alpach*. Podobnie w twoim nowym projekcie – serialu, który kręciłaś z udziałem mieszkańców wrocławskiego Ołbina. Co takiego interesuje cię w bohaterze zbiorowym? Dlaczego konsekwentnie przedkładasz go nad jednostkowego? Czy mogła- byś nakręcić film skupiony tylko na jednej postaci?



Wieża / The Tower, 2016

Moje filmy, zwłaszcza *Wieża* i *Biuro budowy pomnika*, mówią o stanie uwięzienia w zbiorowości. O byciu z ludźmi, od których jesteśmy zależni, ale z którymi niekoniecznie chcemy być. O pułapce, jaką jest dla nas drugi człowiek. Ten dyskomfort odczuwają wszyscy moi bohaterowie, nawet jeśli każdy w trochę odmienny sposób. Dlatego opowiadam o nich razem, żadnego z nich nie faworyzując, pokazując raczej ogólny obraz osaczenia, jakim może stać się wspólnota. Ludzie są do siebie podobni – boli ich to samo, przeraża to samo, od tego samego uciekają i mają podobne pragnienia. W swoich filmach obserwuję sumę tych stanów emocjonalnych, opisuję to, co tworzy się w efekcie zmieszania wszystkich towarzyszących poszczególnym ludziom odczuć. Nie wdaję się w drobiazgowy opis kondycji konkretnych bohaterów, myślę, że pokazuję to wszystko, co w zbiorowości boli – samotność, odosobnienie, chłód, niezrozumienie, powierzchowność.

Moja najnowsza praca to krótki film *Światłowstręt*. Skończyłam go kilka tygodni temu i pokazywałam premierowo w galerii Fundacji Archeologia Fotografii podczas Warsaw Gallery Weekend. Ten film ma tylko jedną główną bohaterkę. To 28-minutowa obserwacja tej samej postaci. Ale wydaje mi się, że nawet we *Światłowstręcie* bohaterka jest obrazem czegoś, co jest uniwersalne, opisuje pewne zjawisko, emocję charakterystyczną dla wielu. Dlatego staram się patrzeć na nią z dystansem, nie opowiadać o niej, a raczej o tym, co w niej typowe dla każdego.

Serial *Kto tam* zrobiony z mieszkańcami wrocławskiego Ołbina to projekt, w którym film miał znaczenie drugorzędne. To był projekt społeczny polegający na pracy z mieszkańcami wrocławskiego podwórka. Postanowiłam zrobić z nimi serial. Film był tu raczej pretekstem do wspólnego wieloetapowego działania, a nie jego celem. Serial współtworzyłam z mieszkańcami i z nimi podejmowałam decyzje o treści, liczbie bohaterów i wszystkim innym. Liczba bohaterów wynikała stąd, że chcieliśmy wygenerować jak najwięcej ról, żeby każdy mógł zagrać w naszym projekcie.

Ze wspólnotą wiąże się też ściśle kwestia przestrzeni – każda z twoich wspólnot zamieszkuje konkretną przestrzeń, która zdaje się równoległym bohaterem filmu, jak ni to blok, ni to szkoła w *Wieży* czy kompleks biurowo-mieszkalny w *Biurze budowy pomnika*. W tle pojawia się Oskar Hansen i jego teoria formy otwartej (w *Obrazie* jeden z bohaterów idzie przez zaprojektowane przez Hansena osiedle Słowackiego w Lublinie). Opowiesz więcej o tych relacjach?

Korzystam z chłodnej betonowej architektury jako scenografii do moich opowieści, ponieważ świetnie spełnia ona rolę symbolicznego krajobrazu ilustrującego międzyludzki chłód, ból samotności, nieudane relacje we wspólnocie i to wszystko, o czym mówiliśmy przed chwilą. Betonowy kompleks, w którym mieszkają bohaterowie *Biura budowy pomnika*, bloki bohaterów *Wieży* i *Obrazy* czy brutalistyczne osiedle bohaterki *Światłowstrętu* to obrazy, które mają dać widzom fizyczny dyskomfort lodowatej, mokrej, nieprzyjemnej przestrzeni. We wszystkich tych filmach architektura jest nie tylko obrazem symbolicznym, ale też po prostu, jak sam zauważasz, bohaterem. *Wieża* w dosłowny sposób mówi o architekturze. Jej bohaterowie próbują stworzyć wieżę z cukru, która przypominać ma lśniące szklane domy, cukier ma być kruchym marzeniem o nowym życiu w nowej architektonicznej rzeczywistości, a niepowodzenie ich projektu ma przywoływać porażkę projektu nowoczesności. W *Wieży* wśród bohaterów-mieszkańców są tacy, którzy mają się kojarzyć



Kto tam / Who's There, 2016
Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction, 2016

z Le Corbusierem czy Zofią i Oskarem Hansenami. W *Obrazie* scena powrotu do domu przez Hansenowskie osiedle w Lublinie ma symbolicznie ilustrować porażkę małego projektu nowoczesności głównego bohatera. *Światłowstręt* stał się właściwie rodzajem *hommage* dla florenckiej powojennej architektury modernistycznej. Tłem kolejnych scen są budynki takich włoskich mistrzów, jak Leonadro Ricci, Giovanni Michelucci czy Giuseppe Giorgio Gori.

Natomiast *Biuro budowy pomnika* to film opowiadający o ludziach, którzy stracili dom i szukają miejsca, gdzie mogliby zamieszkać. Ale jest to równocześnie historia o architekturze, która zmuszona jest zmienić funkcję. Nie tylko ludzie bohaterowie są tu w stanie tranzytu czy transformacji, budynki również. Dworzec autobusowy zaaranżowany został w dawnym szpitalu, gabinet lekarski znajduje się w wnętrzu przypominającym nieużywany basen. Co dla mnie bardzo ważne, film kręcony był w budynkach, które faktycznie przechodzą transformację. Miejsce, gdzie zainscenizowałam dworzec autobusowy, do niedawna było jednym z największych szpitali w Glasgow, a teraz stało się własnością uniwersytetu, który wkrótce będzie go używał do własnych celów. Dawny basen, w którym urzęduje filmowy lekarz, jest dzisiaj domem kultury.

Deklarujesz otwartość na różne rodzaje odbioru, różne interpretacje, na dialog, na interakcję z widzem czy zwiedzającym. Czy ta otwartość ma jakieś granice? Czy zakładasz, że ktoś mógłby zareagować na twoją pracę w sposób „niewłaściwy”? Na czym owa „niewłaściwość” miałyby polegać?

Chciałabym, żeby moja otwartość na różnorodność interpretacji moich własnych prac była nieograniczona. Ale nie jest. Zauważyłam, że ostatnio już nie z ciekawością, a z uwagą strażniczki przyglądam się społeczno-politycznym znaczeniom, jakie ludzie znajdują w moich filmach. Myślę, że gdyby jakiś czas temu ktoś zinterpretował moje prace jako wypowiedzi zupełnie niezgodne z moim światopoglądem, uznałabym to za ciekawe. Dzisiaj jednak natychmiast bym zaprotestowała. Żyję w narastającym poczuciu odpowiedzialności za swoje komunikaty. Pokazuję swoje prace w galeriach i kinach i mówię nimi do mnóstwa widzów. Uważam, że nie wolno mi dzisiaj grać w gierki, które mogą być źle zrozumiane, bo to jest zwyczajnie niebezpieczne. Podobnie jak nie chcę, żeby ktoś przedstawiał moje prace w kontekstach, które mogą odwrócić ich znaczenia.

W swoich filmach odchodzisz od realizmu, stawiasz na pewną umowność, przerysowanie, absurd. Jak sądzisz, co zyskujesz dzięki takiemu podejściu? Dzięki wzięciu rzeczywistości w nawias, stworzeniu pewnej sztucznej, laboratoryjnej sytuacji?

Umowność i unikanie jasno sformułowanych komunikatów służą otwarłości filmu. (*śmiech*) Wiem, to brzmi jak niekonsekwencja. Ale wierzę, że taką formę da się pogodzić z dbałością o to, żeby mój film nie został źle zinterpretowany. Przerysowanie i absurd służą teatralizacji i odrealnieniu, które są dla mnie bardzo ważne. Bez nich historia staje się zbyt rzeczywista, a przez to płaska. A ja chcę opowiadać w sposób symboliczny, chcę posługiwać się zagadką, grą. Zależy mi, by widz musiał włożyć intelektualny wysiłek, żeby zaangażował swoje własne doświadczenia. Poniekąd dążę do tego, żeby – w wyznaczonych przeze mnie ramach – każdy zbudował z moich prac filmowych odrębną historię. I chyba to się udaje, bo zdarza się, że nawet ja sama, choć doskonale wiem, jaka jest moja wersja historii, zmieniam postrzeganie niektórych swoich prac po jakimś czasie. Film jest dla mnie budowaniem przestrzeni doświadczenia intelektualnego i fizycznego, tworzeniem zestawów bodźców, kierunkowskazów. I to mnie interesuje o wiele bardziej niż drobiazgowo opowiadanie bardzo konkretnych historii.

Nie ma jednego modelu reżyserii filmowej – każda reżyserka czy reżyser definiuje go po swojemu, wynajduje go dla siebie. Na czym polega twój model? Jak pracujesz z ekipą? Jak delegujesz zadania? W czym czujesz się najmocniejsza, a kiedy wspierasz się współpracownikami?

Nie jestem zbyt dobra w przekazywaniu, jak chciałabym coś zrobić. Znacznie łatwiej mi po prostu pójść i zrobić to własnoręcznie. I to dotyczy wszystkiego – od noszenia kabli na planie przez przesuwanie elementów scenograficznych i przestawianie kamery, aż do ustawiania plików filmowych w montażu. Dlatego dużo zadań wykonuję po prostu sama. Pracuję z bardzo małą ekipą. Na planie jest zazwyczaj tylko kilka osób – ja, operator, reżyserka dźwięku, jeden asystent i aktorzy. Jest to niewygodne, bo sami musimy robić sobie herbatę, ale równocześnie wspinałam, bo pracujemy w wyjątkowej, kameralnej atmosferze. Większość filmów zrobiłam z tym samym zespołem – operatorem Robertem Mleczką, reżyserką dźwięku Weroniką Raźną i montażystą Stefanem Paruchem. Ponieważ zrobiliśmy już ze sobą pięć filmów, rozumiemy się bardzo dobrze i znamy swoje oczekiwania. Czasami wydaje mi się, że nie wiadomo, kto podejmuje decyzje, bo wszyscy już wiedzą, jak co ma wyglądać. Natomiast mój ostatni krótkometrażowy film *Światłowstręt* zrobiłam, stojąc za kamerą, reżyserując, odpowiadając za rekwizyty, scenografię, kostiumy i montując. Właściwie zrobiłam ten film w dwuosobowej współpracy z reżyserką dźwięku. To było bardzo trudne zadanie. Szczególnie ryzykowne jest równoczesne reżyserowanie i odpowiadanie za obraz. Ale jest to też bardzo przyjemne i na pewno jeszcze kiedyś tego spróbuję.



Office for Meaning Construction

KAROLINA BREGUŁA IN CONVERSATION WITH KUBA MIKURDA

KUBA MIKURDA: Your films are shown at art galleries and at film festivals, as installations in white cubes and as traditional projections in cinema halls. What do you gain and what do you lose in both these situations? Do you embrace the manner of viewing in planning your films?

KAROLINA BREGUŁA: Indeed, whether a film is shown in the gallery or cinema environment very much influences its reception. The basic difference is that the cinema audience is prepared to devote a certain amount of time to the film. They come on time and hardly ever consider the possibility of leaving before the end. It is exactly the opposite at the art gallery – we join the projection at any moment and we don't expect from ourselves to see the whole film. Amusingly enough, it is not the type of film, but the conditions of presentation that compel such behaviour. On numerous occasions I've seen video works screened at the cinema and watched by the viewers in the cinema ritual mode – carefully, from the very beginning to the very end – as well as feature-length films shown at art galleries as part of exhibitions and watched in fragments. It also seems to me that viewers at the cinema adopt a different mode of reception from gallery audiences. It is a bit of an oversimplification, but viewers at the gallery treat film above all as a pretext to carry out some intellectual effort, whereas cinema-goers focus on paying careful attention to the story. I can often see this during discussions after screenings, which develop in different directions at galleries and at cinemas. The latter often feature questions about formal issues and the content of the story, while the former often revolve around references, associations, context, the reasons behind a work and its effects. I like to observe these two ways of watching.

I have recently started making feature-length films and my appreciation of cinema projection is increasing – the physical comfort of watching and the



Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction, 2016

certainly that the viewers are going to listen to everything I have to say. But at the same time I miss what the gallery setting offers – a certain randomness that deprives me of control of my own messages. At the gallery, I cannot predict the moment when the viewer starts watching a film shown on a loop and, after all, the beginning of the story is crucial for its understanding. Thus, the message becomes much more capacious. I had such a random mode of presentation in mind when I was making the film *Fire-Followers*, which premiered at the Atlas Sztuki gallery. The work enjoyed perfect conditions for viewing, akin to the cinema hall – a huge room with a gigantic screen, excellent quality of projection, superb sound system. Still, I decided to show it with the gallery inconveniences that force the viewer to invest mental effort – on a loop, without the possibility of indicating the beginning and the end.

Many artists who moved 'from the gallery to the cinema' claim that what intrigued them about the 'cinema' format, and what was missing from the 'gallery' format, was storytelling, narrative, dramaturgy. Is this true with regard to your work? How do you use the narrative? What does it give you? What are the problems with it?

Film is capable of conveying much more than, for instance, photography, which I have recently neglected a bit in favour of cinema. Constructing more

elaborate messages is tempting and addictive. Therefore, once you have made a film, it is difficult not to make another one. I am exactly like the artists you've mentioned – I got hooked on telling stories. I may not make use of the whole array of means that cinema offers and I tend to build frames for stories rather than actually telling them, but even that can be done to a much lesser degree using other media. Cinema is my discovery, I think it's amazing (*laughter*).

My works concern limitations, averageness and mediocrity. And to some extent I want them to convey that also in formal terms. My aim is to make it possible to situate them on the border, which is difficult to locate, between something intriguing and something not exactly captivating, between an interesting story and a longueur, between attractive images and formal boredom. Doing it with my recently discovered instrument, which gives me freedom and craziness, is a very interesting game I play with myself. I need to constantly control myself.

The things I find troublesome about filmmaking are unrelated to art. For example, it is annoying that film production takes a lot of time and it is less spontaneous as a result. My other problem is that I make something that belongs neither to the field of art nor to the field of cinema. My latest film, *The Tower*, is 79 minutes long. Curators often do not want to show it at exhibitions, they say it's too long for a gallery setting; and it is also no good for cinemas because it's rather unconventional. I am in a no man's land, which makes it a bit difficult for me to reach the audience. But this is all insignificant compared with the joy of making films.

Your previous works and projects revolved around the way contemporary art is received by the so-called ordinary viewers – people who are not regular gallery-goers, without an expertise in art history. You pointed out that they often felt lost, discouraged and excluded. That was why you founded Art Translation Agency. Cinema as we mostly know it operates in an exactly opposite way – its messages are meant to be as clear and universal as possible. Is this one of the reasons why you chose to use more 'cinematic' means of expression? To attract more viewers and reach an audience who would not necessarily drop by to see your exhibition at an art gallery?

Art Translation Agency was my response to the incomprehension and confusion in a gallery environment experienced by viewers, and also by myself. However, the idea was not simply to facilitate the reception of art. Agency did answer questions about the meaning of works of art, but the answers were supposed to intensify the chaos. The project consisted in offering interpretations that differed from the official ones, thus questioning institutional truths about meanings of art and creating information white noise. I believe that the effect was liberating and encouraged people to pursue their own reflection on art at galleries without the constraints of someone else's thoughts.

I approached film for exactly the same reasons that motivated me to create *Art Translation Agency* six years ago – to construct open-ended stories that compel the viewers to fill them with their own content, thus turning them into co-creators. My first film, *Fire-Followers*, was made soon after the *Art Translation Agency* project and originated from the same need to convey helplessness in confrontation with art. It was meant to generate an almost physical experience of discomfort and, as I've already said, compel the viewers to construct. And when they do engage in constructing, it deprives me of control of the meaning of my work at the same time.

Among your inspirations you mention Antonioni, Tsai Ming-liang and the Greek New Wave. Interestingly enough, their films very often meet with the same reaction as contemporary art exhibitions: outraged viewers complain about 'hermeticism', 'intentional complication', 'obscurity', etc. How would you then describe your ideal viewer? Do you require any kind of preparation from them? Most of your films were made in specific contexts and when you talk about them, you reveal meanings and intentions which, in my opinion, are sometimes hard to infer from your films without an additional commentary.

My ideal viewer is someone who feels like watching my film. It doesn't matter who they are, where they come from and how well prepared they are. You're right in saying that every work is embedded in a particular context, whose knowledge offers a better picture of what I want to say. However, what I want to say may not at all be more valuable than what other people may add to my film. We should also remember that meanings originate not only from the context of creating the work, but also from the context of its presentation – the place where it is shown or the circumstances. Our political situation was different yesterday than it is today, and who knows what it's going to be like tomorrow. The film will continue to exist regardless of these changes. Only the meanings will evolve. That is why I'm not particularly attached to the current meaning of my works.

To answer your question: I realise that without talking to me most viewers, even those very well prepared, probably fail to understand what I had in mind. That is why I very much enjoy meeting the viewers and I'm very happy to talk about my works. But I also believe that they are no less interesting without my commentary. They are simply different.

In *The Offence* you address the question of the productivity of bans, the creative role of censorship, which stimulates imagination and compels a departure from literal to more poetic and metaphorical messages. It makes me think of Andrzej Wajda's statement, who always underlined that the visual language of the Polish school of cinema, its formal inventiveness, the impact

of images were an indirect result of the fact that censors at the time had only a literary background – they could only assess texts, dialogues or motivations of characters, but the image left them helpless. Could you say something more about it? Have you ever experienced anything like that?

The Offence is a perfect example of what we were talking about just a moment ago – how the context of time may affect the reception of a film. It was my response to the situation I found myself in when I came to Budapest in 2013 to work on a project. When I showed it for the first time, it brought to mind Hungary, but now, given the current situation in Poland, it has become topical for us. I came to Hungary when the country was witnessing a tide of changes in the field of cultural policy after several years with the right-wing party Fidesz in power. The Ministry of Culture no longer existed, replaced with the Ministry of Human Resources, which operated not only in the field of culture, but also education and healthcare, among other areas. Culture began to be managed by the Hungarian Academy of Arts. The name sounds serious, but it is nothing more than an allied group of not very good artists who support Orbán's party. Owing to Fidesz it became the official body dealing with policies, distributing state funds and taking key decisions. Needless to say, its statutory goals became the preservation of Hungarian tradition and promotion of art that champions national values.

When I came to Budapest in spring 2013, I met people from the sector of culture who felt despair and outrage at the Academy, which judged one exhibition after another as 'insufficiently national'. The Academy also set out to implement the doctrine of national art, which was to concentrate on Hungarianness, the nation's history, its origins, tradition and language. There came a tide that changed the people holding key positions in cultural institutions. Barnabás Bencsik, a curator and propagator of Hungarian art of worldwide renown, was still the director of the Ludwig Múzeum, but his term of office soon came to an end and a new competition was announced for his position. Bencsik took part and hoped for a re-election, but he obviously did not win. Following the change at the Ludwig Múzeum, seen by many as the last stronghold of the freedom of Hungarian art, the cultural milieu began mass protests and became involved in the activity of the opposition.

When I came to Hungary, those were the hottest topics. I was surrounded by local artists so I could constantly observe it and listen to long debates. As a result, I decided to change my plans and make a work that would engage Hungarian artists and concern the situation they were faced with or were soon to face. Thus, the censorship that you ask about became both the topic of the film and the reason for its making, and even its creative method. When I was making the film, I tried to follow strategies used by artists forced to conceal their message. But, of course, I also wanted to show the creative and stimulating effect of censorship.



Fire-Followers, 2013

***The Offence* is a film shot in Hungarian, *Fire-Followers* – in Norwegian. How did you find working in languages that you do not speak very well? One would expect that it makes collaboration with actors more difficult – but perhaps it was the reverse?**

Obviously, making a film in a foreign language, especially one you do not know, requires some extra effort. But I think it is worthwhile. Language is like sculpture. It has its physical aspect, which we only notice when we encounter a cluster of sounds that is difficult to pronounce or see an amateur actor struggling to deliver his or her lines. Suddenly, this materiality of speech becomes something inconvenient, something that fills the film. This does not happen when language is simply an unproblematic means of uttering consecutive sentences in a film – spoken by an experienced actor in a language that we know, and which is therefore transparent.

Language is not only a means of artistic creation, but also a method of communication with collaborators. And I have to admit that it can sometimes be problematic. I love it when there are communication problems, I like travelling to places where English is not always enough to get by, but when you're making a film, there is usually no time to have fun with misunderstandings. So I do try to be well prepared. *Fire-Followers* is in Norwegian, which was not so difficult for me because I speak Swedish well, and the two languages are very similar.



Wieża / The Tower, 2016

I had no problem with communication on the film set or with re-reading my own script. But I do not speak Hungarian, and therefore I had been learning it for a few months before I started work on *The Offence*. I am currently learning Japanese as I am preparing to make another film. Even a very basic knowledge of a language helps. At least, the atmosphere on the set is friendly.

For me, a foreign language is also a way of giving away a certain degree of control over the film I'm making. I tend to quite obsessively expect that everything I do will look exactly as planned – every image, every word. Haste, unknown languages, unplanned events deprive me of total control, which is obviously nerve-wrecking, but I think it's good for me. It is a kind of self-therapy (*laughter*).

There are many non-professional actors in your films. What are your reasons behind selecting actors? Where do you find them? How do you work with them? Are you open to their suggestions? Do you discuss characters, their motivations, their past, etc. with your actors, or do you simply give them small specific tasks without providing additional context?

During the casting for my films I act like a photographer, not a filmmaker. I'm interested in the person as a sculpture with which I will construct my film – their physique, their face. So the selection of actors begins with looking for faces. What also matters is energy, openness to what I want to do, and to

potential unconventional tasks that may come up during the work. Actors, even professional ones, do not always agree to act in scenes that take place under a table, to bark like a dog, or to act as if they were amateurs. I look for people who will be happy to do that and who will understand the goal. Understanding is crucial for me. You've said before that my films are not easy to understand. I want my actors to know what I have on my mind. I do not want to use them to construct my messages, but to co-create them responsibly with the actors. That is why rehearsals before shooting mostly involve discussions about meanings. It is of secondary importance to me if someone does not demonstrate a natural acting talent. For me it's actually an asset. People who are not professional actors tend to have a fantastic nervousity in them.

People are usually surprised when I invite them to take part in my project. Sometimes, as in *Fire-Followers*, those were people encountered in the streets; and sometimes, as in *The Offence* or *The Street*, I was looking among representatives of specific communities.

In your films, such as *The Offence*, *Fire-Followers*, *The Tower* or *Office for Monument Construction*, there is no single main protagonist; you rather show a certain constellation, group, community. At the beginning, we usually do not know its rules, which you are slow to reveal. This reminds me of the communities in films by Lanthimos, such as the family in *Dogtooth* or the group of 'doubles' in *Alps*. It is similar in your new project – a series featuring residents of the district of Ołbin in Wrocław. What is interesting for you in a collective protagonist? Why do you consistently prefer it to an individual protagonist? Would you be able to make a film devoted to a single character?

My films, especially *The Tower* and *Office for Monument Construction*, concern the state of being trapped in a community. Being with people who we depend on, but with whom we do not necessarily want to be. The trap that another person becomes for us. This discomfort is shared by all my protagonists, even if they experience it in different ways. That is why I talk about them together, without favouring any of them, but rather showing a universal image of the entrapment that a community may become. People are similar – they are hurt by the same things, terrified by the same things, they run away from the same things and they have similar desires. In my films, I observe the sum of these emotional states and I describe the result that comes from mixing the feelings that accompany particular people. Without delving into a detailed description of the condition of each and every character, I think I show everything that is painful in a community – loneliness, alienation, aloofness, incomprehension, superficiality.



Swiatlowstreg / Photophobia, 2016

My latest work is a short film titled *Photophobia*. It was finished a few weeks ago and premiered at the gallery of the Archeology of Photography Foundation during the Warsaw Gallery Weekend. There is only one protagonist in the film, a woman. It is a 28-minute observation of the same character. But it seems to me that even in *Photophobia* the protagonist is a figure that stands for something universal, she depicts a certain phenomenon, an emotion common to many people. Therefore, I try to look at her from a distance and not to focus on her, but rather on the aspect of her that is typical of everyone. The film series *Who's There* made with residents of Ołbin in Wrocław, is a project in which film is of secondary importance. It is a socially oriented project that consists in a collaboration with people from one neighbourhood in Wrocław. I decided to make a film series with them. Film was rather a pretext for a collective activity that developed in many stages, and not a goal in itself. I co-created it with the residents and we decided together about the content, the number of characters and everything else. The number of characters resulted from our intention to generate as many roles as possible, so that everyone could take part in our project.

A question that is inextricably linked with the community is that of space – every community in your films inhabits a specific space which seems to be a parallel protagonist of the film, such as that space somewhere half-way between a block of flats and a school in *The Tower*, or the office-residential complex in *Office for*

***Monument Construction*. In the background, there is also Oskar Hansen and his Open Form theory (in *The Offence*, one of the protagonists is seen walking through the Słowacki Housing Estate in Lublin, designed by Hansen). Can you tell us something more about these relations?**

I use cold concrete architecture as the setting for my stories because it is perfect as a symbolic landscape that illustrates the coldness between people, the pain of solitude, failed relations within a community and everything we have just discussed. The concrete complex inhabited by the protagonists of *Office for Monument Construction*, the blocks of flats where the protagonists of *The Tower* and *The Offence* live, and the Brutalist housing estate in *Photophobia* are meant to evoke a physical discomfort of an icy, moist and nasty space. Architecture in all these films is not only a symbolic image but also a protagonist, as you've noticed. *The Tower* concerns architecture in a literal way. The protagonists of the film try to build a tower made of sugar, which is to resemble shiny glass houses, and sugar stands for the fragile dream of a new life in a new architectural reality. The failure of their efforts is to evoke the failure of the project of modernity. In *The Tower*, some of the protagonists-residents are supposed to bring to mind Le Corbusier or Zofia and Oskar Hansen. In *The Offence*, the scene where the main protagonist walks home through Hansen's housing estate in Lublin serves as a symbolic illustration of the collapse of his own little project of modernity. *Photophobia* has in fact become a sort of homage to the post-war Modernist architecture of Florence. The scenes unfold against the backdrop of buildings by outstanding Italian architects, such as Leonardo Ricci, Giovanni Michelucci and Giuseppe Giorgio Gori.

Office for Monument Construction is a film about people who have lost their home and are looking for a new place to live. However, this is also a story about architecture which is forced to change its function. Not only the human characters undergo transition or transformation here, but also the buildings. A bus station operates in a former hospital, a surgery is located in an interior that resembles a disused swimming pool. What matters to me a lot is that the film was shot in buildings



Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction, 2016

that are really undergoing transformations. Until recently the site of the bus station used to be one of the biggest hospitals in Glasgow, and it is now owned by the university, which will soon use it for its own purposes. In turn, the former swimming pool, where the doctor works in the film, is a now community centre.

You declare openness to various modes of reception, different interpretations, dialogue and interaction with viewers and audiences. Are there any limits to this openness? Do you think that there could be a 'wrong' reaction to your work? What would this 'wrongness' consist in?

I would like my openness to various interpretations of my works to be limitless. But it is not. I have noticed that recently I began to observe the socio-political meanings discovered by people in my films not with curiosity, but with the attentiveness of a guard. I think that if some time ago someone had interpreted my work in a way that was completely incompatible with my worldview, I would have found it intriguing. But today, I would instantly protest. I am becoming increasingly aware of my responsibility for my messages. My works are shown at art galleries and at cinemas, I reach a vast audience. I believe that nowadays I must not play games that may be misunderstood, because it's simply dangerous. Likewise, I do not want my works to be presented in contexts that may reverse their meanings.

In your films, you depart from realism, you tend to employ a certain arbitrariness, overstatement, absurdity. What do you think you gain from such an approach? From taking reality in parentheses, creating an artificial, laboratory-like situation?

Arbitrariness and avoidance of straightforward messages contribute to the openness of the film (*laughter*). I realise it sounds inconsistent. But I do believe that such a form can be made compatible with taking care not to allow your film to be wrongly interpreted. Overstatement and absurdity serve the purpose of theatricalisation and detachment from reality, which is very important to me. Without them the storyline becomes too real, and therefore flat. And I want to tell stories in a symbolic way, I want to make use of riddles, a game. I want the viewer to invest intellectual effort, to engage their own experience. In a certain way, my objective is to compel everyone to construct – within a framework I provide – a different story from my films. And I guess it works because it sometimes happens that although I know my version of the story very well, my own perception of some of my works changes in the course of time. For me, film consists in building a space of intellectual and physical experience, developing a set of stimuli, signposts. And this interests me way more than detailed accounts of specific stories.

There is no single model of film directing – every director defines it in their own way, they invent it for themselves. What does your model consist in? How do you work with the crew? How do you delegate tasks? What do you feel to be your biggest strength, and when do you seek support from your collaborators?

I am not particularly good at communicating my intentions. It's much easier for me to simply go and do things myself. This applies to everything – from carrying cables on the set, to moving the elements of set design and the camera, to arranging video files at the editing stage. So I do a lot by myself. My crew is very small. There are usually only a few people on the set – me, the cinematographer, the sound director, one assistant and the actors. This is not convenient because we need to make our tea ourselves, but at the same time it's great because we work in a unique intimate atmosphere. I've made most of my films with the same crew: Robert Mleczeko – cinematographer, Weronika Rażna – sound designer, and Stefan Paruch – film editor. We have already made five films together so we communicate very well and know our expectations. It sometimes seems to me that it's not clear who decides because everyone knows exactly how things are supposed to look like. In turn, in my latest short film, *Photophobia*, I worked with the camera, directed the film, I was responsible for props, the set, costumes and film editing. My only collaborator was actually the sound designer. It was an incredibly difficult task. A particularly risky thing is to do the directing and cinematography at the same time. But it's also a great pleasure and I'm surely going to try it again one day.



Światłowstręt / Photophobia, 2016

Remont, słowo wstrętne jak karaluch

AGATA CHINOWSKA

SKUTECZNOŚĆ SZTUKI

Popularny w latach 20. XX wieku model artysty organizatora wynikał z koncepcji praktyki społeczno-politycznej, z którą wiązała się idea utylitaryzmu, czyli użyteczności sztuki. W 1927 roku Mieczysław Szczuka – reprezentant tego nurtu, budowniczy nowego porządku, jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiego konstruktywizmu – w manifestie zatytułowanym *Sztuka a rzeczywistość* pisał: „Artysta zaczął myśleć. Uświadomił sobie dokładnie nicomość swojego dotychczasowego stanowiska społecznego. Artysta wyłamuje się z ram dzisiejszego ustroju – chce i szuka praktycznego celu, praktycznego zastosowania dla swej działalności. Nie chce być pustym »ornamentem« społeczeństwa – chce współdziałać w organizacji życia”*. Jedną z głównych myśli wspomnianego manifestu była próba wyjaśnienia przyczyn społecznego wyobcowania artysty oraz przyczyn niezrozumienia sztuki. Warto w tym miejscu także dodać, że w doktrynie artystycznej Szczuki dominującym postulatem stała się „nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych”.

Na pierwszy rzut oka przywołanie idei utylitaryzmu w ujęciu Szczuki w odniesieniu do twórczości Karoliny Breguły może wydawać się nazbyt ryzykowne. Jednakże kwestia zaangażowania twórców w kwestie społeczne, a także pytania dotyczące społecznej skuteczności sztuki nigdy nie tracą na aktualności. Przyglądając się twórczości Breguły, nietrudno jest zauważyć, że od lat porusza ona temat społecznego zaangażowania twórców i faktycznej przekładalności ich działań na rzeczywistość. Wspomniana wyżej koncepcja „nierozdzielności sztuki i zagadnień społecznych” jest żywo obecna w działalności artystki. W jej cyklu fotografii *Niech nas zobaczą* (2003) sztuka okazała się narzędziem zmiany i przyczyniła się do pozytywnych przewartościowań społecznych.

* M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistość*, „Dźwignia” nr 4, 1927.



Niech nas zobaczą / Let Them See Us, 2003

* A. Diduszko-Zyglewska, *Biuro tłumaczeń sztuki. Rozmowa z Karoliną Bregułą*, „dwutygodnik.com”, wydanie 38, 09/2010, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1454-biuro-tlumaczen-sztuki.html> (dostęp 19.01.2016)

Odnosząc się jeszcze do polskiej awangardy lat 20. XX w., można przypomnieć spór dotyczący środków i języka między zwolennikami tzw. sztuki czystej a propagatorami sztuki zaangażowanej. Według artystów stojących na stanowisku, że sztuka może i powinna przekładać się na rzeczywistość, sztuka czysta (sztuka dla sztuki) była nie do zaakceptowania ze względu na oderwanie od społeczeństwa. Breguła w swoich realizacjach zadaje pytanie o skuteczność sztuki, zaczynając od języka, jakim się posługuje, oraz języka, jakim jest opisywana. Wciela się tym samym w rolę artysty społecznika, który po pierwsze chce trafić ze sztuką pod strzechy, po drugie zależy mu na przekonaniu społeczeństwa, że sztuka nie jest dla wybrańców, i po trzecie – chce zmienić status artysty, przekroczyć jego alienację społeczną. W projekcie *Biuro tłumaczeń sztuki* (2010), stając po stronie odbiorców, artystka starała się znaleźć alternatywę dla hermetycznego, niezrozumiałego sposobu mówienia o sztuce. Zaproponowała przeciwwagę dla instytucjonalnego języka sztuki.

Kolejną próbę jego redefinicji Breguła podjęła w *66 rozmowach o współczesnej sztuce* (2007). W jednym z wywiadów mówiła: „Był to cykl rozmów z osobami, które nie są zawodowymi odbiorcami sztuki. Pytałam o wybrane polskie dzieła sztuki, które przez krytykę sztuki uważane są za dobre i znaczące. Dowiadywałam się, jak je rozumieją i co o nich myślą. Wszystko po to, by stworzyć narzędzie, które umożliwiłoby współczesnemu twórcy poznanie gustów, oczekiwań i wątpliwości odbiorców, a w efekcie pozwoliłoby mu lepiej do nich dotrzeć. Artysta, który obraca się głównie we własnym środowisku, często nie ma kontaktu ze zwykłym odbiorcą, znudzonym sztuką, której nie rozumie. Być może z tego powodu jego prace posługują się tak hermetycznym językiem”*.

Na podobnym pomysłem opiera się krótkie wideo pt. *Nie rozumiem* (2009). Breguła, stojąc przed kamerą, wypowiada z pozoru oderwane od siebie zdania. W rzeczywistości cytuje wypowiedzi przypadkowych osób, którym zadała pytanie, czy chodzą do galerii lub muzeum i jak odbierają sztukę współczesną. To zabawne przy pierwszym zetknięciu wideo jest zapisem dość ponurej obserwacji, że nawet jeśli ludzie bywają w instytucjach sztuki, to rzadko mają poczucie, że coś z takiej wizyty wynoszą.

Redefinicji języka służącego do opisu dzieła sztuki Breguła podjęła się również w projekcie dotyczącym rzeźb powstałych w latach 60. i 70. XX w. w ramach Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. W 2012 roku odbyła się konferencja naukowa *Formy przestrzenne wobec katastrofy*, na którą artystka zaprosiła naukowców różnych specjalności, jak biologia, fizyka czy matematyka, aby na nowo zinterpretowali elbląskie rzeźby, używając języka swojej dziedziny. Zapisem tych analiz stała się książka *„Formy przestrzenne” jako centrum wszystkiego* (2013).



Zupa / The Soup, 2014

REMONT, SŁOWO WSTRĘTNE JAK KARALUCH

Breguła jest artystką świadomą statusu, jaki wypracowała sobie sztuka współczesna: zaangażowanego obserwatora bez istotnego wpływu na rzeczywistość. Ta konstatacja i towarzyszące jej poczucie bezradności stały się lejtmotywem wystawy *Remont, słowo wstrętne jak karaluch* w Galerii Arsenał w Białymstoku. Osią tej prezentacji były dwa filmy: *Obraza* (2013) i *Zupa* (2014).

W *Obrazie* artystka posłużyła się alegorią. To historia urzędnika z małego prowincjonalnego miasteczka, który pragnie postępu. Widząc jednak, że lokalne społeczeństwo nie jest gotowe do jakichkolwiek zmian, wymyśla podstęp. Breguła fabułę filmu oparła na przekonaniu, że ograniczenia i zakazy mogą stać się motorem postępu. Artystka wskazuje też, że poczucie zagrożenia wolności twórczej powoduje aktywizację ruchów społecznych i oddolnych inicjatyw. W gruncie rzeczy jest to przypowieść o przekornej naturze człowieka. Jednocześnie *Obraza* jest refleksją na temat strachu przed odmiennością i różnorodnością.

Zupa to opowieść filmowa, z której został zaczerpnięty tytuł wystawy. Artystka nawiązuje tu do teatru absurdu. Bohaterami filmu są artyści, którzy boją się zaangażowania w rewolucję dziejącą się tuż obok. Mimo początkowych chęci, ostatecznie wycofują się, skupiając się na własnych sprawach. W *Zupie* Breguła zadaje pytanie o sens politycznego i społecznego zaangażowania

* A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, 2007, nr 11/12, s. 15.

** P. Drewko, J. Lewandowska, *Spojrzenia 2013: Obraz musi działać! Z Karoliną Bregułą rozmawiają Piotr Drewko i Jagna Lewandowska*, „Szum”, 13.09.2013, <http://magazynszum.pl/rozmowy/spojrzenia-2013-obraz-musi-dzialac-rozmowa-z-karolina-bregula> (dostęp 19.01.2016).

*** Tytuł wystawy Karoliny Breguły w galerii lokal_30 w Warszawie w 2015 roku.

artystów: czy jest ono z góry skazane na porażkę? Postulat takiego zaangażowania niekoniecznie musi być utopijny, jeśli sztuka zdołałaby przekroczyć granicę swojej dziedziny i np. stałaby się narzędziem nauki czy polityki. Idąc tym tropem, Breguła dotyka jednego z najbardziej palących problemów sztuki, który Artur Żmijewski w tekście *Stosowane sztuki społeczne* określa jako „brak skutku”*. Ten „brak skutku” oznacza traktowanie sztuki jako dziedziny nierównorzędnej z nauką, polityką, religią etc. nie tylko przez społeczeństwo, ale co ważniejsze – przez samych twórców. *Zupa* mówi właśnie o tym strachu przed skutkiem.

Natomiast o strachu przed sztuką opowiada kolejna praca Breguły – wideo *Fire-Followers* (2013). W jednym z wywiadów artystka tak opisała ideę filmu: „*Fire-Followers* to fantazja o postępie. Sztuka jest tu rodzajem samonapędzającego się organizmu, który karmi się produkowanym przez siebie strachem. Wątek ludzi, którzy boją się sztuki, jest oczywiście zaczerpnięty z naszej codzienności. Znamy wiele przypadków odrzucenia sztuki, która porusza niewygodne dla nas tematy. Nie chcemy sztuki rewolucyjnej i krytycznej, bo ona buduje naszą niewygodną świadomość”**.

Następnym tematem podejmowanym przez artystkę jest materialność dzieła. W krótkim wideoperformansie *Cukiernica* (2015) i w serii fotografii *Historie sztuki* (2015) Breguła zastanawia się na fizyczną stronę dzieła sztuki. *Cukiernica* powstała podczas kilkumiesięcznego pobytu we Florencji. Mnogość i natłok światowego dziedzictwa na metr kwadratowy przytłoczyły artystkę. Obcowanie z dziełami sztuki w takim natężeniu spowodowało kompletną blokadę. Spojrzenie na dzieło sztuki po prostu jak na przedmiot, rzecz, stało się zbawienne.

Z kolei w *Historiach sztuki* artystka przywołuje słynne przypadki zniszczenia dzieł sztuki, m.in. pracę Josepha Beuysa *Fettecke* (1982) – bryłę masła umieszczoną w narożniku sali Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, którą przypadkowo sprzątnięto; instalację Martina Kippenbergera *When it Starts Dripping from the Ceiling* – w której namalowany przez artystę „śląd po wyschniętej deszczówce” sprzątaczką z Muzeum Ostwall w Dortmundzie potraktowała jako brud i wyczyściła bezpowrotnie; czy wreszcie zamierzone zniszczenie pracy *La nona ora* Maurizia Cattelana w warszawskiej Zachęcie w 2000 roku przez posłankę Halinę Nowinę-Konopczynę i posła Witolda Tomczaka. Breguła nie traktuje samego aktu dewastacji w kategoriach tragedii, ale raczej interakcji. W gruncie rzeczy dzieło sztuki to tylko przedmiot. Z drugiej strony porusza kwestię nowego spojrzenia na ikoniczne dzieła sztuki, nadania im nowego kontekstu, a nawet podarowania im drugiego życia. Sama natomiast deklaruje: „Ja po rzeźbach nie płaczę”***.

Tekst towarzyszył wystawie Karoliny Breguły *Remont, słowo wstrętne jak karaluch*, Galeria Arsenał, Białystok, 29.01–3.03.2016



z cyklu *Historie sztuki* / from the series *Histories of Art*, 2017

Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach

AGATA CHINOWSKA

THE EFFICIENCY OF ART

The figure of an artist-organizer, popular in the 1920s, originated from the concept of socio-political practice related to the idea of utilitarianism, or the usefulness of art. In 1927, Mieczysław Szczuka – an exponent of that tendency, builder of a new order, and one of the most important representatives of Polish Constructivism – wrote in his manifesto titled *Art and Reality*: ‘The artist has begun to think. He has realized the emptiness of his position on social issues. The artist is breaking out of the confines of today’s system, he desires and searches for practical goals, a practical application of his work. He does not want to be an empty ‘ornament’ of society, he wishes to participate in the organization of life.’* One of the main objectives of the manifesto was to explain the reasons of the artist’s social alienation and the incomprehension of art. It is also noteworthy that the dominant postulate of Szczuka’s artistic doctrine was that ‘The problems of art and social problems are indivisible.’

At first glance, it may seem quite risky to evoke the idea of utilitarianism in Szczuka’s understanding in the context of Karolina Breguła’s work. However, the questions of artists’ engagement with social issues and the problems of art’s social effectiveness never lose their currency. A closer look at Breguła’s practice reveals that the artist has been exploring the topic of artists’ social engagement and the actual impact of their activities on reality for years. The above mentioned idea of that ‘the problems of art and social problems are indivisible’ is prominent in her work. In her photographic cycle *Let Them See Us* (2003), art became a tool of change and contributed to positive social revisions.

* M. Szczuka, ‘Art and Reality’, transl. by K. Kemp-Welch, in: *Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 671.



Niech nas zobaczą / Let Them See Us, 2003

Referring once more to the Polish avant-garde of the 1920s, it seems worthwhile to mention the dispute between the advocates of the so-called pure art and the propagators of engaged art in the context of the means and language used by the former. Artists who claimed that art could and should influence reality believed that pure art (art for art’s sake) was unacceptable due to its detachment from the society. In her work, Breguła poses the question about the effectiveness of art starting from the language used by art and the language used to describe art. She thus assumes the role of a socially engaged artist who wants, firstly, to make art reach the masses, secondly – to convince the society that art is not for the chosen few, and thirdly – to thus change the artists’ status and overcome their social alienation. In the project *Art Translation Agency* (2010), the artist took the side of the audience, attempting to provide an alternative to the hermetic and incomprehensible manner of discussing art. She proposed a counterbalance to the institutional language of art.

Breguła also attempted to redefine the language of art in the project *66 Conversations about Contemporary Art* (2007). The artist described it in an interview: ‘It was a series of conversations with people who are not professional recipients of art. I asked them about selected Polish works of art that critics regard as good and important. I found out how they understood them and what they thought about them. All that to create an instrument that would allow the contemporary artist to learn the public’s tastes, expectations and doubts and, in effect, to reach the public more effectively. An artist who functions chiefly in his own milieu has no contact with the man in the street, who is bored with art he does not understand. Perhaps this is why his works use such a hermetic language.’*

A similar idea underlies the short video *I Don’t Understand* (2009). Standing in front of the camera, Breguła utters seemingly unrelated sentences. She actually quotes statements by random people asked whether they visited art galleries or museums and what they thought of contemporary art. Amusing at first, the video bears testimony to a rather grim observation that even if people go to galleries and museums, they seldom have the sense of gaining something from their visits.

Breguła made yet another attempt at a redefinition of the language of describing artworks in a project devoted to sculptures created in the 1960s and 1970s during the Biennale of Spatial Forms in Elbląg. In 2012, the artist organised the conference *Spatial Forms in the Face of a Disaster* to which she invited experts from different fields such as biology, physics and mathematics, who were asked to reinterpret the sculptures in Elbląg using the language of their disciplines. The pursued analyses were published in the book ‘*Spatial Forms as the Centre of Everything*’ (2013).

* A. Diduszko-Zyglewska, ‘Art Translation Agency. Talk with Karolina Breguła’, *biweekly.pl*, Issue 09, 11/2010, <http://www.biweekly.pl/article/1614-art-translation-agency.html> (accessed 5 February 2017).

RENOVATION, A WORD AS DISGUSTING AS A COCKROACH

As an artist, Breguła is well aware of the status achieved by contemporary art: an engaged observer without a major impact on reality. This conclusion and the entailed sense of helplessness became the leitmotif of the exhibition entitled *Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach* at the Arsenal Gallery in Białystok. The show revolved around two films: *The Offence* (2013) and *The Soup* (2014).

In *The Offence*, the artist made use of an allegory. It is a story of a clerk from a small provincial town who has a strong desire for progress. However, as he realises that the local community is not ready for any kind of changes, he devises a stratagem. The plot of the film is based on the conviction that limitations and prohibitions may actually fuel progress. The artist also demonstrates that the sense of threat to creative freedom activates social movements and grassroots initiatives. As a matter of fact, it is a story about the perverse character of human nature. At the same time, *The Offence* conveys a reflection on the fear of otherness and diversity.

The Soup is a story from which the title of the exhibition was derived. The artist refers here to the theatre of the absurd. The protagonists of the film are artists who fear any engagement in the revolution that is taking place right next to them. Despite their initial willingness to participate, they eventually withdraw, returning to their own problems. In *The Soup*, Breguła poses the question about the sense of artists' political and social engagement: is it doomed to fail from the very start? The postulate of such engagement would not necessarily have to be utopian if art managed to overcome the limitations of its field and, for instance, became a tool of science or politics. Following this train of thought, Breguła touches upon one of the most urgent problems of art described by Artur Żmijewski in his text *The Applied Social Arts* as 'inconsequential'.* It means that art is not seen as a domain equal to science, politics, religion, etc., by the society, but also – and more importantly – by artists themselves. *The Soup* concerns precisely such fear of impact.

In turn, fear of art is the theme of Breguła's next project – the video *Fire-Followers* (2013). The artist described the idea behind the work in an interview: 'Fire-Followers is a fantasy about progress. Art becomes here a kind of a self-driven organism, feeding on self-produced fear. The motif of people who are afraid of art is obviously derived from our everyday reality. I know many cases of rejecting art that addresses matters we find uncomfortable. We don't want revolutionary or critical art because it builds our uneasy consciousness.'**

The materiality of work is another question explored by the artist. In her short video performance called *Sugar Pot* (2015), as well as in a series of photographs *Histories of Art* (2015), Breguła reflects on the physical nature

* A. Żmijewski, *The Applied Social Arts*, Dublin: Fire Station Artists' Studios, 2010.

** P. Drewko, J. Lewandowska, 'SPOJRZENIA 2013: Obraz musi działać! Rozmowa z Karoliną Bregułą', *Szum*, 13.09.2013, <http://magazynsum.pl/rozmowy/spojrzzenia-2013-obraz-musi-dzialac-rozmowa-z-karolina-bregula> (accessed 5 February 2017).



Zupa / The Soup, 2014

of the work of art. *Sugar Pot* was created during several months spent in Florence. The abundance and congestion of world heritage per square metre overwhelmed the artist. Such intense contact with works of art caused a total block. Approaching the artwork simply as an object, a thing, proved salutary.

Histories of Art is devoted to well-known cases of the destruction of works of art, for instance, Joseph Beuys' *Fettecke* (1982) – a lump of butter situated in a corner of a room at the Academy of Fine Arts in Düsseldorf, which was accidentally removed; Martin Kippenberger's installation *When it Starts Dripping from the Ceiling*, where a 'dry trace of rainwater' painted by the artist was treated as dirt by a member of the cleaning personnel at the Museum Ostwall in Dortmund and irrevocably cleaned; or the intentional destruction of Maurizio Cattelan's *La nona ora* at the Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw in 2000 by two MPs: Halina Nowina-Konopczyna and Witold Tomczak. Breguła does not see the act of devastation as a tragedy, but as an interaction. As a matter of fact, a work of art is nothing more than an object. On the other hand, the artist concentrates on the question of a new approach to iconic works, situating them in a new context, or even giving them a new lease of life. She herself declares: 'I don't cry over sculptures.'*

Text accompanying Karolina Breguła's exhibition *Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach*, Arsenal Gallery, Białystok, 29 January–3 March 2016

Wiele hałasu po coś. Instrumenty biowładzy w sztuce Karoliny Breguły

DOROTA JARECKA

Motyw kwietnika, a dokładniej hodowli koniczyny na łydce mężczyzny z filmu Karoliny Breguły *Obraza* przypomina kafkowski topos ukrytej rany, znany między innymi z opowiadania *Lekarz wiejski*. Rana chłopca, do którego wezwany został lekarz, znajduje się w okolicy biodra, krwawi, jest otwarta, wiją się w niej robaki. Nieznana jest jej przyczyna i nie ma na nią remedium, jej ohyda graniczy z pięknem. Lekarz jest wobec niej bezradny i zdumiony: „Biedny chłopcze, nic ci nie można pomóc. Odkryłem twoją wielką ranę: zginiesz od tego kwiatu w twoim boku”*. Jak pisze Marta Hekselman, rana chorego chłopca jest „czymś niemal przyrodzonym, trudnym do oddzielenia od własnej istoty”***. Tak umiejscowiona jest powtarzającym się u Kafki obrazem, podobną ranę mają Gregor Samsa z *Przemiany*, ojciec z *Wyroku* oraz Czerwony Piotruś w *Sprawozdaniu dla Akademii*. Bukiet na łydce mężczyzny w filmie Breguły można odczytać jako powiązany z raną. Jest przyrośnięty do ciała mężczyzny, nie wiadomo, kiedy się pojawił i czy można go usunąć. Jest niewidoczny dla postronnego oka, ale może być okazany w celu badania lub kontroli, a także dla zaspokojenia ciekawości oraz pragnień estetycznych. Osoba, której zdarzyła się ta przypadłość, zachowuje się tak, jakby wszystko się działo niejako za jej plecami i bez jej udziału; rosnąca na ciele koniczyna jest niezawiniona jak choroba i naznacza jak anomalia, można o niej powiedzieć to samo co chłopiec z *Lekarza wiejskiego*: „Przyszedłem na świat z piękną raną. To była moja cała wyprawa”***.

W filmie Breguły *Obraza* ośrodkiem narracji jest właśnie owo nieprzyzwoite wydarzenie, drobny roślinny wykwit na skórze, „implant”. W kontekście fabuły słowo to odzyskuje swoje pierwotne znaczenie – sadzonki przeniesionej na obcy grunt, która, jak widać, dobrze się przyjęła i dała nawet początek no-

* F. Kafka, *Lekarz wiejski*, w: *Wyrok* (zbiór prozy), tłum. Juliusz Kydryński, PIW, Warszawa 1957, s. 108.

** Por. M. Hekselman, *Mikrokosmos rany. Granica u Kafki*, „Teksty Drugie”, 2013, nr 6, s. 263.

*** F. Kafka, *Lekarz...*, op.cit.



Obraza / The Offence, 2013

wej plantacji. Obraz rośliny wyrastającej z ciała pobudza wyobraźnię, kojarzy się zarówno z granicznym stanem życia-rany u Kafki, jak z włączeniem ciała w obieg naturalnej przemiany: przez rozkład do nowego życia. Tylko że tutaj to, co się dzieje się w przyrodzie w naturalnym rytmie, zostało przyspieszone. Roślina zamiast rosnąć na grobie, żywi się żywym ludzkim ciałem. Oczywiście wobec takiej symbiozy człowieka i koniczyny narzuca się pytanie o to, które życie w tej parze jest dominujące.

Interesujący jest proces odczłowieczenia nosiciela kwietnej rany. W filmie ukazana jest jego wątpliwa podmiotowość: ma on jej może nieco więcej niż trawnik przed domem, cechuje go np. pewna, ograniczona, mobilność. Bálint Havas, który gra mężczyznę obciążonego/wyróżnionego niezwykłą cechą, nie wypowiada w filmie ani jednego słowa. Jeśli się porusza, to niemrawo; w jednej ze scen, w klubie muzycznym, stoi nieruchomo z podciągniętą do góry nogawką. Jest więc nie tyle nosicielem koniczyny, co samą koniczyną zasadzoną na ludzkiej podbudowie, połączeniem dwóch gatunków. Obrośnięty rośliną sam zdaje się rośliną, narusza granicę między człowiekiem a tym, co nie-ludzkie – granica ta postawiona zostaje w poprzek tego, co można określić jako bios. Podobnie jak wspomniane Kafkowskie postacie, niosąc na nodze bukiet/ranę, łączy na nowo piękno z odrazą. Jego rana nie jest symbolicznym, ale realnym kwiatem, jest także dosłowną ilustracją pewnych powszechnych językowych metafor, w których to, co chore, określane jest przez to, co roślinne. Mówi się o wykwitach skórnych, chorobie rozsianej, ziarninowaniu rany, zrostach, przeszczepach.

Obraza ma strukturę oniryczną jak większość produkcji filmowych Breguły. Mimo wyraźnych podobieństw do rzeczywistości potocznej, mimo

miejsc, które wprawne oko bywalca Budapesztu czy Warszawy rozpozna od razu, dominuje klimat odchylenia od normy, rzeczywistości „przesuniętej o jedno miejsce”. Narracja jest urywana, wyjęta z potocznej logiki, film, jak mówi artystka, jest „skonstruowany jak wystawa, jest wędrówką przez galerię, w której widzimy różne obrazy”.

Nie ma zatem zbyt wielkiego znaczenia sposób, w jaki rada czy też zarząd tego fikcyjnego i realnego jednocześnie miasta dowiaduje się, że wśród mieszkańców pojawiła się szczególna moda – uprawianie koniczyny na skórze. Odbywa się narada, ktoś z ekipy rządzącej proponuje nawet karę śmierci, jednak burmistrz czy przewodniczący (system administracji tam panujący nie jest nam znany) nie dopuszcza tak radykalnego posunięcia. Kończy się na prześladowaniu i mandatach, gdyż – jak przemawia przedstawiciel stanowiącej nowe prawo władzy – „wykoniczyć możemy, ale nic więcej, nie zapominajmy, że chcemy być nowoczesni”. Jak można przewidzieć, do akcji wkraczają nielegalni plantatorzy. Schodzą do podziemia, rozmnażając sadzonki, plantacja/transplantacja koniczyny kwitnie więc w najlepsze, stając się źródłem tajnego szyfru. Trochę tak jak oporniki w stanie wojennym w Polsce, wpinane ukradkiem w ubranie, tutaj koniczyna staje się medium porozumienia i nawiązywania autentycznych międzyludzkich więzi wobec kłamstw oficjalnej propagandy. Urzeka schyłkowy klimat tego filmu. Wiemy przecież, że uprawa koniczyny jest absurdalna jako gest protestu, podobnie jak absurdalny i śmieszny jest akt cenzury, którym zostaje obłożona. Wszystko to nie ma sensu, jeśli brać to dosłownie, natomiast ma sens jako alegoria. Jej znaczenia wykładają się same. Oto system władzy, żeby się utrzymać, potrzebuje zakazów. Nawet coś w ro-



Obraz / The Offence, 2013



Obraz / The Offence, 2013

dzaju demokracji, co na powierzchni ziemi zdaje się funkcjonować, musi być wyposażone w mniej lub bardziej dojmujący system represji. Michel Foucault nazwałby to biopolityką, a to, co robi rada miasta – biowładzą. Biowładza to według niego całość „zjawisk i mechanizmów prowadzących do tego, że pewne zasadnicze cechy biologiczne gatunku ludzkiego mogły zostać włączone w obszar polityki, stając się przedmiotem pewnych politycznych strategii, pewnej ogólnej strategii władzy”^{*}.

Mechanizm zakazu uprawy koniczyny można porównać z mechanizmem zakazu aborcji albo obrazy uczuć religijnych. Demokracja, np. w Polsce, mogłaby dopuścić liberalizację ustawy o ochronie płodu i mogłaby także wykreślić ze swojej konstytucji zakaz obrazy uczuć. Nic by zasadniczo się nie zmieniło. Dzieci rodziłyby się tyle samo co dzisiaj, kiedy prawo jest restrykcyjne, a może i więcej. Aktów zniewagi na tle religijnym nie byłoby więcej niż obecnie, ustawa ich nie powstrzymuje. Jednak państwo utraciłoby kontrolę nad ciałem kobiety, co ma wymiar symboliczny, bo byłoby zachwianiem patriarchalnego status quo; w drugim wypadku utraciłoby poręczne narzędzie kontroli nad ekspresją artystyczną.

Breguła włącza w obszar biopolityki element stygmatu, skazy. Koniczyna bytująca na ciele staje się piętnem. Czy staje się ona piętnem w momencie, kiedy władza zaczyna jej nosicieli prześladować, czy odwrotnie: zaczyna ich prześladować, dlatego że roślina jest piętnem – nie da się precyzyjnie ustalić. Piętno, jak mówi Erving Goffman, jest „szczególnym rodzajem relacji mię-

^{*} M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2010, s. 23.

dzy atrybutem a stereotypem^{**}. Władza w odniesieniu do piętna kształtuje własny stereotyp, a potem już działa w imię utrzymania władzy stereotypu. Piętno musi pozostać piętnem, inaczej władza straciłaby rację bytu. Najbardziej niebezpieczne dla ogółu, obawiają się przedstawiciele urzędu, byłoby narażenie wszystkich na „efekt koniczyny”. Wtedy piętno przestanie piętnować, a na to pozwolić nie można. Bo stereotyp także utraciłby władzę.

Breguła mówi, że film pojawił się nie przypadkiem w tym akurat momencie historycznym. Powstał na zaproszenie kuratorki Magdaleny Ujmy i Warsztatów Kultury w Lublinie. Artystka zaczęła nad nim pracować w Budapeszcie, gdzie znalazła się w 2013 roku na stypendium artystycznym. Akurat rozwijał się w najlepsze rozpoczęty kilka lat wcześniej, wraz z dojściem do władzy konserwatysty Viktora Orbána, proces przekształceń instytucji publicznych zmierzający do bezpośredniego uzależnienia ich od władzy politycznej. Z galerii Műcsarnok na przykład odszedł liberalny dyrektor Zsolt Petrányi, a na jego miejsce został powołany bez konkursu Gábor Gulyás związany z obozem rządzącym. Z Muzeum Ludwигów odszedł Barnabás Bencsik, którego pięcioletni kontrakt dobiegł końca. Bencsik przystąpił do zorganizowanego przez władze konkursu na to stanowisko, ale nie został nominowany; nowa dyrektorka Julia Fabényi została powołana w sposób, który środowisko sztuki Budapesztu uznało za nieprzejrzyste. W maju 2013 roku zaczęła się okupacja Muzeum Ludwигów. Protesty nic nie dały, jednak, jak mówi Breguła, powstał niepowtarzalny klimat wspólnoty, tak jakby wszyscy obudzili się z letargu. „To było niedługo po tym, jak w Polsce rozgorzała dyskusja na temat proponowanego przez kilku lublińskich posłów pielęgnowania tak zwanego »pozytywnego klimatu wychowawczego«. W tym czasie byłam w Budapeszcie, gdzie kultura również podlega coraz większej kontroli. W obu tych miejscach dostrzegłam jakiś społeczny ruch i przebudzenie spowodowane zagrożeniem wolności twórczej. Z tych obserwacji zrodził się pomysł na *Obrazę*” – mówiła w wywiadzie dla magazynu „Szum”^{**}.

Film ten, podobnie jak późniejsza *Wieża* (2016) oparta na operze, którą artystka wystawiła w Warszawie w 2014 roku, mówi o swoistej odmianie władzy – władzy nowoczesności. Sceneria, w jakiej oba filmy się rozgrywają: modernistyczne osiedla, korytarze, biura i bloki, jest tej władzy wcieleniem i znakiem. Kupując meble czy wkładając ubrania, urządzając mieszkanie, a może nawet kręcąc film, wchodzimy w sidła modernistycznego stereotypu, który sugeruje wygodę, minimalizm, ekonomię środków. Breguła wydobywa motyw estetyki modernizmu w sprawowaniu współczesnej władzy. Takim nowoczesnym wymogiem może być zakaz uprawy koniczyny. W końcu w modernizmie chodziło także o porządek i czystość; takie połączenie człowieka z naturą, by być w miarę blisko, ale nie mieszać porządków. „Jedną z największych rozkoszy umysłu ludzkiego jest postrzeganie porządku natury i mierzenie własnego

* E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Towarzystwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 34.

* Le Corbusier, *Puryzm*, tłum. E. Grabska, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opracowanie E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 224.

** Le Corbusier, *Oczy, które nie widzą...*, tłum. E. Grabska, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 234.



*** C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

**** Parafrazując terminy użyte przez Hala Fostera w dyskusji na temat postmodernizmu, por.: H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, w: *Postmodern Culture*, red. H. Foster, Pluto Press, Londyn 1987, s. XII.

udziału w układzie rzeczy; dzieło sztuki wydaje się nam pracą porządkującą – arcydziełem ładu ludzkiego”, pisał Le Corbusier w manifestie *Puryzm*^{*}. Nie przypadkiem więc nakaz budowy wieży z cukru w filmie *Wieża* wydany zostaje przez kogoś o wyglądzie Le Corbusiera. „Nadeszła godzina budowy, nie igraszek”^{**}. W filmie pada obietnica, może zbyt łatwa do rozszyfrowania dla widza, domów z cukru, w których będziemy mieszkać wygodnie, ciepło i spokojnie. Sztuka, architektura modernistyczna, tak rozumiana, staje się u Breguły częścią foucaultowskiej biopolityki. Jak się jej przeciwstawić? Skoro my sami, siostry i bracia Modulora, jesteśmy jej materiałem i narzędziem?

Artystka co jakiś czas porzuca wątek utopii oraz krytycznego rozkoszowania się dwuznaczną estetyką modernizmu. Wskakuje z rozkręconej przez nią samą karuzeli mistyfikacji, masek, alegorii. Takim przystankiem są jej *Instrumenty do robienia hałasu*, pokazane na początku 2016 roku na wystawie indywidualnej w Galerii Arsenał w Białymstoku. Własnoręcznie wykonane z materiałów wtórnych, znalezionych w pracowniach artystów i galeriach sztuki, grzechotki i bębenki można było wypożyczyć, podpisując specjalny formularz. Służą do tego, żeby zabierać je na publiczne zgromadzenia i robić mnóstwo hałasu. Ujmują ich zgrzebność, podobieństwo do dziecięcych zabawek, są wykonane porządnie, ale chałupniczo, noszą też wyraźne ślady dawnych funkcji. Grzechotki są obsadzone na rączkach od pędzli, bębenki w słoikach do mieszania farb. Tuba do buczenia zrobiona jest z jakiegoś plakatu.

Instrumenty protestu z przerobionych instrumentów sztuki to zgrabna metafora potencjału protestu, jaki tkwi w samej sztuce. Ironiczna, a właściwie szydercza. Gestu dystrybucji postartystycznej i postestetycznej grzechotki nie można widzieć inaczej niż jako komentarza do licznych klęsk XX- i XXI-wiecznej „partycypacji”, tak świetnie opisanych przez Claire Bishop w książce *Sztuczne piekła*^{***}. Powiedziałabym jednak, że to nie tylko gest szyderczy, ale i wyzwanie wobec rzeczywistości. Grzechotka jest i nie jest dziełem sztuki. Uruchomiona w masie staje się czymś innym niż na wystawie. Gest artystki wykonany został nie tylko po to, by był rozpoznawalny. Ważniejszy zdaje się performance potencjalnego uczestnika demonstracji: wziąć grzechotkę do ręki, wynieść na ulicę i mocno potrząsać.

Zastanawiając się nad tym, w jaki sposób łączą się ze sobą prace o tak różnym potencjale i ukierunkowaniu, mogę znaleźć na razie jedną, z pewnością nieostateczną i bardzo generalnie zarysowaną odpowiedź: lokowałabym je w polu sztuki postkrytycznej. To szerokie i zapewne już nadużywane pojęcie odnosi się do co najmniej dwóch zjawisk, mianowicie sztuki, która od politycznej sztuki lat 90. się odcina i ją kontestuje, oraz tej, która wiedząc o utopijności jej założeń, jednak trwa przy idei. Mówiąc inaczej, chodzi o postkrytyczność przystosowania i postkrytyczność oporu^{****}. Sztuka Breguły mieściłaby się w tej drugiej kategorii.



Much Ado about Something. Instruments of Bio-power in Karolina Breguła's Work

DOROTA JARECKA

The motif of a flower bed, or a clover growing on the calf of the protagonist in Karolina Breguła's film *The Offence* brings to mind Franz Kafka's topos of a hidden wound, found in his short story *A Country Doctor*, among other pieces. The doctor is called to examine an open wound on a boy's hip; it is bleeding, open and teems with worms. Its cause is unknown and it cannot be healed. Its hideousness is almost beautiful. The doctor is helpless and astonished: 'Poor boy, you were past helping. I had discovered your great wound; this blossom in your side was destroying you.'^{*} Marta Hekselman points out that the wound is 'something almost inherent, difficult to be separated from the self'.^{**} It is a recurrent motif in Kafka's writings; a similar wounds are found on the bodies of Gregor Samsa in *The Metamorphosis*, of the father in *The Judgement* and of Red Peter in *A Report to an Academy*. The clove bunch on the man's calf in Breguła's film may be seen as an allusion to a wound. It is rooted in the man's body; it remains unknown when it appeared and it cannot be removed. It is invisible to outsiders but it can be exposed for examination and assessment, or to satisfy curiosity and aesthetic desires. The person afflicted with it acts as though everything were happening independently of him; the clover grows on his body through no fault of his own, like a disease, it is as stigmatizing as an anomaly, and it can be described with the words spoken by the boy in *A Country Doctor*: 'A fine wound is all I brought into the world; that was my sole endowment.'^{***}

The storyline of *The Offence* revolves around this obscene phenomenon, the small patch of plants on the skin, the 'implant'. In the story, a word 'implant' regains its original meaning as a seedling transferred to a different soil,

^{*} F. Kafka, *A Country Doctor*, trans. by E. Muir, <http://www.101bananas.com/library2/countrydoctor.html> (accessed 28 October 2016).

^{**} Cf. M. Hekselman, 'Mikrokosmos rany. Granica u Kafki', *Teksty Drugie*, 2013, no 6, p. 263.

^{***} F. Kafka, *A Country Doctor*.

and one that has apparently taken root and given rise to a new plantation. A plant growing on a body stirs imagination; it brings to mind both the borderline state of life as a wound in Kafka's stories as well as introduction of the body into the processes of natural circulation: decomposition as the beginning of a new life. The difference is that here things are happening faster than in nature. Instead of growing on a grave, the plant feeds on a living human body. Apparently, this symbiosis of human and clover brings up the question of whose life is dominant in this twosome.

What is interesting is the process of dehumanisation that the owner of the clover wound undergoes. The film depicts his questionable subjectivity: he may have more of subjectivity than a lawn in front of the house because, for instance, he has a certain limited mobility. Bálint Havas, who plays the role of the man afflicted/blessed with the unique trait, fails to utter a single word. He makes sluggish movements, and at a music club, he stands motionlessly with his trouser leg up. He is therefore not so much the host of the clover, but in fact he is the clover grown into a human organism, a union of two species. Ovegrown with a plant, he himself seems to be a plant, thus transgressing the border between the human and the non-human – the border that runs across what can be defined as *bios*. Akin to Kafka's protagonists, by carrying the plant/wound on his leg he unites beauty and disgust anew. His wound is not a symbolic, but a real flower, a metaphoric representation of an organ or tissue transplant.

Like most Breguła's films, *The Offence* has an oneiric structure. In spite of clear similarities to daily life, in spite of places that people well acquainted with Budapest or Warsaw will instantly recognise, the piece has an aura of uncanniness, of reality 'shifted one step aside'. Narration is fragmented, removed from the constraints of common logic; according to the artist, the film was 'made to resemble an exhibition, it is like a tour of a gallery where we see various images.'

It therefore seems hardly significant how the council or the management board of this both fictitious and real city finds out about the peculiar fashion among the inhabitants – growing clover beds on the skin. A meeting is convened and a member of the council even suggests capital punishment, but the mayor or the leader (the system of local government in the city is unknown) argues against such a radical solution. Persecution and fines are what they finally decide on because – as the representative of the legislative body points out: 'We can eradicate it but can't do anything more. Let's not forget we want to be a modern society.' Unsurprisingly, illegal planters appear. They move to the underground; they produce seedlings and thus plantation/transplantation of clover is blooming, becoming a source to a secret code. Akin to resistors furtively attached to clothes during the Martial Law in Poland in the 1980s, clover turns into a medium of communication and establishing authentic interpersonal relations in response to the lies of the official propaganda. The decadent

atmosphere of the film is charming. It is blindingly obvious that growing clover as a gesture of resistance is as absurd and hilarious as the censorship that is imposed on it. Nothing makes sense here if it is taken literally, but as an allegory the story is very telling. Its meanings are evident. This is a system of power that needs to introduce bans to stay in power. Even a democracy of sorts, which seems to work well on the surface, must be backed by a more or less severe system of repressions. Michel Foucault would call that bio-politics, and the actions taken by the city council – bio-power. He defined bio-power as ‘the set of mechanisms through which the basic biological features of the human species became the object of a political strategy, of a general strategy of power.’*

The prohibition on growing of clover is not different from the ban on abortion or offence to religious feelings, which are part of the legal system in Poland. Polish parliament might as well liberalise of the Fetal Protection Act and drop the Penal Code article concerning offending other people’s religious feelings. Nothing would essentially change. The number of newborns would stay the same as today – when the law is restrictive, or, perhaps, it would even increase. The number of acts of religious insult would not grow, since the law has failed to eliminate them so far. Yet, the state would lose control over the female body, which would have a symbolic dimension since the patriarchal status quo would be disturbed; as for the question of religious beliefs, the state would deprive itself of a useful instrument of controlling artistic expression.

Breguła introduces a question of stigma, blemish in the context of bio-politics. Clover growing on the human body becomes a brand. Does it become a brand when those in power begin to persecute the clover bearers, or is it

* M. Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977-1978*, trans. by G. Burchell, London: Palgrave Macmillan, 2007, p. 16.



Obraza / The Offence, 2013



Obraza / The Offence, 2013

* E. Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York: Simon & Schuster, 1986, p. 4.

the other way round: do they begin to persecute them because the plant is a brand? There is no precise answer. According to Erving Goffman, a stigma is ‘a special kind of relationship between attribute and stereotype.’* The authorities create their own stereotype in relation to the stigma and use this stereotype in order to maintain their power. Stigma must remain a stigma, or otherwise the authorities would lose their *raison d’être*. Therefore, the authorities believe that the most dangerous thing that may affect people would be to expose all of them to the ‘clover effect’. Then, stigma would cease to stigmatise, and this situation must be prevented. For the stereotype would also lose its power.

Breguła says that it was not by chance that the film was made at that moment in history. It was produced upon an invitation from the curator Magdalena Ujma and the Workshops of Culture in Lublin. The artist began to work on the film during her stay in Budapest in 2013, where she was pursuing an artistic scholarship. It was a time when the process of transformation of public institutions, initiated a few years before, when the right wing Conservative Viktor Orbán had come to power, was in full swing – a process that was to make those institutions directly dependent on the political authorities. For instance, at the Budapest Múcsarnok gallery the liberal director Zsolt Petrányi was replaced by Gábor Gulyás, appointed without a competition and associated with the government circles. The director of the Ludwig Múzeum Barnabás Bencsik stepped down from his position when his five-year contract came to an end. Bencsik

took part in the competition for a new director organised by the authorities but failed to secure a nomination; yet the new director Julia Fabényi was nominated in a way that was not considered transparent by the artistic circles in Budapest. In May 2013, an occupation of the Ludwig Múzeum to protest against the governmental policy began. The protest proved futile but, as Breguła claims, a unique aura of community was created as though people had been forced out of lethargy. ‘That was soon after a discussion broke out in Poland sparked by a suggestion of a few MPs from Lublin about fostering the so-called “positive educational climate”. I was in Budapest at the time, where culture was being increasingly subjected to control. And in both places I could see the shaping of a social movement and some sort of awakening provoked by the impending danger to creative freedom. That was where the idea for *The Offence* came from’, Breguła explains in an interview for *Szum* magazine.*

Akin to *The Tower* (2016), Breguła’s film based on the opera written and staged by the artist in Warsaw in 2014, *The Offence* explores a peculiar sort of power – the power of modernity. The setting of the two films: Modernist estates, corridors, offices and blocks of flats, is a sign and an embodiment of this power. When we buy furniture, wear clothes, decorate our apartment and, perhaps, also when we make a film, we are all drawn into the web of the Modernist stereotype that suggests comfort, minimalism and economy of means. Breguła highlights the motif of Modernist aesthetics in exercising contemporary power. The ban on growing clover may be seen exactly as such a modern restriction. After all, the goal of Modernism was also to achieve order and cleanliness, a harmonious yet not a very close relationship between humans and nature. ‘One of the highest delights of the human mind is to perceive the order of nature and to measure its own participation in the scheme of things; the work of art seems to us to be a labor of putting into order, a masterpiece of human order’, wrote Le Corbusier in his *Purism* manifesto.** Therefore, it is not by coincidence that the order to build a sugar tower in *The Tower* is issued by a person who looks like Le Corbusier. ‘The time is ripe for construction, not for foolery.’*** Perhaps too easily decipherable for the viewers, a promise is made in the film that houses will be built of sugar, providing comfortable, warm and quiet living conditions. Seen from this perspective, Modernist architecture in Breguła’s work becomes part of Foucault’s bio-politics. How to oppose it? If we ourselves, the sisters and brothers of Modulor, are its material and tool?

Every now and then, the artist abandons the theme of utopia and her critical delight in the ambiguous aesthetics of Modernism. Breguła jumps out of the carousel of mystifications, masks and allegories, which she herself set in motion.

Instruments for Making Noise, shown at the artist’s individual exhibition at the Arsenal Gallery in Białystok in early 2016, is one of such intervals. The rattles and drums, created single-handedly by Breguła from recycled materials found in

* P. Drewko, J. Lewandowska, ‘Spojrzenia 2013: Obraz musi działać! Z Karoliną Bregułą rozmawiają Piotr Drewko i Jagna Lewandowska’, *Szum*, online version, uploaded on 13.09.2013, <http://magazynszum.pl/rozmowy/spojrzenia-2013-obraz-musi-dzialac-rozmowa-z-karolina-bregula> (accessed 30 March 2016).

** Le Corbusier, A. Ozenfant, *Purism*, 1921, <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2011/08/31/> (accessed 28 October 2016).

*** Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trans. by F. Etchells, New York: Dover 1986, p. 101.



artists’ studios and art galleries, could be borrowed upon signing a special form. They are meant to be taken to public protests in order to make a lot of noise. Alluringly rough, they remind us of children’s toys. They betray a solid yet home-made quality, as well as bear clear signs of their former functions. Rattles are mounted on brush handles, drums are made of jars for mixing paint. The shouting tube is made of a poster.

Instruments of protest created of instruments of art stand as a deft metaphor for the potential of protest inherent in art itself. It is ironic, or rather mocking. There is no other way to interpret the gesture of distributing a post-artistic and post-aesthetic rattle but as a commentary on the numerous failures of the 20th and 21st century ‘participation’, perfectly described by Claire Bishop in her book *Artificial Hells*.* However, I would not only see it as a gesture of mockery, but also as a challenge posed to reality. The rattle is and is not a work of art. When used by a big crowd, it becomes something different than at an art show. The artist did not perform her gesture to make it recognisable. What seems more important is the performance of the potential participant of a protest – to take the rattle in your hand, go out on the street and shake it hard.

As I reflect on the links between the works that manifest such varied potentials and directions, for now I am able to find only one answer, certainly inconclusive very vaguely outlined – I would locate the works in the field of post-critical art. This broad and perhaps already overused concept pertains to at least two phenomena: to art that renounces and opposes the political art of the 1990s, as well as to art that adheres to its ideas despite realising the utopian character of its postulates. In other words, either ‘post-criticism of reaction’ or ‘post-criticism of resistance.’** In this light, Breguła’s work would inhabit the latter category.

* C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso, 2012.

** To paraphrase Hal Foster’s terms applied by him in the 1990s in the discussion on Postmodernism, cf.: H. Foster, *Postmodernism: A Preface*, in: *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, London: Pluto Press, 1987, p. XII.

Czy sztuka jest łatwopalna?

MARIA POPRZĘCKA

Filmowa relacja jest niespieszna, kamera statyczna, ujęcia długie, fabuły brak. Żadnych efektów montażowych, szybkich cięć, zwrotów akcji. Kolejne sekwencje następują po sobie w spowolnionym porządku. Z początku można ulec złudzeniu, że to konwencjonalna relacja z nienazwanego miasta. Miasta, choć malowniczo położonego (wokół woda, góry, las), jednak pozbawionego wyrazu, bez jakichkolwiek cech szczególnych. Jest schludnie, pustawo, nijako, niebo jest szare, panuje cisza, maćona tylko szumem samochodów. Na tym tle kolejno zabierają głos mieszkańcy. Dość przypadkowi, anonimowi, nic ich nie łączy. Mówią w obcym języku. Mówią do kamery, a w każdym razie świadomi są jej obecności. Nie odpowiadają na pytania, nie zastanawiają się, płynnie wygłaszają swoje kwestie.

Pomału z ich relacji wyłania się obraz miasta dotkniętego dziwną psychozą. Wprowadzenie – młody człowiek, niczym nauczyciel w pustej klasie szkolnej, zapoznaje nas z historią miasta, a właściwie historią pożarów, niszczących je od stuleci.

I chociaż ostatni kataklizm miał miejsce w 1955 roku, obecne miasto (co widzieliśmy) nie jest już drewniane, a pogorzelska dawno zastąpiono solidną zabudową, w mieszkańcach pozostał trwały lęk przed ogniową klęską. Dziedziczony stres pourazowy. Traumatyczna historia jest jednak przedstawiana dość beznamiętnie, wykładowca podkarmia marchewką morską świnkę, która wyłoniwszy się zza jego teczki, wprowadza w tę scenę zaskakujący element niepowagi.

Jeszcze mniej poważna jest następna scena. Małżeńskie łóżko, koronkowa pościel, tylko śpiący w nim starsi państwo ubrani są w strażackie, przeciwogniowe skafandry. Za chwilę spotykamy ich na ulicy, nadal w skafandrach. Okazuje się, że skafandry nie tylko chronią przed ogniem, pełnią także funkcje termooizolacyjne. Jest w nich cieplej. I zakup zwraca się „już po 17 miesiącach grzewczych” – zapewnia, szeleszcząc srebrną folią, energooszczędny starszy pan. Lecz oto, kiedy wydaje się nam, że już wiemy, o czym jest ten film – jeszcze jedna opowieść o nudzie, o jałowej egzystencji w drobnomieszczańskim

dobrobycie, rodzącej wydumane lęki i traumy – pojawia się nowy wątek. Poznajemy młodą, sympatyczną kobietę, która kupiwszy dom, prowadzi w nim rockowy pub. Było tu przedtem centrum kultury – przyznaje – i dawni miłośnicy sztuki czasem tu przychodzą. Głośno rozmawiają, przeszkadzają w graniu – ale trudno, to też klienci, trzeba ich znosić. Dostajemy też próbkę pubowego repertuaru – okazuje się postdylanowską balladą, daleką od hard-rockowych brzmień. To zresztą jedyny muzyczny fragment filmu, którego ścieżka dźwiękowa jest ascetyczna.

Od tego momentu dwa wątki – pożarowej fobii i eliminowanej sztuki – będą się stale przeplatać, wszakże nigdy się w oczywisty sposób nie splatając. Coś jednak jest na rzeczy. Narastają niejasności, pojawia się cień podejrzeń, ślady jakichś związków...

Dziewczyna, popijając kawę z papierowego kubka, jak aktorka przed premierą przepowiada sobie przemówienie na pożegnalny wernisaż. Tradycyjne podziękowania przybyłym „pomimo czarnych chmur wiszących nad miastem”. Zapewnienie, że co prawda galeria będzie zamknięta, ale dzieła poddane zostaną konserwacji, a pracownicy poświęcą się pracy badawczej. I znowu podziękowania przybyłym pomimo czarnych chmur... itd., itd., wreszcie skierowane ku nam beznadziejnie smutne spojrzenie.

Większą inwencję budzi jednak ogień. Egzaltowany pracownik szklarni prezentuje swoją hodowlę trzcinnika piaskowego (*Calamagrostietum epigeji*)



Fire-Followers, 2013

– trawy, która życie zawdzięcza pożarom, kiełkuje na pogorzeliśkach, szybko zresztą ginąc. Chłopak dumnie prezentuje owe firefollowers – wątle zielone trawki wyrosłe w przykrytych srebrną folią słoikach, w dziesiątkach słoików. Trzcinniki giną po 80 dniach – zapewnia – ich szansą odrodzenia jest następny pożar. Młody człowiek opowiada o tym z wielkim przekonaniem, ale gdy sprawdzimy, okaże się, że cała historia trzcinnika – pospolitej, masowo rosnącej trawy – jest wymysłem. Po raz pierwszy rodzi się w nas wątpliwość co do wiarygodności wygłaszanych kwestii.

Lecz narracja dalej się rozwija. Poznajemy groteskowego wynalazcę przeciwogniowej katapulty – drewnianej konstrukcji wzorowanej na dawnych wyrzutniach używanych do burzenia murów obleganych miast. Pomysłodawca ochocho demonstruje jej działanie – machina wyrzuca plastikową torebkę z wodą, która z płaskim rozbryzguje się na podłodze. Katapulta może też służyć do destrukcji budynków – bo lepiej płonący dom zniszczyć, niż dopuścić do rozprzestrzenienia się ognia. Do grona ogarniętych lękiem przed katastrofą dołącza nadpobudliwy maniak – właściciel najstarszego zabytkowego domu w mieście, który miotając się między komputerem a architektonicznymi rysunkami, sporządza jego trójwymiarową dokumentację, „bo nigdy przecież nie wiadomo”, a tak będą podstawy do rekonstrukcji. Potem jeszcze pojawi się młody architekt z projektem domu, który w wyniku trudnej i kosztownej przebudowy może zyskać dodatkową kondygnację przeznaczoną do magazynowania wody...

Spokojna i poważna narracja filmu jest myląca, długo możemy ulegać wrażeniu, że to ciągle socjologiczny zapis, osobliwy, ale jednak zapis. Tymczasem coraz bliżej jesteśmy granic absurdu, jak w ośrodku tresury psów, uczonych „wyczuwania sztuki” po zapachu terpentyny, kleju, farby (to wszystko łatwopalne materiały). Wątpliwości rozstrzyga szokująca scena w morskim akwarium – elokwentna przewodniczka prezentuje drapieżne mureny („mogą mieć do 4 metrów długości i grubość ludzkiego uda”), z którymi sąsiadują zatopione w wodzie czołowe dzieła rosyjskiej awangardy: *Czerwonym klinem bij białych* El Lissitzkiego i – starannie objaśniony przez przewodniczkę – projekt Pomnika III Międzynarodówki Tatlina. Przyczyn umieszczenia znanych dzieł sztuki w akwarium edukatorka nie wyjaśnia, tak jakby utopienie awangardy i wydanie jej na pastwę żarłocznych węgorzokształtnych nie wymagało komentarzy. Sztuka umieszczona w wodzie nie może zająć się ogniem.

Choć rzecz się dzieje w chłodnej skandynawskiej scenerii, wyczuwamy mechanizm znany z latynoamerykańskich powieści – niedostrzegalnego przekraczania granicy między rzeczywistym a nierzeczywistym, zwykłym życiem a inscenizowaną fikcją. Ale to nie tamten urzekający „magiczny realizm” Macondo, raczej zakłócenie naszych oczekiwań i domysłów, mylenie interpretacyjnych tropów, mnożenie niejasności. Coraz więcej sygnałów mówi, że coś tu się nie zgadza, ale wciąż pozostawiani jesteśmy w niepewności. Manifestacja młodych



Fire-Followers, 2013

ludzi, wznoszących okrzyki „Precz ze sztuką!”, jest jawną inscenizacją, ale scena z obrazami oczekującymi na wywózkę przy kontenerach na śmieci jest całkiem możliwa. Podobnie jak najzupełniej możliwa jest irytacja „zmęczonej nowością” pulchnej bufetowej. Ale czy arogancja właścicielki prywatnej galerii, która oświadcza, że „zbiorowe szaleństwo” gromadzenia sztuki jej nie dotyczy, nie jest tylko odegrana?

A jak mamy traktować przemowę dyrektora miejscowego muzeum, który z przekonaniem zapowiada przekształcenie całej instytucji we wzorowy magazyn, w którym prywatne zbiory mieszkańców miasta znajdą właściwe warunki przechowywania? I czy pusta sala, w której na razie „jest trochę bałaganu, ale będzie dobrze”, nie jest nam skądś znana?

Jako interwały między wypowiedziami mieszkańców powracają widoki portowego miasta – w pochmurne dni, w deszczu, o zmierzchu, nocą. Pomimo to pewne miejsca wydają się znajome. W nieoczywisty sposób, ale znajome.

Są i znajome postaci. W krótkiej migawce pojawia się Anda Rottenberg. Idący ulicą człowiek w lśniącym skafandrze dziwnie przypomina uczestnika znanej sąsiedzkiej akcji Pawła Althamera. Dwuznaczności jest coraz więcej. I wreszcie – pewność. Starszy pan (zachowując anonimowość, nazwijmy go „krytykiem sztuki”) siedzi na tle wspaniałej, ozdobnej kraty.

Tak, jesteśmy na podeście schodów warszawskiej Zachęty.

W przestrzeni sztuki.

Krytyk mówi o artystce Kirsti Bore. Nie znamy takiej artystki? W sieci odnajdziemy tylko Kirsti Bore – czterdziestoletnią opiekunkę do dzieci,



Fire-Followers, 2013

mieszkającą w Sheffield. A więc kolejna mistyfikacja. Ale to, co mówi krytyk, już mistyfikacją nie jest. Tu pada artystyczne credo, najważniejsze słowa w tym filmie: „treścią jej działań jest nijakość”; „zamierzona zwyczajność staje się nową jakością”; „opisuje naszą współczesną, ludzką kondycję”; „pokazuje to, czego nie chcemy dostrzec”. Za chwilę, już z innych ust, słyszymy dopowiedzenie, że Kirsti Bore zasługuje na podziw, bo ma odwagę przedstawiać rzeczywistość. A ta rzeczywistość jest przerażająca. Czy inicjały fikcyjnej artystki: „K.B.” nie wskazują na alter ego autorki filmu? Czy w ten zakamuflowany sposób mówi nam o swojej sztuce?

W jednej z końcowych scen artystka wreszcie odkrywa swoją obecność. Impetyczny dziewięćdziesięcioletni artysta odmawia szykowanego mu przez córkę zesłania do Hiszpanii, gdzie wielu Skandynawów w ciepłe dożywa swych dni. Musiałby przedtem uporządkować swoją pracownię, czyli całe swoje życie. Wydaje się w swym gniewie i groźnym spojrzeniu Klausa Kinskiego bardzo autentyczny, ale z offu dobiega ustawiający scenę głos reżyserki: „odwróć się do obrazów”, „opowiedz o wystawach, w których brałeś udział, Documenta, Biennale, Elbląg”, „pamiętasz, jak z Marianem Boguszem...”. Lecz czy ten ujawniony tu mechanizm tworzenia filmowej narracji dotyczy wszystkich? Hodowcy trzcinników, wynalazcy katapult, oszczędnych emerytów w termoizolacyjnych skafandrach, zapobiegliwego właściciela zabytkowego domu? Dwie dziewczyny, świetnie śpiewające w krótkim dueciku, gdy zaczynają udowodniać, że

utrzymanie muzeów drogo kosztuje, a i tak nikt tam nie chodzi, więc szkoda naszych podatków – podają gotowy tekst jak kiepskie aktorki. Ale inni – smutna dziewczyna z likwidowanej galerii, właścicielka pubu, zachwalający swój projekt architekt – wydają się z życia wzięci. Tylko postawić kamerę i kręcić.

Film w swej niejednoznaczności mówi nie tylko o *folie du feu*, która ogarnia mieszkańców spokojnego miasta, skłaniając do wyzbycia się sztuki (której zresztą o powodowanie niebezpieczeństw się nie oskarża, najwyżej o zbędne koszty). Pozornie prosta struktura filmu stawia nas wobec podstawowych pytań: o granicę między „życiem” a „sztuką”, między odbiciem rzeczywistości a jej kreacją. Emanująca z filmu niepewność to nie tylko niepewność co do tego, co przydarzyło się jakiemuś miastu na północy, gdzie ludzie mówią niezrozumiałym dla nas językiem. To niepewność „naszej ludzkiej kondycji”, o której mówi w swej sztuce „Kirsti Bore”. Czy umiemy nazwać to, czego się boimy? Gdzie szukamy przyczyn lęku? Dlaczego w ludziach tak łatwo wzbudzić poczucie zagrożenia? I dlaczego muszą szukać winnych lub podejrzanych? I dlaczego podejrzana może stać się sztuka?

Są wreszcie w filmie, niczym w klasycznym kryminale, niemal niezauważalne szczegóły, którym niespodziewanie przypada ważna rola. Kilka osób ma na szyjach zawieszane gwizdki. Nie zwracamy na nie uwagi, niewiele różnią się od smyczy z identyfikatorami. Oto ostatnia scena – widok miejskiego placu, ten sam, który film otwierał. Nagle przenikliwy gwizd. Alarm. Przechodnie się rozpierchają. Znowu gwizd. Pustka. Ale po chwili wszystko wraca do normy. Ludzie wracają. Nie ma się czego bać. Jak zwykle jest szaro. Mży deszcz.

Lecz to nie scena alarmu stanowi kłamrę filmu. Cała narracja ujęta jest ramą identycznej, powtórzonej sekwencji. Scenerię rozpoznajemy. To nie tamto dalekie miasto. Jesteśmy w sali ćwiczeniowej szkoły baletowej, wzdłuż ścian drążki, lustra. Za oknami niewyraźnie majaczy budynek warszawskiego Teatru Wielkiego. Kilkanaście osób stoi nieruchomo, zasłaniając oczy dłońmi. Artystka ich monotonicznie odlicza. Czy uczestniczymy w psychoterapeutycznym seansie? Czy wszystko jest tylko wyobrażeniem, które ma nas przestrzec? Uspokoić czy zaniepokoić? Wokół tak wiele sztuki... nigdy nie wiadomo, co może się zdarzyć...

ustawia scenę
łamanie konwencji
ciągłą niepewność
także co do przesłania

Czy wszystko nie jest zadaną nam terapią? Czy – zasłoniwszy oczy – uczestniczymy w terapeutycznym seansie?

Tekst pierwotnie opublikowany w katalogu wystawy Karoliny Breguły
Centrum wszystkiego, Atlas Sztuki, Łódź, 11.01–24.02.2013



Is Art Highly Flammable?

MARIA POPRZEĆKA

The film coverage is unhurried, the camera is static, the takes are lengthy, the plot is missing. There are no film editing effects, no rapid cuts, no plot twists. The subsequent sequences occur one after another at a decelerated pace. We may initially get the impression of watching a conventional portrait of a nameless city. A city which, despite its picturesque location (surrounded by water, mountains and forests), is devoid of appeal or any characteristic features. It is neat, somewhat empty, nondescript, the sky is grey, the prevailing silence is broken only by the sounds of passing cars. Against such backdrop, the residents take the floor one after another. They are rather random, anonymous, they have nothing in common. They speak a foreign language. They speak to the camera, or at least they are aware of its presence. They do not answer the questions, they do not pause to think, they just fluently deliver their statements.

Bit by bit, their accounts reveal the image of a city stricken with a strange psychosis. The preface – a young man, akin to a teacher in an empty school class, presents the history of the city, or actually the history of fires that have been devouring it for centuries.

And although the last cataclysm hit in 1955, the current city (as we have seen) is not wooden any more and the fire sites have long been replaced with solid housing, the residents of the city have preserved a permanent fear of a fire pandemonium. An inherited post-traumatic stress disorder. Yet, the traumatic history is discussed rather dispassionately, the lecturer feeds a guinea pig with carrot, and the animal imbues the scene with a surprising element of funniness when it emerges from behind the teacher's briefcase.

The next scene is even less serious. A marital bed, laced bedsheets, and a sleeping elderly couple dressed in incombustible firefighting uniforms. The next moment, we see them in the street, still wearing their uniforms. It



Fire-Followers, 2013

turns out that they not only protect them from fire, but also provide thermal insulation. They keep them warm. And the purchase pays off 'already after seventeen months of heating' – as the energy-efficient elderly man asserts while rustling his silver foil.

Yet, when it seems that we already know what the film is about – yet another story about boredom, futile existence in petty bourgeoisie affluence, which gives rise to fabricated fears and traumas – a new thread emerges. We meet a nice young woman who has bought a house in which she runs a rock pub. The building used to function as a community centre – she admits – and the old art amateurs sometimes still pay visits. They talk loudly, disturb the musicians – but nothing can be done about it: they are clients too and you need to put up with them. We also get a sample of the pub's musical repertoire – it turns out to be a post-Dylan-esque ballad, far removed from hard rock sounds. It is actually the only fragment of the film with an ascetic soundtrack.

From that moment onwards, two motifs – of fire phobia and eliminated art – will continue to intertwine, but will never merge in an obvious way. Still, there is something to it. Obscurities grow thicker, a shadow of suspicion is cast, traces of certain liaisons emerge...

Sipping coffee from a paper cup, the girl, akin to an actress before a premiere show, rehearses her speech for the farewell exhibition opening.

Traditional words of gratitude to those who came ‘despite black clouds hovering above the city’. A comforting message that even though the gallery will be closed, the works will be subject to preservation works and the employees will devote themselves to research. And more words of gratitude to the guests, despite the black clouds... etc., and finally a hopelessly sad look cast at us.

Yet, a greater inventiveness is induced by fire. A gushy employee of a greenhouse presents his bushgrass (*Calamagrostis epigejos*) horticulture – a species of grass that owes its life to fires, germinates on fire sites, and is actually quick to die. The young man proudly presents those firefollowers – frail green grass that grows in jars covered with silver foil, in dozens of jars. Bushgrass dies after eighty days – he asserts – and their only chance of revival is another fire. The young man talks about it with deep conviction, but upon verification the entire story of bushgrass, a popular and ubiquitous plant, turns out to be a fantasy. For the first time we experience doubts as to the credibility of the pronounced statements.

Yet, the narrative develops further. We meet a grotesque inventor of a fire-fighting catapult – a wooden structure modelled on old-time cannons used to destroy the walls of besieged towns. The originator of the idea eagerly demonstrates how his invention works – the machine hurls a plastic bottle with water, which splashes on the floor. The catapult may also serve to destroy buildings – after all, it is better to destroy a burning house than to allow the fire to spread. The circle of people paralysed with fear of a catastrophe is joined by a hyperactive maniac – the owner of the oldest historic house in the town, who draws up its 3D documentation, while flinging himself



Fire-Followers, 2013



Fire-Followers, 2013

between the computer and architectural drawings, because ‘you never know’, and that way there would always be some basis for reconstruction. One more person who appears later is a young architect with a design of a house which could undergo a difficult and costly alteration in order to acquire an extra storey for water storage...

The peaceful and serious narrative of the film is misleading, and we may long stay under the impression that it is still a sociological record, a peculiar one, but still a record. Yet, we are moving closer and closer to the borders of absurdity, as it happens in the training centre for dogs, who are taught to ‘sense art’ by the smell of turpentine, glue, paint (all these materials are highly flammable). Any doubts that may still remain are dispersed by the shocking scene in a marine aquarium, where an eloquent guide presents precocious moray eels (‘they can reach four metres in length and grow as thick as the human body’), which are accompanied in the water by immersed leading works of the Russian avant-garde: *Beat the Whites with the Red Wedge* by El Lissitzky and – diligently explained by the guide – the design for the Monument to the Third International by Tatlin. The educator fails to explain the reasons why the famous artworks have been plunged in the aquarium, as if drowning the avant-garde and exposing it to voracious eel-shaped creatures did not require any comment whatsoever. Once immersed in water, art cannot ever catch fire.



Fire-Followers, 2013

Even though the story is set in a chilly Scandinavian scenery, we can sense a mechanism known from Latin American novels – the imperceptible transgression of the border between the real and the unreal, between ordinary life and staged fiction. Yet, it is not about the charming ‘magical realism’ of Macondo, but rather about shaking us out of our expectations and guesswork, leading interpretations astray, multiplying ambiguities. More and more signals hint that something is not right here, but we are continuously left in the dark. A demonstration that gathers young people who shout ‘Down with art!’ is obviously staged, however, the scene with paintings that await removal next to waste containers is quite plausible. In a similar fashion, the irritation of the chubby buffet worker ‘tired of modernity’ is also quite plausible. Yet, is the arrogance of the private gallery owner, who declares that the ‘mass madness’ of collecting art does not concern her, not merely acted out?

And what are we supposed to do with the speech of the local museum director, who announces with conviction the transformation of the entire institution into a model storage in which the private holdings of the residents will be stored in appropriate conditions? And is the empty hall, which is currently ‘a bit of a mess, but it will be all right’, not familiar to us from somewhere?

What recurs as intervals between the statements from the residents are vistas of the port town – on cloudy days, in the rain, at dusk, by night. Yet, there are some places that seem familiar; in an unobvious way, but still familiar.

There are also familiar figures. Anda Rottenberg appears in a snapshot. A man who walks down the street in a shiny spacesuit bears an uncanny resemblance to the participant of the well-known local community action by Paweł Althamer. The number of ambiguities is on the rise. And finally – there is certainty. An elderly man (let us refer to him as an ‘art critic’ for the sake of anonymity) is seated against the backdrop of a magnificent decorative lattice.

Indeed, we are on the stoop of the stairs to Warsaw’s Zachęta – National Gallery of Art.

We are in a space of art.

The critic talks about the artist Kirsti Bore. We do not know such artist? On the Internet we can only come across Kirsti Bore – a forty-year-old babysitter based in Sheffield. So, yet another mystification. Yet, the critic’s words already go beyond the sphere of confabulation. He states the artistic creed, the most important words in the film: ‘the substance of her activities consists in their insipidity’; ‘the intended mundaneness becomes a new quality’; ‘she describes our modern-day human condition’; ‘she shows us what we refuse to see’. A moment later, it is already a different person who says that Kirsti Bore merits admiration because she has the courage to present reality. And that reality is terrifying. Do the initials of the fictitious artists: ‘K.B.’ not hint at an alter ego of the actual artist and maker of the film? Is that not a camouflaged way for her to talk about her art?

In one of the final scenes, the artist finally reveals her own presence. An impetuous ninety-year-old man refuses to be exiled by his daughters to Spain, where many Scandinavians spend the final years of their lives in the sun. If he was to go, he would have to arrange his studio first, which means a whole life to him. He seems very authentic with his anger and menacing stare of Klaus Kinski, but off camera we can hear the voice of the film director who sets the scene: ‘turn away from the paintings’, ‘tell us about the exhibitions in which you took part, Documenta, Biennial, Elbląg’, ‘do you remember how with Marian Bogusz you...’ Yet, does that mechanism of developing a film narrative, which is revealed here, pertain to everyone? The bushgrass keeper, the catapult inventor, the thrifty pensioners in insulating suits, the provident owner of the historic house? When the two girls who sing very well in a short duo performance begin to argue that maintenance of museums is costly and nobody goes there anyway, so it is a waste of our taxes, they recite a ready text like mediocre actresses. But others – the miserable girl from a gallery that closes down, the pub owner, the architect who advertises his design – seem taken from real life. All you need is to turn on the camera and shoot.

In all its ambiguity, the film concerns not only the *folie de feu* that overwhelms the residents of a sleepy town and compels them to get rid of art (which is actually never accused of posing threats, but merely of excessive

costs). The seemingly simple structure of the film confronts us with basic questions about the border between 'life' and 'art', between the reflection of reality and the creation of reality. The uncertainty that the film emanates is not only uncertainty as to what happened to a town up in the north, where people speak a language that we do not understand. It is the uncertainty of 'our human condition', which 'Kirsti Bore' speaks of in her art. Are we able to name what we are afraid of? Where do we look for the causes of our fear? Why is it so easy to induce a sense of anxiety in people? And why do they feel the urge to look for culprits or suspects? And why can art itself become suspicious?

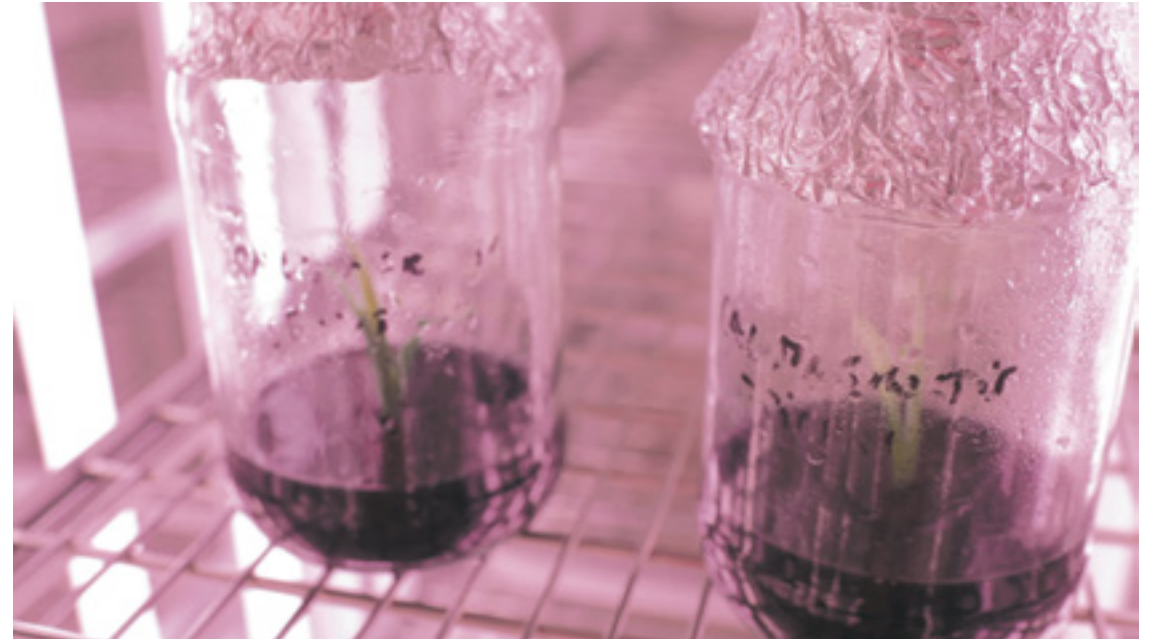
Finally, akin to a classic crime story, the film includes barely noticeable details that unexpectedly begin to play a major role. There are a few people with whistles hanging on their necks. We do not pay attention to them, they are not very different from leashes with ID badges. And then comes the final scene – a view of the town square, the same one that opened the film. Suddenly, a piercing whistling can be heard. The passers-by disperse. Whistling can be heard again. Emptiness. Yet, after a moment everything comes back to normal. The people return. There is nothing to be afraid of. It is grey as usual. It drizzles.

However, it is not the scene where alarm is raised that ties the film together. The entire narrative is set within a frame of an identical repeated sequence. We can recognise the scenery. It is not the remote town. We are in the training hall of a ballet school, with barres and mirrors along the walls. The edifice of Warsaw's Grand Theatre looms behind the windows. About a dozen people are standing still and covering their eyes with their hands. The artist counts them monotonously. Are we participating in a psychotherapeutic séance? Is everything but an imagined vision that is supposed to warn us? To calm us or raise our anxiety? There is so much art around us... you can never know what may happen...

she sets the scene
breaking the convention
constant uncertainty
also about the conveyed message

Isn't everything a therapy that we have been prescribed? If we cover our eyes, are we participating in a therapeutical séance?

The text was originally published in the catalogue of Karolina Breguła's exhibition
The Centre of Everything, Atlas Sztuki, Łódź, 11 January–24 February 2013



Fire-Followers, 2013



Fire-Followers, 2013

**WYBRANE
PRACE
SELECTED
WORKS**

NIECH NAS ZOBACZĄ LET THEM SEE US

cykl 30 fotografii
cycle of 30 photographs
2003

Niech nas zobaczą to seria 30 fotograficznych portretów przedstawiających trzymające się za ręce pary gejów i lesbijek. Projekt powstał w reakcji na nietolerancję wobec homoseksualistów w Polsce, nierzadko ukrywających swoją orientację ze strachu przed ostracyzmem społecznym. Był próbą przełamania tabu w przestrzeni publicznej poprzez konfrontację społeczeństwa z tym, co zostało przez nie zepchnięte na margines widzialności. Portrety miały być pozbawione atmosfery sensacji czy niezwykłości – proste, powtarzalne ujęcia przedstawiają zwykłych ludzi podczas wspólnego spaceru. Ukazują ich takich, jacy są na co dzień, i podkreślają podobieństwo między nimi a widzami. Poza wystawami fotografie zostały wykorzystane w pierwszej w Polsce billboardowej kampanii społecznej przeprowadzonej przez Kampanię Przeciw Homofobii. Akcja spotkała się z oporem ze strony społeczeństwa (próby zablokowania kampanii przez Ligę Polskich Rodzin, niszczenie billboardów), co potwierdziło konieczność podejmowania działań przeciwko dyskryminacji ze względu na orientację seksualną i otworzyło debatę na temat nietolerancji wobec osób homoseksualnych.

Let Them See Us is a series of 30 photographic portraits of gay and lesbian couples holding hands. The project was created in response to discrimination against homosexuals in Poland, who often remain in the closet for fear of social ostracism. It was an attempt to break the taboo in public space by confronting the society with what it had repressed to the margins of visibility. The portraits were meant to avoid a sensational or extraordinary aura; they adopted the form of simple repetitive shots of ordinary people taking a stroll together. The photographs depict the people as they are in everyday life and highlight the similarity between them and the viewers. Apart from being shown at exhibitions, the portraits also featured in the first Polish billboard social campaign of the Campaign Against Homophobia. The initiative met with social resistance (attempts at blocking the campaign by the political party League of Polish Families, devastation of billboards), which only confirmed the necessity to oppose discrimination caused by sexual orientation and sparked off a debate on intolerance of homosexuals.



66 ROZMÓW O WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE

66 CONVERSATIONS ABOUT CONTEMPORARY ART

książka
book
2007

66 rozmów o współczesnej sztuce to cykl wywiadów na temat sztuki z osobami niezwiązanymi z nią zawodowo. Pytania zadawane przez Karolinę Bregułę dotyczyły odbioru konkretnych dzieł, ich interpretacji i oceny. Praca miała być przewrotnym narzędziem służącym artystom do rozpoznawania oczekiwań i wątpliwości odbiorców – odbiorców spoza środowiska sztuki, a więc tych, z którymi twórcy często nie mają kontaktu. 66 rozmów o współczesnej sztuce wyznacza początek zainteresowania Breguły nieprofesjonalnym odbiorem sztuki oraz problemami ze zrozumieniem sztuki współczesnej wynikającymi z jej hermetycznego języka.

66 Conversations about Contemporary Art is a cycle of interviews devoted to art with people who are not professionally involved in the field. Questions asked by Karolina Breguła concerned the reception of particular works of art, their interpretation and assessment. The work was meant as a subversive tool designed for artists to recognise the expectations and doubts of their viewers – people from outside the art world, with whom artists tend to have no contact. 66 Conversations about Contemporary Art marks the beginning of Breguła's interest in non-professional reception of art as well as problems with understanding contemporary art resulting from its hermetic language.



praca dyplomowa
przygotowana pod
kierunkiem prof.
Józefa Robakowskiego
w PWSFTviT w Łodzi

diploma work created
under the supervision of
Prof. Józef Robakowski
at the Lodz Film School



KAMERA WIDEO

VIDEO CAMERA

W tym performansie dokamerowym Karolina Breguła recytuje instrukcję obsługi kamery wideo kolejno w różnych językach europejskich, równocześnie prezentując jej treść za pomocą powtarzających się, skonwencjonalizowanych, zabawnych ruchów przypominających gesty stewardessy. Kamera wideo jest humorystyczną wypowiedzią na temat języka jako niedoskonałej formy komunikacji. Korzystając z medium filmowego, Breguła udowadnia przewagę gestu nad narodowym językiem mówionym. Praca pokazuje wideo jako nośnik, który przez swój dokumentacyjny i obrazowy charakter jest zrozumiały pomimo różnic językowych. W tej badającej medium wypowiedzi formalnej, w której wyczuwa się wpływ Józefa Robakowskiego, artystka jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem operacji artystycznej – podobnie jak wideo, będące zarazem instrumentem i obiektem analizy.

In this performance for camera Karolina Breguła is seen reciting a video camera manual in various European languages, and illustrating the text with repetitive conventionalised and hilarious movements akin to the gestures of a flight attendant. Video Camera is a humorous statement concerning language as an imperfect form of communication. Tapping into the medium of film, Breguła proves the superiority of gestures over spoken national languages. The work depicts video as a carrier whose documentary and pictorial character makes it comprehensible regardless of language differences. In this formal statement investigating the medium, which betrays the influence of Józef Robakowski, the artist is the subject and the object of the artistic operation at the same time, akin to video itself, which is both the instrument and the object of analysis.

video, 26'36''
video, 26'36''
2007

III nagroda, Samsung
Art Master, 2007

3rd prize, Samsung
Art Master, 2007



DOBRZY SĄSIEDZI GOOD NEIGHBOURS

akcje
actions
2007-2009

Cykl gestów wykonanych wobec mieszkańców krajów sąsiadujących z Polską. Sąsiedzi wpadają do siebie na kawę, pożyczają sobie sól czy cukier, oglądają wspólnie mecze w telewizji i pomagają sobie w podlewaniu kwiatów. Wszystkie te sytuacje zostały w projekcie *Dobrzy sąsiedzi* przeniesione przez Karolinę Bregułę do świata ludzi zupełnie się nieznających, mówiących innymi językami i pochodzących z różnych kultur. *Dobrzy sąsiedzi* to pierwszy projekt artystki, w którym sztuka stała się pretekstem do wyjścia do ludzi z propozycją spotkania i nawiązania relacji – podobnie jak w późniejszym serialu partycypacyjnym *Kto tam* (2016).

A cycle of friendly neighbours' gestures towards residents of countries bordering Poland. Neighbours drop by for coffee, borrow salt or sugar, watch football matches on TV together and give each other a hand in watering plants. In *Good Neighbours*, Karolina Breguła transferred all those situations to a world of people who do not know each other at all, speak different languages and come from diverse cultural backgrounds. *Good Neighbours* is the artist's first project in which art becomes a pretext for reaching out to people with an offer of encounter and establishing relations, akin to the later participatory film series *Who's There* (2016).



POGOTOWIE ARTYSTYCZNE ARTISTIC EMERGENCY SERVICE

akcja
action
2008

Karolina Breguła, zaproszona przez kielecką Galerię XS, postanowiła w swoim działaniu odnieść się do popularnego powiedzenia „piżdzi jak na dworcu w Kielcach”. Zwróciła się ku marznącym pasażerom czekającym na pociąg: za pomocą olbrzymich lamp stworzyła na kieleckim dworcu ciepły kwadrat, w którym można było się ogrzać. *Pogotowie artystyczne* to działanie będące drobną interwencją o krótkotrwałym i błahym, lecz realnym wpływie na codzienność ludzi, a także przewrotny głos w dyskusji o użyteczności sztuki i jej potencjale generowania faktycznych zmian. Breguła zwraca uwagę, że mimo doniosłych deklaracji zaangażowania oraz brania na warsztat kwestii społecznych sztuka daleka jest od problemów rzeczywistych ludzi. Zagadnienie zaangażowania sztuki w sprawy społeczne powróci w późniejszych pracach Breguły, takich jak *Zupa* (2014) czy *Instrumenty do robienia hałasu* (2016).



Invited by the Gallery XS in Kielce, Karolina Breguła decided to respond with her work to the popular saying ‘as cold as at the station in Kielce’. The artist approached freezing passengers waiting for their trains: using gigantic lamps, she created a warm square at the station, where they could warm themselves up. *Artistic Emergency Service* was a minor intervention with a short-lived and slight yet real effect on everyday life, but also a perverse voice in the debate on the usefulness of art and its potential for introducing actual change. Breguła points out that contrary to lofty declarations of engagement and focus on social issues, art remains distant from the problems of real people. The question of art’s involvement in social issues will return in Breguła’s later works, such as *The Soup* (2014) or *Instruments for Making Noise* (2016).

NIE ROZUMIEM I DON’T UNDERSTAND

Nie rozumiem jest kontynuacją rozważań Karoliny Breguły nad odbiorem sztuki współczesnej, przez wielu uważanej za niezrozumiałą i często wywołującej wśród widzów konsternację, a w konsekwencji niechęć. W tym wideo artystka wchodzi w rolę osób wyrażających swoje opinie i wrażenia po wizytach w galeriach czy muzeach. Wszystkie wypowiediane przez nią kwestie zaczerpnięte zostały z wywiadów, które przeprowadziła podczas realizacji pracy *66 rozmów o współczesnej sztuce* (2007) oraz w kolejnych latach. Artystka wciela się w swoich rozmówców, by, jak mówi, „ujawnić, że choć [my, ludzie zawodowo związani ze sztuką współczesną] niechętnie się do tego przyznajemy, zagubienie, niechęć czy naiwny zachwyt niezawodowych odbiorców sztuki nie są obce większości z nas”.

I Don’t Understand is a continuation of Karolina Breguła’s reflection on the reception of contemporary art, which is considered by many to be incomprehensible and often causes confusion among viewers, ultimately leading to aversion. In the video, the artist assumes the roles of people voicing their opinions and impressions after visiting art galleries and museums. All the statements originate from interviews conducted by Breguła during her work on *66 Conversations about Contemporary Art* (2007) and in the following years. The artist plays the role of her interlocutors in order to, as she explains, ‘show that, although we [contemporary art professionals] are reluctant to admit it, most of us are no strangers to the confusion, reluctance or naive admiration felt by non-professional art audiences.’

wideo, 6’13’’
video, 6’13’’
2009





BIURO TŁUMACZEŃ SZTUKI ART TRANSLATION AGENCY

projekt internetowy
web project
2010

praca dyplomowa
przygotowana pod
kierunkiem prof.
Józefa Robakowskiego
w PWSFTviT w Łodzi

diploma work created
under the supervision of
Prof. Józef Robakowski
at the Lodz Film School

Biuro tłumaczeń sztuki było internetową agencją zajmującą się interpretowaniem sztuki. Mógł się do niej zwrócić każdy, kto miał problem ze zrozumieniem dzieła sztuki. Z *Biurem* współpracowała grupa tłumaczy składająca się z ludzi pracujących w sferze kultury oraz miłośników sztuki niezwiązanych z nią zawodowo. Tłumacze sugerowali interpretacje odbiegające od tych proponowanych przez artystów lub kuratorów. Dzięki temu każdą pracę można było traktować jako nieukończoną formę, która, otwarta na różne objaśnienia, zaprasza odbiorcę do współtworzenia znaczeń. Poprzez dopuszczenie do głosu nowych interpretacji, odmiennych od tych usankcjonowanych przez instytucje, *Biuro tłumaczeń sztuki* zamierzało stworzyć zamęt na „rynku informacji” o znaczeniach prac współczesnych artystów.

Art Translation Agency was an online agency for interpreting art. It could be contacted by anyone who found it difficult to understand a work of art. The agency collaborated with a group of translators that embraced professionals from the cultural sector and amateur art lovers. They suggested interpretations that frequently differed from those formulated by artists and curators. As a result, every work could be treated as an open-ended form which opened up to various explanations and thus invited the viewer to co-create its meanings. By introducing new interpretations, different from those sanctioned by institutions, *Art Translation Agency* intended to stir confusion on the ‘information market’ of meanings of contemporary artists’ works.



TŁUMACZENIE SZTUKI EXPLAINING THE ART EXHIBITION

Tłumaczenie sztuki to performatywne oprowadzania po wystawach będące kontynuacją *Biura tłumaczeń sztuki*. Pierwsze z nich odbywały się bez wcześniejszego umawiania się z instytucją lub widzami – ich odbiorcami stawali się przypadkowi zwiedzający, nieświadomi, że były to partyzanckie działania artystyczne. *Tłumaczenia sztuki* były także przeprowadzane przez niektórych translatorów *Biura tłumaczeń sztuki*: Przemysław Guldę, Katarzynę Kazimierowską i Wiktora Rusina.

Explaining the Art Exhibition embraces performative guided tours of art shows, which mark a continuation of *Art Translation Agency*. Initially, the tours were held without prior arrangement with the institutions and viewers – they were addressed to random visitors, unaware of participating in ‘guerrilla’ artistic actions. The tours were also led by some of the translators collaborating with *Art Translation Agency*: Przemysław Gulda, Katarzyna Kazimierowska and Wiktor Rusin.

oprowadzania
performatywne
od 2011
performative
guided tours
since 2011



FOTOGRAFIE KOREKCYJNE CORRECTIVE PHOTOGRAPHS

instalacje fotograficzne
w przestrzeni miejskiej
photographic
installations in urban
space
2011

Projekt *Fotografie korekcyjne*, zrealizowany w ramach cyklu *Żywe archiwa* Fundacji Archeologia Fotografii, składał się z siedmiu fototapet miejskich stworzonych ze zdjęć z archiwum Zofii Chomętowskiej. Fotografka z niezwykłą wrażliwością portretowała Warszawę – jej rozwój w latach 30. ubiegłego wieku, potem wojenne zniszczenia i powojenną odbudowę. Wybrane fotografie Chomętowskiej, prezentowane w siedmiu różnych lokalizacjach w Warszawie, stanowiły nowy, krytyczny kontekst dla współczesnej stolicy, wskazywały jej niedoskonałości, korygowały je, uzupełniały brakujące elementy.

Carried out as part of the *Living Archives* cycle of the Archeology of Photography Foundation, the project *Corrective Photographs* comprised seven photo-wallpapers in public space from photographs from the archive of Zofia Chomętowska. The photographer portrayed Warsaw with outstanding sensitivity: the city's development in the 1930s, its destruction during the war and the post-war reconstruction. Presented in different locations in Warsaw, selected photographs by Chomętowska provided a new critical context for today's capital city, demonstrating its imperfections, correcting them and adding missing elements.



CIASTECZKA KIPPENBERGERA

KIPPENBERGER COOKIES

instalacja
installation
2011

Ciasteczka Kippenbergera nawiązują do zniszczenia instalacji *When It Starts Dripping from the Ceiling* znanego niemieckiego artysty Martina Kippenbergera w Museum Ostwall w Dortmundzie w 2011 roku. Praca została uszkodzona przez sprzątaczkę, która zmyła zamierzony przez artystę osad pokrywający element dzieła. Głośne wydarzenie, którego konsekwencją była nie tylko bezpowrotna utrata pracy cenionego twórcy, ale i związane z tym koszty finansowe, nie zostało szerzej skomentowane przez władze muzeum. Co ciekawe, Museum Ostwall prowadzi się w myśl teorii muzeum jako „elektrowni” Alexandra Dornera. Krytykuje ona skostniałe instytucje sztuki, które są jedynie miejscem kolekcjonowania relikwii i ucieczki przed codziennością. Przewidywały typ instytucji Dorner proponuje zastąpić muzeum, w którym sztuka stanie się katalizatorem rzeczywistej dyskusji i rozwoju. Breguła uważa, że w świetle koncepcji muzeum jako „elektrowni” zniszczenie dzieła sztuki można potraktować jako interesujący gest performatywny, będący nieświadomą samorodną krytyką instytucjonalną, muzealną autoanalizą w duchu myśli Dornera.



Kippenberger Cookies bears reference to the destruction of the installation *When It Starts Dripping from the Ceiling* by the famous German artist Martin Kippenberger in 2011 at the Ostwall Museum in Dortmund. The work was damaged by a cleaner who scrubbed off the sediment that, according to the artist's intention, was to cover an element of the work. This widely discussed event, which not only resulted in an irreversible loss of a work by the eminent artist, but also generated financial costs, did not receive a broader comment from the museum authorities. Interestingly enough, the Museum Ostwall operates according to Alexander Dorner's theory of the museum as a 'power station'. The theory is a criticism of fossilised art institutions, which are merely sites of collecting relics and escaping from everyday life. Dorner proposed to replace that obsolete type of institution with a museum where art would act as a catalyst for genuine debate and development. Breguła believes that given the concept of the museum as a 'power station' the destruction of the artwork may be seen as an interesting performative gesture, an act of unconscious and self-generated institutional critique, a museum's self-analysis in the spirit of Dorner's thought.



Ciasteczka Kippenbergera – zaprezentowane po raz pierwszy w Dortmundzie kilka miesięcy po zdarzeniu w Museum Ostwall – były przewrotnym poczęstunkiem, celebracją dewastacji dzieła. Kształtem i kolorem przypominały wyczyszczony element pracy *When It Starts Dripping from the Ceiling*. Podane zostały w dwuznaczny sposób, przywodzący na myśl zarówno poczęstunek, jak i instalację artystyczną – stawiając odbiorców w sytuacji niepewności co do stosownego zachowania się wobec napotkanego obiektu.

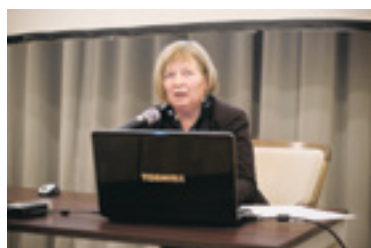
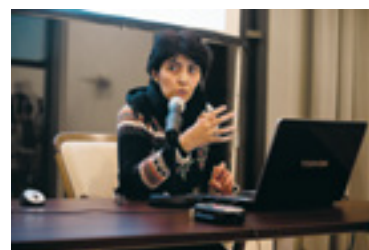
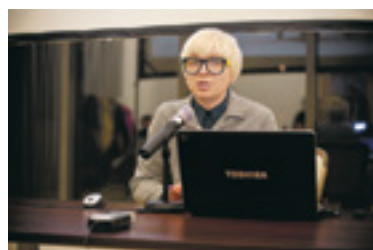
Originally displayed in Dortmund a few months after the incident at the Museum Ostwall, *Kippenberger Cookies* was to serve as a perverse snack devised as a celebration of the artwork's devastation. The shape and colour of the cookies was similar to the scrubbed section of *When It Starts Dripping from the Ceiling*. Served in an ambiguous way that brought to mind both refreshments and an art installation, they left the viewers uncertain as to how they should approach them.

FORMY PRZESTRZENNE WOBEC KATASTROFY

SPATIAL FORMS IN A FACE OF DISASTER

konferencja
interdyscyplinarna
interdisciplinary
conference
2012

uczestnicy / participants: mgr Justyna Gabriel, dr Tomasz Gajda, dr Anaida Ghazaryan,
dr Krzysztof Herbst, dr hab. Andrzej Kapusta, mgr Paweł Laufer, mgr Anna Maga, mgr Ewa Opalka,
dr Jan Suffczyński, dr Piotr Sułkowski, dr Joanna Świerczyńska, dr Urszula Zajączkowska



„FORMY PRZESTRZENNE” JAKO CENTRUM WSZYSTKIEGO

‘SPATIAL FORMS’ AS THE CENTRE OF EVERYTHING

książka
book
2013

Fundacja Nowej
Kultury Bęc Zmiana

projekt / design:
Tomasz Bersz,
Marian Misiak



autorzy tekstów / authors of texts:

Karolina Breguła,
Justyna Gabriel,
Tomasz Gajda,
Anaida Ghazaryan,
Krzysztof Herbst,
Andrzej Kapusta,
Paweł Laufer,
Anna Maga,
Paweł Mościcki,
Daniel Muzyczuk,
Ewa Opalka,
Jan Suffczyński,
Piotr Sułkowski,
Joanna Świerczyńska,
Urszula Zajączkowska

W latach 60. i 70. XX w. w Elblągu odbywało się Biennale Form Przestrzennych, największa w kraju cykliczna plenerowa impreza artystyczna. Biennale było wynikiem współpracy Galerii EL i Zakładów Mechanicznych Zamech, które wspólnie postanowiły wskrziesić mit przedwojennej awangardy i umożliwić współpracę robotnika z artystą. Zaproszeni przez galerię artyści przyjeżdżali na kilkumiesięczne pobyty twórcze, by z pomocą fachowców z Zamechu tworzyć metalowe rzeźby, zwane formami przestrzennymi. Większość z nich można do dziś oglądać na ulicach Elbląga.

Karolina Breguła: „Zaproszona przez Galerię EL do udziału w całorocznym projekcie *Przebudzenie*, którego centralnym tematem jest koniec świata, postanowiłam skupić się na formach przestrzennych i próbie odnalezienia ich związków z katastrofą. Kiedyś elblążanie byli z nich dumni i podobno czule nazywali je »bienalami«. Dzisiaj stały się niewygodnym dziedzictwem, przenoszonym z miejsca na miejsce, by wybudować nowy modny budynek. Poprzez stworzenie atmosfery zagrożenia chcę sprowokować nowe spojrzenie na rzeźby, zainteresowanie nimi. Wspólnie z naukowcami różnych dziedzin przeprowadzam dekonstrukcję elbląskich obiektów, poprzez umieszczenie w niecodziennym dla nich – bo pozaartystycznym – kontekście. Efektem tej pracy jest konferencja, podczas której naukowcy opowiedzą o wynikach swoich badań i rozważań, oraz artystyczno-naukowa książka »*Formy przestrzenne*« jako centrum wszystkiego”.

In the 1960s and 1970s, the Biennial of Spatial Forms, the biggest cyclic open-air artistic event in Poland, was held in Elbląg. The Biennial was an outcome of cooperation between the EL Gallery and the ‘Zamech’ Industrial Plant – the two entities resolved together to recreate the myth of the pre-war avant-garde and enable collaboration between workers and artists. Artists invited by the gallery came to several-month creative residencies during which they created metal sculptures, called spatial forms, with the assistance of professionals from ‘Zamech’. Most of the works can still be seen in the streets of Elbląg.

Karolina Breguła: ‘I was invited by the EL Gallery to take part in the year-long project *Awakening*, which focussed on the theme of the end of the world, and I decided to focus on the spatial forms and attempt to discover their ties with a disaster. The people of Elbląg used to be proud of them and tenderly called them “bienals”. Today, they are an inconvenient legacy, moved from one place to another to free up sites for trendy new buildings. By creating an aura of threat, I wished to provoke a new perspective on the sculptures and stir an interest in them. Alongside academics from various fields, I deconstruct the spatial forms in Elbląg by situating them in a non-artistic context, which is foreign to them. The outcome of that project is a conference during which academics will share the results of their research and reflection, as well as the artistic-academic book titled “*Spatial Forms*” as the Centre of Everything’.





6



7



8



9



10



11



12



13

Analiza matematyczna Form przestrzennych Mathematical Analysis of Spatial Forms

Figura 1. Pięć regularnych, or sześć-plaszczyznowych ciał geometrycznych: tetrahedron, sześcian, dwunastokąt foremny, ośmiościan, dwanaścian, dwanaścian ścięty. W dalszej części tekstu omówiono ich własności i zastosowania. Wskazano również na ich rolę w sztuce i literaturze. Wskazano również na ich rolę w sztuce i literaturze. Wskazano również na ich rolę w sztuce i literaturze.

Figura 2. Pięć regularnych, or sześć-plaszczyznowych ciał geometrycznych: tetrahedron, sześcian, dwunastokąt foremny, ośmiościan, dwanaścian, dwanaścian ścięty. Wskazano również na ich własności i zastosowania. Wskazano również na ich rolę w sztuce i literaturze. Wskazano również na ich rolę w sztuce i literaturze.

Ekspertywa VI

Can the knowledge of mathematics and its history affect our interpretation of Spatial Forms? The answer is yes. As we will show it, what leads us from this, that mathematical analysis of Spatial Forms reveals an irreducible core insight. This insight is presented explicitly and in almost every detail, without using the metaphors or characteristics of modern art.

Analysis of Spatial Forms reveals their polarity, showing more intricate shapes, the most surprising ones are those which seem to be the simplest, most symmetrical, and undistorted - in particular works by Brno Pevsner, Tommaso Vignone, Bernhard Rothstein, Hilary Munn, and others. Among their sculptures we find a variety of shapes (a cube, tetrahedron, octahedron, sphere). These solids are intriguing in their own right on one hand, and on the other hand they serve as building blocks of more complicated forms. They also suggest an approaching end. From the moment their creation they are built, nibbled and cut, and time passing by, makes them vulnerable to rust and tears.

Their pure physical shape is strongly contrasted with the mathematical simplicity and clarity of their symbols. Therefore, independence of their physical ingredients - as to some extent they belong to the realm of mathematics - let us recall their properties, which are repeated by mathematical consistency and which constitute the essence of their abstract being.

1. At the turn of the first decade of the 21st century, some of the Elling Forms, including the one shown in the photo of Hilary Munn's column, were renovated with the help of sand and stone conservation treatments. It is known that this does not limit the impact of rusting and failure for a long time.

WYJŚCIE LEAVING

wideo, 2'53"
video, 2'53"
2013

Wideo *Wyjście* jest powtórzeniem *Wyjścia robotników z fabryki Lumière w Lyonie* (1895) autorstwa braci Lumière. Remake Karoliny Breguły został nakręcony przy północnym wejściu do Zamku Ujazdowskiego w Warszawie, a grają w nim osoby zatrudnione w Centrum Sztuki Współczesnej. Budynek opuszczają kolejno: szef związku zawodowego, pracownicy działów dokumentacji, księgowości, promocji, kuratorzy, koordynatorzy, asystentki, sprzątaczkę. Na końcu wychodzi dyrektor i zamyka drzwi Zamku. *Wyjście* nawiązuje do konfliktu między ówczesnym dyrektorem a pracownikami Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, w wyniku którego wielu z nich straciło pracę lub z niej zrezygnowało.

Leaving is a re-enactment of the film *Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon* (1895) by the Lumière Brothers. Karolina Breguła's remake was shot at the north entrance to the Ujazdowski Castle in Warsaw and features employees of the Centre for Contemporary Art. The people who exit the building in succession are: head of the trade union, personnel of the departments of documentation, accounting and promotion, curators, coordinators, assistants, cleaning staff. The last one to leave is the director, who closes the door to the Castle. *Leaving* is a commentary on the conflict between the then director and the staff of the Centre for Contemporary Art, as a result of which many employees lost or resigned from their jobs.



ULICA THE STREET

Praca nawiązuje do problemów konserwatorskich generowanych przez dzieła sztuki nowych mediów. W kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Seulu znajduje się praca Nam June Paika *The More, The Better*. Ta gigantyczna wieża zbudowana z 250 telewizorów kineskopowych potrzebuje od pewnego czasu bezustannego reperowania. Ponieważ nie ma jeszcze wypracowanych metod radzenia sobie z tego typu problemami, muzeum postanowiło zorganizować konferencję, podczas której omawiano zagadnienia konserwacji sztuki nowych mediów na przykładzie *The More, The Better*. Z publikacji pokonferencyjnej wynika, że jednym z kilku rozwiązań, które brano wówczas pod uwagę, jest demontaż rzeźby i pogrzebanie jej w magazynie.

Ulica przedstawia fikcyjną sytuację wywożenia części pracy Nam June Paika z Muzeum. Głównym bohaterem fotografii jest mężczyzna ciągnący wózek obładowany zepsutymi telewizorami. Ta scena kojarzy się z koreańską ulicą, gdzie podobne wózki służą do zbierania makulatury. Inne postaci zainspirowane zostały scenami z dzieł sztuki koreańskiej, jak na przykład *Słuchanie śpiewu słowika podczas jazdy konnej* Kima Hong-do czy filmu *The meaning of 1/24 seconds* Kima Ku-Lima.

The work addresses problems with conservation of new media artworks. The collection of the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul features Nam June Paik's work *The More, The Better*. It is a gigantic tower built of 250 kinescope TV sets, which for some time has constantly required repairs. Given the lack of methods of solving such problems, the Museum convened a conference devoted to conservation of new media art, discussed on the example of *The More, The Better*. According to the post-conference publication, one of the considered solutions involved dismantling the sculpture and burying it deep in the museum storage.

The Street shows a fictitious situation of transporting a fragment of Nam June Paik's piece out of the Museum. The protagonist of the photograph is a man drawing a cart full of broken TV sets. The scene brings to mind Korean streets, where similar carts are used for collecting waste paper. Other characters have been inspired by Korean works of art, such as Kim Hong-do's *Listening on Horseback to a Nightingale Singing* and Kim Ku-Lim's film *The meaning of 1/24 seconds*.

fotografia
photography
2013



국립현대미술관

FIRE-FOLLOWERS

film, 48'46"
movie, 48'46"
2013

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

zdjęcia
/ cinematography:
Robert Mleczek

dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Stefan Paruch

produkcja /
production:
touchFILMS i Atlas
Sztuki

Nagroda Res Artis,
Sesc_Videobrasil,
São Paulo, 2015

Res Artis Award,
Sesc_Videobrasil,
São Paulo, 2015

Fire-Followers to paradokmentalna opowieść o mieście, które przez wieki nawiedzane było przez pożary. Choć nowoczesne rozwiązania pozwoliły zapobiec kolejnym katastrofom, mieszkańców miasta nie opuszcza strach. W wywiadzie telewizyjnym pewien uznany historyk sztuki stwierdza, że powracające systematycznie pożary, trawiące zasoby magazynów muzealnych, wpisały się w naturę lokalnej twórczości i warunkują jej prawidłowy rozwój – bez ognia postęp jest niemożliwy, więc aby młodzi artyści mogli tworzyć, należy pozbyć się ciężaru dziedzictwa. Wygląda na to, że całe miasto oczekuje pożaru sztuki. Muzea, galerie oraz prywatne kolekcje uważa się za zagrożenie. Mieszkańcy miasta pozbywają się rzeźb i obrazów, masowo wyprowadzają się z dzielnic, w których są muzea, i żądają zamknięcia instytucji publicznych zajmujących się kolekcjonowaniem sztuki. Mimo że nie ma żadnego dowodu na zagrożenie ze strony sztuki, absurdalny strach przed nią rzuca cień na codzienne życie miejscowości. *Fire-Followers* skłania do refleksji nie tylko nad sytuacją powszechnego lęku społecznego, lecz również nad wpływem sztuki na społeczeństwo, rolę i ciężarem dziedzictwa oraz strachem przed sztuką nawołującą do zmian i zadającą trudne pytania.

The film *Fire-Followers* is a quasi-documentary about a city plagued by fires for centuries. Although modern solutions have proved capable of preventing catastrophes, the inhabitants of the city continue to live in fear. In a television interview, an eminent art historian claims that the systematically recurring fires that devour works in the museum storage have become an intrinsic part of local artistic practice and condition its proper development – progress is impossible without fire and therefore the burden of legacy should be disposed of in order to enable young artists to create. It seems that the whole city is expecting art to burn. Museums, art galleries and private collections are thought to pose hazard. The inhabitants of the city dispose of sculptures and paintings, leave the districts with museums en masse and demand that public art collecting institutions close down. Although there is no evidence of a threat posed by art, an absurd fear of it affects the daily life of the city. *Fire-Followers* not only provokes reflection on the situation of universal social fear, but also on art's impact on the society, the role and burden of legacy, as well as fear of art that advocates change and poses difficult questions.





OBRAZA

THE OFFENCE

film, 20'30"
movie, 20'30"
2013

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

zdjęcia
/ cinematography:
Robert Mleczek

dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Stefan Paruch

obsada / cast:
Rafał Nowicki,
Leopold Hulewicz,
András Halász,
György Horváth,
Anna Pięta,
Ágoston Dombi,
Imre Vilmányi,
Balázs Csaba Batta,
Bálint Havas,
Zsolt Petrányi,
Márta Ladjászki,
Natalie Deegan,
Kazimierz Foltyn,
Shandor Hassan,
László Györfvári,
László Györfvári Jr.,
Jánosné Kovács,
Ferenc Scheer,
Miklósné Bánkay,
József Cserép,
Géza Gudenus,
Gábor Tóth,
Erzsébet Pillinger,
Zbigniew Rudzki,
Marianna Wydra,
Jagna Lewandowska,
Piotr Duma,
Marcin Kamiński,
Teresa Sadowska-Głuska,
Małgorzata Tákacs,
Viktória Szentkuthy-Szomolányi,
Aleksandra Hirszföld,
Zofia Maria,
Piotr DREWKO,
Erzsébet Széplaki-Kovács,
Arkadiusz Gruszczyński,
Jan Michałowski,
Mária Maróth

Obraza jest krótką opowieścią o urzędniku opętanym myślą o nowoczesności. Prowincjonalne miasto, w którym pracuje, zdaje się ostoją tradycji, lecz jednocześnie i ksenofobii, lęku wobec wszystkiego, co nowe i nieznanne. By wybudzić mieszkańców z ich wsteczności, urzędnik postanawia zastosować niecodzienną metodę. Wykorzystując ludzką przekorę, podstępem wymusza postęp poprzez zakazy i ograniczenia, które mieszkańcy starają się złamać.

Praca powstała podczas rezydencji Karoliny Breguły na Węgrzech, która przypadła na okres daleko idących zmian w sektorze kultury, dokonanych pod dyktando rządzącej prawicowej partii Fidesz. *Obraza* była reakcją na panującą tam atmosferę i konserwyzm społeczeństwa oraz na poruszenie wśród tej części węgierskiego środowiska artystycznego, które zostało przez władzę wyłączone z oficjalnego obiegu kulturalnego. Wydawało się, że ścisła kontrola władzy nad kulturą doprowadziła do przebudzenia, które zazwyczaj towarzyszy próbom ograniczania wolności twórczej. W filmie wystąpili kuratorzy, krytycy i artyści z Węgier i Polski.

The Offence is a short story about an official obsessed with modernity. A provincial town where he works seems to be a mainstay of tradition, but also of xenophobia and fear of everything that is new and unknown. In an attempt to shake the residents out of their backwardness, the official decides to employ an unusual method. Tapping into human perversity, he compels progress by introducing bans and limitations, which people try to defy.

The film was shot during Karolina Breguła's residency in Hungary, which coincided with far-reaching changes in the cultural sector, introduced under the dictation of the ruling right-wing party Fidesz. *The Offence* was a response to the atmosphere in the country, the conservatism of the society and the uproar among the part of the Hungarian art scene that had been excluded by the authorities from the official artistic circulation. It seemed that strict state control over culture had led to an awakening that usually accompanies attempts to curtail creative freedom. The film features curators, critics and artists from Hungary and Poland.



ZUPA

THE SOUP

film, 18'56"
movie, 18'56"
2014

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

zdjęcia
/ cinematography:
Robert Mleczek

dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Stefan Paruch

obsada / cast:
Grzegorz Feluś,
Dorota Glac,
Borys Jaźnicki,
Ryszard Kluge,
Hanka Kossowska,
Zofia Kowalewska,
Maciek Kujawski,
Elżbieta Kwinta,
Krzysztof Łapiński,
Barbara Majewska,
Piotr Tworek,
Krystyna Wolańska,
Jae Ho Youn

produkcja / production:
Fundacja In Search Of,
TR Warszawa

Zupa jest refleksją na temat społecznej i politycznej postawy środowisk twórczych. Bohaterami filmu są zebrani na wspólnej kolacji artyści deklarujący chęć udziału w rewolucji – remoncie – która odbywa się za ścianą. Mimo początkowych planów wsparcia przewrotu politycznego bohaterowie boją się zaangażowania, odejścia od stołu i wyjścia z bezpiecznej przestrzeni. Z niepokojem przyjmują coraz częstsze migotanie światła i nasłuchują narastającego wycia wiertarki, przez które co jakiś czas przebijają się okrzyki tłumu. Obserwujemy ich dyskusję nad bezpiecznymi metodami uczestniczenia w przewrocie, przerywaną drobnymi wtargnięciami rzeczywistości zza ściany, oraz ostateczny wybór skupienia się na własnych sprawach, podsumowany deklaracją jednego z uczestników kolacji: „ja już nie wierzę w remont”. Film w konwencji teatru absurdu, formą przypominający spektakle teatru telewizji, opowiada o społecznej pozycji i dylematach twórcy w czasie transformacji politycznej.

Zupa jest zarazem nawiązaniem do akcji *Wyjście* z 1989 roku, czyli zorganizowanej w mieszkaniu sąsiadującym z Łódzką Galerią Wschodnią ucztą artystów, którą widzowie mogli podglądać z galerii po zrobieniu dziury w ścianie.

The Soup offers reflection on social and political attitudes in creative circles. The protagonists of the film are artists who have dinner together and declare their willingness to join a revolution – renovation – which is taking place next door. Despite initial readiness to support the political coup, the characters are afraid of getting involved, standing up from the table and leaving their safe space. They become concerned about the light flickering on and off more and more often and listen to the growing roar of a drill, through which the noise of a shouting crowd breaks every now and again. We watch their discussion of safe methods of participating in a revolution, interrupted by small intrusions of reality from behind the wall, as well as their final choice to focus on their own affairs, summed up by one of the artists sitting at the table: 'I don't believe in renovation anymore.' The film, which follows the convention of the Theatre of the Absurd and resembles television theatre, explores the social position and dilemmas of artists at a time of political transformation.

The Soup also refers to the action *Exit* from 1989 – a feast organised in a flat next to the Wschodnia Gallery in Łódź, which could be watched by viewers after drilling a hole in the wall.



WIEŻA

THE TOWER

opera, 130'
opera performance, 130'
2014

libretto i reżyseria /
libretto and directing:
Karolina Breguła

muzyka / music:
Ela Orleans

reżyseria dźwięku /
sound director:
Weronika Rażna

reżyseria światel /
lights director:
Robert Mleczko

kostiumy / costumes:
Małgorzata Białobrzycka

współpraca
choreograficzna /
choreographic
cooperation:
Przemek Kamiński

obsada / cast:
Joanna Cortes,
Nina Czerkies,
Roman Hołc,
Borys Jaźnicki,
Ewa Konstanciak,
Sylwester Kostecki,
Anna Lubańska,
Krzysztof Łapiński,
Maciej Nawrocki,
Ewa Mikulska,
Wojciech Parchem

produkcja / production:
Fundacja Witryna

Wieża to musical operowy o grupie ludzi mieszkających w tym samym betonowym bloku i wspólnie planujących budowę wieży z cukru na swoim osiedlu. Pełna absurdu i niepokoju historia utopijnego projektu nawiązuje do losów powojennej architektury mieszkaniowej, analizując ją nie z punktu widzenia jej twórców i teoretyków architektury, ale z pozycji użytkownika, mieszkańca modernistycznych osiedli i obywatela miasta. Wspomnienia pragnień, marzeń i wiary w nową, lepszą przyszłość zderzone zostają z trudną rzeczywistością oraz sprzecznościami wpisanymi w plany modernistów.

The Tower is an opera musical about a group of people living in a concrete block of flats and planning to construct a sugar tower in their district. The quite absurd and upsetting story of a utopian project alludes to post-war residential architecture, analyzing it from the perspective of its users, inhabitants of modernist districts and residents of the city, rather than its creators and theoreticians of architecture. Memories of desires, dreams and the belief in a new better future are confronted with hard reality and contradictions inherent in modernist designs.



WIEŻA

THE TOWER

film, 79'
movie, 79'
2016

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

muzyka / music:
Ela Orleans

zdjęcia
/ cinematography:
Robert Mleczek

dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Stefan Paruch

obsada / cast:
Joanna Cortes,
Nina Czerkies,
Roman Holc,
Borys Jaźnicki,
Ewa Konstanciak,
Sylwester Kostecki,
Anna Lubańska,
Krzysztof Łapiński,
Maciej Nawrocki,
Ewa Mikulska,
Wojciech Parchem

produkcja / production:
Fundacja Witryna

Film *Wieża* to musical operowy, którego scenariusz powstał w oparciu o libretto opery Karoliny Breguły pod takim samym tytułem.



The film titled *The Tower* is an opera musical with a script based on Karolina Breguła's libretto for an opera under the same title.



HISTORIE SZTUKI HISTORIES OF ART

cykl fotografii
cycle of photographs
od / since 2015

Historie sztuki to cykl fotograficznych opowieści o zniszczeniu w sztuce. Przypadkowe uszkodzenia dzieł w muzeach, intencjonalne akty dewastacji, programowe niszczenie sztuki, zagubione dziedzictwo kultury nowoczesnej, działania cenzorskie i refleksje filozoficzne na temat zniszczenia materializują się w tym cyklu w formie dziwnych wykwitów na codziennym życiu bohaterów fotografii. Wszystkie zdarzenia podlegają w *Historiach sztuki* fotograficznej interpretacji Karoliny Breguły, która akt zniszczenia dzieła widzi jako rodzaj interakcji, działania performatywnego. W odrealnionych fotografiach zawarta została fascynacja pomyłkami, wypadkami i atakami wymierzonymi we wzięte na warsztat prace – przedmioty, które poprzez przypisany im status dzieła sztuki posiadają szczególną moc i wartość.

Artystka przywołuje m.in. *Fettecke* Josepha Beuysa, czyli bryłę masła umieszczoną w rogu pomieszczenia w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, sprzątniętą przez pracownika; meteoryt z *La nona ora* Maurizio Cattelana, usunięty z rzeźby przez posła Witolda Tomczaka; dziurę w obrazie barokowego malarza Paolo Porpory, powstałą na skutek potknięcia się 12-letniego chłopca podczas zwiedzania muzeum, czy też liczne rzeźby Katarzyny Kobro, które w czasie wojny z braku opału zostały przez nią porąbane i spalone. Breguła odwołuje się też do przemysłów Kazimierza Malewicza dotyczących spalania dziedzictwa sztuki minionych epok i umieszczenia ich popiołów w aptecznych buteleczkach dla przyszłych pokoleń.

Histories of Art is a cycle of photographic stories devoted to destruction in art. Accidental damage done to works at museums, acts of deliberate devastation, programmatic destruction of art, lost heritage of modern culture, censorship and philosophical reflection on destruction – they all materialise in this cycle in the form of strange outgrowths in the daily life of the protagonists of the photographs. In *Histories of Art*, all events receive a photographic interpretation from Karolina Breguła, who perceives the act of destruction as a sort of interaction, a performative activity. Her surreal photographs embody her fascination with errors, accidents and attacks on the works she engages with – objects that derive a special power and value from their status as works of art.

The artist evokes such works as *Fettecke* by Joseph Beuys, a large piece of butter placed in the corner of a room at the Academy of Fine Arts in Düsseldorf, cleaned away by a member of the staff; the meteorite from *La nona ora* by Maurizio Cattelan, removed by MP Witold Tomczak; a hole in the painting by the Baroque artist Paolo Porpora made by a twelve-year-old as he tripped during a visit to the museum; and numerous sculptures by Katarzyna Kobro which the artist chopped and burnt during the war for lack of firewood. Breguła also refers to the reflection pursued by Kazimir Malevich regarding the idea of burning the artistic heritage of the bygone eras and placing the ashes in chemist bottles for future generations.







KONCERT NA LATARKI CONCERT FOR TORCHES

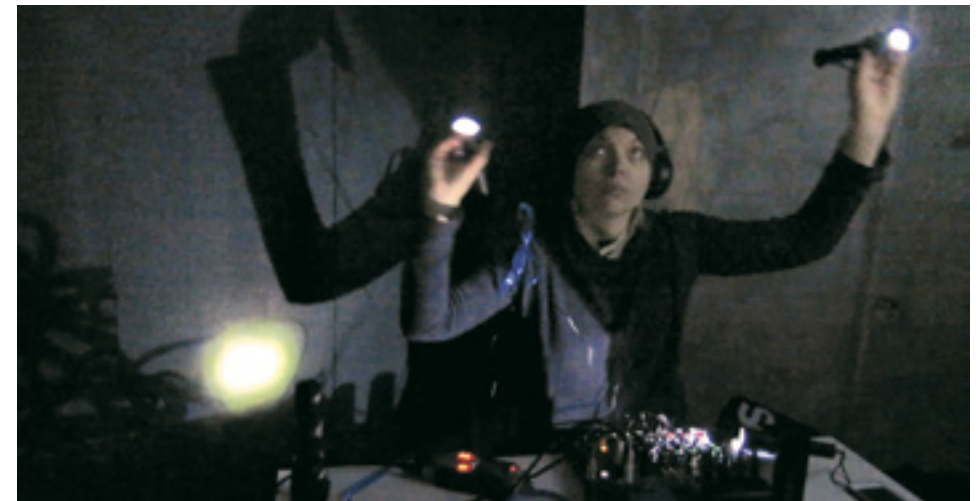
performans
performance
2015

Koncert na latarki to wizualno-dźwiękowy hołd dla twórczości Wojciecha Zamecznika. Karolina Breguła wyposażona w przypięte do ramion mikrofony rekonstruuje ruchy, jakie artysta musiał wykonywać, tworząc swoje obrazy świetlne. Powtórzenie gestów Zamecznika nie ma jednak na celu odtworzenia jego fotografii – poprzez generowane na żywo dźwięki poruszających się ramion oraz włączanych i wyłączanych latarek staje się dźwiękową opowieścią o procesie twórczym i o powstałym w jego wyniku obrazie.

Po raz pierwszy performans wykonany został podczas FORMY – Festiwalu Sztuk im. Wojciecha Zamecznika w Warszawie. Karolina Breguła siedziała w małym pomieszczeniu, do którego publiczność zajrzeć mogła wyłącznie przez niewielkie okienko, słuchając przy tym koncertu przez zawieszane przy oknie słuchawki.

Concert for Torches is an audiovisual homage to the work of Wojciech Zamecznik. With microphones attached to her arms, Karolina Breguła repeats the movements which the artist must have been making as he created his light drawings. Yet, the repetition of Zamecznik's gestures does not aim to recreate his photographs – generated live, the sounds of the moving arms and torches switched on and off turn it into an audio story about the creative process and the image that results from it.

The performance was first presented at the FORMA – Wojciech Zamecznik Art Festival in Warsaw. Karolina Breguła remained in a small room and the audience could watch her only through a small window while listening to the concert on headphones hanging by the window.



CUKIERNICA SUGARPOT

wideo, 3'
video, 3'
2015

Cukiernica to performans dokamerowy, w którym siedząca w kawiarni artystka z figlarnym uśmiechem powoli przesuwając elegancką porcelanową cukiernicę w kierunku brzegu stołu, by wreszcie zepchnąć ją na kamienną posadzkę. Co jakiś czas spogląda prosto w obiektyw kamery. Podtrzymując w ten sposób kontakt z widzami, czyni go współodpowiedzialnym za zniszczenie drogiego obiektu. Rozbijając przedmiot, Breguła podejmuje próbę uwolnienia się od ciężaru otaczających ją historycznych artefaktów.



Sugar Pot is a performance for camera showing the artist in a café; with a playful smile on her face, she is slowly moving an elegant china sugar pot towards the edge of the table to push it onto the stone floor. Every now and then she looks straight into the camera. Thus maintaining contact with the viewers, she makes them accomplices in the destruction of a valuable object. By breaking the pot, Breguła attempts to remove the burden of the historical artifacts that surround her.

INSTRUMENTY DO ROBIENIA HAŁASU INSTRUMENTS FOR MAKING NOISE

obiekty
objects
2016

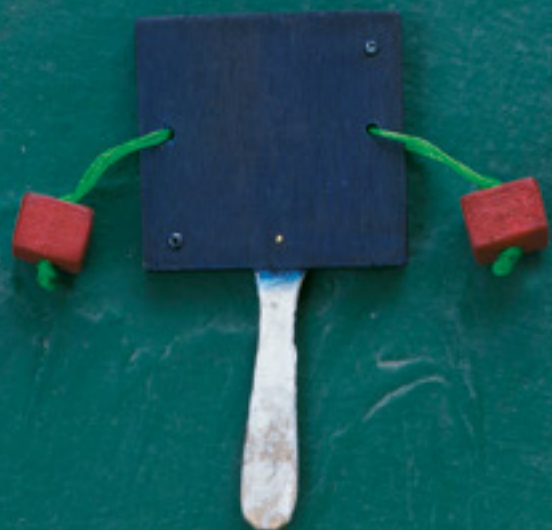
Instrumenty do robienia hałasu powstają z pozostałości po wystawach, zebranych w galeriach i muzeach, a także z odpadków po produkcji dzieł sztuki, znalezionych w pracowniach artystek i artystów. Instrumenty można wypożyczać z wystaw na demonstracje – w galerii pozostaje po nich wtedy puste miejsce z adnotacją o wypożyczeniu, będące świadectwem zaangażowania społecznego. *Instrumenty do robienia hałasu* są symboliczną przemianą tego, co było sztuką, w narzędzie aktywności politycznej. Poruszają problem użyteczności sztuki, zaangażowania artystów w sytuację społeczno-polityczną, a także kwestię statusu „odpadków” artystycznych.

Równocześnie Karolina Breguła urządza koncerty na instrumentach, m.in. w drzwiach białostockiego Arsenału, a więc w znaczącym miejscu na styku galerii i świata zewnętrznego, podkreślając w ten sposób potrzebę wyjścia, uczestnictwa w życiu publicznym poza granicami instytucji sztuki.

Instruments for Making Noise are made of remnants of exhibitions collected in galleries and museums as well as waste from the production of artworks found in artists' studios. The objects can be rented out for demonstrations – in such case, they are replaced at the gallery with a note concerning the loan, which bears testimony to social engagement. *Instruments for Making Noise* mark a symbolic transformation of something that used to be art into a tool of political activity. They concern the questions of the usefulness of art, artists' involvement in the social and political situation as well as the status of artistic 'waste'.

Karolina Breguła also organises concerts using the instruments, for instance, in the door of the Arsenal Gallery in Białystok – a meaningful point of contact between the gallery and the outside world, thus emphasising the need to go out and participate in public life beyond the walls of art institutions.





BIURO BUDOWY POMNIKA

OFFICE FOR MONUMENT CONSTRUCTION

film, 70'11"
movie, 70'11"
2016

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

zdjęcia
/ cinematography:
Robert Mleczko

dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Karolina Breguła,
Stefan Paruch

obsada / cast:
Liz Kristiansen,
Duncan Christolm,
David A. Allan,
Mari Itoh,
Michael James,
Patrick Queen,
Johnnie Wales,
Mary McCabe,
Ruth Switalski,
Anette Steward,
Mary Wales,
David Cooke,
Stacey Maguire,
Anna Lomas

zleczone przez
/ commissioned by:
Market Gallery for
Glasgow International

produkcja / produced by:
touchFILMS,
Market Gallery

Nagroda Złoty Pazur,
Konkurs Inne Spojrzenie,
41. Festiwal Filmowy
w Gdyni, 2016

Golden Claw Award,
Visions Apart Competition,
41st Gdynia Film Festival,
2016

Biuro budowy pomnika opowiada historię ludzi pochodzących z miasta, które przestało istnieć. Pozbawieni domu bohaterowie próbują odnaleźć się w nowej sytuacji. Znajdują dla siebie tymczasowe schronienie, gdzie ich codzienne życie porządkują przedziwne rytuały tworzące iluzję dawnego bezpieczeństwa i definiujące ich nową tożsamość. Jedną z bohatererek jest sprzedawczyni biletów, która zaniedbuje swoje obowiązki zawodowe i życie osobiste, bez reszty oddając się nietypowej pasji, jaką jest zbieranie zębów. Z czasem kolekcjonerka uświadamia sobie, że jej zbiory to symboliczny kapitał, którym, niczym za pomocą tytułowego pomnika, można sterować emocjami innych ludzi. Poprzez metaforyczne odwołanie do zbiorów muzealnych Breguła wskazuje na rolę dziedzictwa w życiu wspólnoty i w podtrzymywaniu spójnej tożsamości grupy, a także wraca do pytania o wykorzystanie muzeum jako instrumentu władzy. *Biuro budowy pomnika* kieruje również naszą uwagę na sytuację ludzi zawieszonych w nie-miejscach – wrzuconych w nomadyczny tryb życia, zmuszonych do poszukiwania nowej przestrzeni życiowej i budowania od nowa relacji z otoczeniem. Miejsce, w którym zamieszkali bohaterowie, to przechodzący – jak oni – transformację tożsamości modernistyczny gigant, opuszczony przez użytkowników, dla których powstał.

Office for Monument Construction tells a story of people who come from a city that ceased to exist. Deprived of their home, the protagonists attempt to find their way in the new situation. They find a temporary shelter, where their daily life is organised by strange rituals that generate the illusion of former security and define their new identity. One of the characters is a ticket seller who neglects her professional duties and personal life as she indulges her untypical passion for collecting teeth. With time, she comes to realise that her collection constitutes a symbolic capital which can be used, akin to the eponymous monument, to control other people's emotions. Through a metaphorical reference to museum holdings, Breguła highlights the role of heritage in the life of a community and in sustaining the consistent identity of a group; she also re-examines the question of using the museum as an instrument of power. *Office for Monument Construction* also draws our attention to the situation of people suspended in non-places – thrust into a nomadic lifestyle, forced to search for a new living space and to build relations with their surroundings from scratch. The place where the residents settle is a Modernist giant undergoing – just like them – a transformation of identity, abandoned by its users for whom it was once erected.



KTO TAM WHO'S THERE

serial,
5 odcinków po 11'
series,
5 episodes 11' each
2016

serial powstał w ramach projektu „Wrocław – wejście od podwórza”, stanowiącego część programu sztuk wizualnych Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016

the series was made within the framework of the project 'Wrocław – Entrance from the Backyard', which was part of the visual arts scheme of the European Capital of Culture Wrocław 2016

współtwórcy / cocreators:
Bartek Witwicki,
Janusz Kieszkowski,
Natalia Hajduk-Ślęzak,
Magda Tyc-Witwicka,
Grażyna Zimmer,
Piotr Marszałkiewicz,
Melania Witwicka,
Ania Litwińska,
Natalia Litwińska,
Ania Owsianka,
Kasia Owsianka,
Jacek Ząbek,
Basia Świetlik,
Piotrek Trzęsowski,
Aleksander Winiarczyk,
Ryszarda Tyc

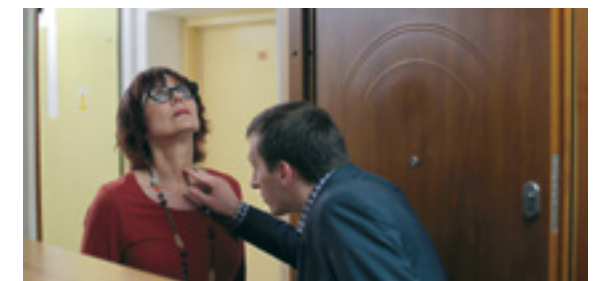
produkcja / produced by:
Europejska Stolica Kultury / European Capital of Culture Wrocław 2016, Biuro Festiwalowe Impart 2016

Kto tam to serial partycypacyjny stworzony z dzielącymi wspólne podwórko mieszkańcami ulic Reja, Sienkiewicza i Górnickiego na wrocławskim Ołbinie. Każdy odcinek został napisany, nakręcony i zmontowany w ciągu niecałych trzech dni. Projekcje odbywały się w każdą środę i sobotę w sąsiedzkim kinie plenerowym, zaaranżowanym na podwórkowej górcie. W kolejnych odcinkach towarzyszymy mieszkańcom w odkrywaniu historii grasującego po osiedlu potwora zjadającego klucze.

Serial *Kto tam* był przede wszystkim projektem społecznym. Pokazał, jak dzięki takiemu działaniu mogą zmienić się relacje we wspólnocie sąsiedzkiej. Mieszkanca bloku przy serialowym podwórku mówiła podczas jednego ze spotkań: „My tu mieszkamy po 20–30 lat. I przez cały ten czas w większości znaliśmy się tylko z widzenia – nawet nie znaliśmy swoich imion, czasem nawet nie mówiliśmy sobie »dzień dobry«. Dzięki pracy z Karoliną poznaliśmy się. Teraz ze sobą rozmawiamy, odwiedzamy się w domach. Jak idę przez podwórko, dzieci krzyczą do mnie na powitanie. To niesamowita zmiana. Praca nad tym serialem odmieniła nasze podwórko”.

Who's There is a participatory film series made in cooperation with people living in an area delineated by the Rej, Sienkiewicz and Górnicki streets in the district of Ołbin in Wrocław. Each episode was written, filmed and edited within less than three days. Screenings took place every Wednesday and Saturday in an open-air cinema nearby, arranged on a hill in the yard. In the subsequent episodes we accompany the residents as they uncover the story of a monster that prowls the district and devours keys.

Who's There is first and foremost a social project. It demonstrates how such kind of activity may transform relations in a community of neighbours. A resident of the building next to the yard where the series was shot said during a meeting: ‘We have lived here for 20–30 years. And throughout all this time, we only knew each other by sight – we wouldn't even know each other's names or sometimes even say “hello”. Thanks to working with Karolina we've got to know each other. Now we chat, we visit one another. When I cross the yard, kids are shouting “hello”. It's an incredible change. Working on this series has transformed our yard.’



ŚWIATŁOWSTRĘT

PHOTOPHOBIA

film, 28'
movie, 28'
2016

scenariusz i reżyseria
/ script and directing:
Karolina Breguła

zdjęcia
/ cinematography:
Karolina Breguła

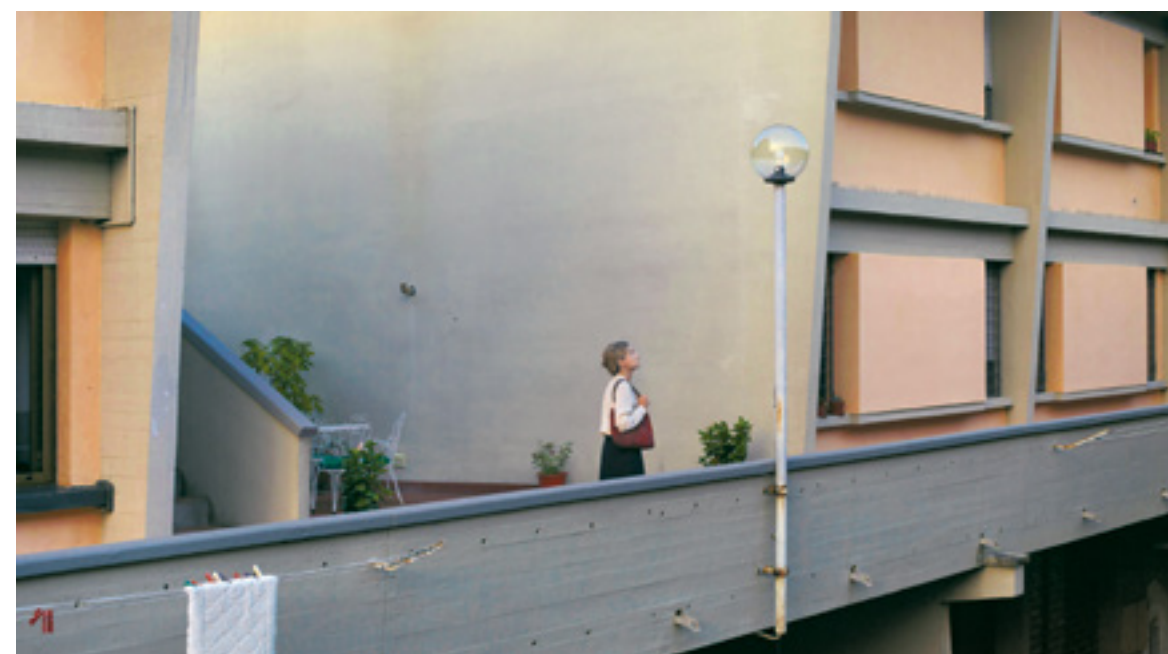
dźwięk / sound:
Weronika Rażna

montaż / editing:
Karolina Breguła

obsada / cast:
Letizia Renzini,
Angelika Stepke,
Brigitte Mauel,
Giuliano Faellini,
Xue Yao,
Antonio Lo Pinto,
Massimo Rosati,
Gaetano Cunsolo

Światłowstręt to opowieść o urzędnicze sprawującej władzę w niewielkim betonowym mieście. Wszystkich, którzy pojawiają się w jej biurze w interesach, zmusza do wielokrotnego wypełniania formularzy, a następnie odsyła ich na nieczynne piętro brutalistycznego biurowca. Mimo że panuje tam ciemność i nie ma żadnej nadziei na załatwienie jakiegokolwiek interesu, bohaterowie bezmyślnie wykonują jej polecenie i godzinami czekają w nieoświetlonym korytarzu. Nikt nie podaje w wątpliwość bezsensownego polecenia wydanego przez urzędniczkę. Po pracy bohaterka kradnie żarówki z publicznych latarni, które potem przynosi do domu i niszczy, by nigdy nie mogły już świecić. Poprzez stopniowe likwidowanie światła próbuje ograniczać mieszkańców swojego miasta, wmawiając im równocześnie, że ciemność jest tym, czego im potrzeba. „W ciemności jest wolność” – mówi.

Photophobia is a story about an official holding power in a small concrete town. She makes everyone who comes to her office fill in countless forms and then sends the guests to an unused floor of a Brutalist office building. Although it is completely dark there and there is absolutely no hope for getting any business done, the characters thoughtlessly do as they are told and wait in the dark corridor for hours. Nobody questions the official's pointless instructions. After work, the protagonist steals light bulbs from street lights, which she then brings home and destroys to prevent them from glowing again. By gradually destroying light she attempts to constrain the residents of her town, trying to convince them at the same time that darkness is exactly what they need. 'There's freedom in darkness', she says.



KAROLINA BREGUŁA

(ur. 1979) Autorka filmów, wideo, fotografii, instalacji i happeningów. Absolwentka PWSFTviT w Łodzi, gdzie w 2016 roku zrobiła doktorat. W swojej twórczości porusza tematykę statusu dzieła sztuki, materialności obiektów artystycznych i ich funkcjonowania w ramach instytucji, przygląda się odbiorowi sztuki współczesnej oraz podważa oficjalne narracje sztuki, kontestując ich język i otwierając na nowe interpretacje. Zachęca widza do aktywnego udziału w realizacji niektórych swoich projektów, część z nich tworząc metodą partycypacyjną. Jej ostatnie prace to pełne absurdu opowieści opisujące bezradność człowieka zagubionego we współczesności, jego lęk, społeczne upośledzenie i łatwość, z jaką poddaje się wpływom. Filmy Breguły plasują się na styku sztuki i kina – są prezentowane zarówno w galeriach, jak i na festiwalach filmowych. Jej prace pokazywane były między innymi w Muzeum Narodowym w Warszawie, w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki i w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, w Institute of Contemporary Arts (ICA) w Londynie, w Jewish Museum w Nowym Jorku oraz na 55. Biennale Sztuki w Wenecji. Jest laureatką drugiej nagrody w konkursie Spojrzenia 2013 – Nagroda Fundacji Deutsche Bank i trzeciej nagrody na Samsung Art Master 2007. W 2016 roku jej film *Biuro budowy pomnika* został nagrodzony Złotym Pazurem w konkursie Inne Spojrzenie na 41. Festiwalu Filmowym w Gdyni. Mieszka i pracuje w Warszawie.

(b. 1979) Artist working in the fields of film, video, photography, installation and happening. Graduate of the Lodz Film School, where she obtained her PhD in 2016. Her work explores the problems of the status of the work of art, the materiality of art objects and their functioning within institutional frameworks. Breguła also scrutinises the reception of contemporary art and undermines official artistic narrations by questioning their language and opening them to new interpretations. She encourages the viewers to actively participate in the making of those of her projects that rely on participatory methods. Her recent works are absurd stories that portray the helplessness of the human being lost in the contemporary era, their fear, social awkwardness and the ease with which they come under various influences. Her films inhabit the borderland of art and cinema – they are shown both at art galleries and film festivals. Breguła's work has been exhibited at the National Museum in Warsaw, Zachęta – National Gallery of Art and the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, Institute of Contemporary Arts (ICA) in London, Jewish Museum in New York and at the 55th International Art Exhibition in Venice, among other venues and events. The artist was awarded the second prize in the Views 2013 – Deutsche Bank Foundation Award contest and the third prize in the 2007 Samsung Art Master competition. In 2016, her film *Office for Monument Construction* won the Golden Claw Award in the Visions Apart Competition at the 41st Gdynia Film Festival. She lives and works in Warsaw.

BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

WYKSZTAŁCENIE / EDUCATION

- 2011–2016 doktorat / PhD, PWSFTviT im. L. Schillera / Lodz Film School, Łódź, PL
2005–2010 PWSFTviT im. L. Schillera / Lodz Film School, Łódź, PL
2002–2004 Europejska Akademia Fotografii / European Academy of Photography, Warszawa, PL
2000–2002 Grundläggande Fotografisk Utbildning (GFU), Folkuniversitetet, Stockholm, SE

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE / SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2016
Światłowstręt / Photophobia, Galeria Labirynt, Lublin, PL
Film, Centrum Aktywności Twórczej (Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej) / Centre for Creative Activities (Baltic Gallery of Contemporary Art), Ustka, PL
Bezużyteczność / Unusefulness, Galeria Entropia / Entropia Gallery, Wrocław, PL
Ja po rzeźbach nie płaczę / I Don't Cry over Sculptures, Upper Ray Gallery, Treasure Hill Artist Village, Taipei, TW
Nic z tego nie będzie (Karolina Breguła & Marko Lulić), Austriackie Forum Kultury / Austrian Cultural Forum, Warszawa, PL
Office for Monument Construction, Market Gallery, Glasgow, UK
Remont, słowo wstrętne jak karaluch / Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach, Galeria Arsenał, Białystok, PL
Ja po rzeźbach nie płaczę / I Don't Cry over Sculptures, Szklarnia Szkoły Filmowej, Łódź, PL
- 2015
Ja po rzeźbach nie płaczę / I Don't Cry over Sculptures, lokal_30, Warszawa, PL
Stories, Instytut Polski w Berlinie / Polnisches Institut Berlin, DE
- 2014
The Soup, AC Institute, New York, US
Progress, Eastwards Prospectus, Bucharest, RO
- 2013
Wyjście / Leaving, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Wyrwać z korzeniami / Uprooted, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach / BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, PL
Centrum wszystkiego / The Centre of Everything, Atlas Sztuki, Łódź, PL
- 2011
Fotografie korekcyjne / Corrective Photographs, Fundacja Archeologia Fotografii / Archeology of Photography Foundation, Warszawa, PL
Fotografie korekcyjne / Corrective Photographs, Warszawa, PL (instalacje w przestrzeni publicznej / installations in the public space)
- 2010
Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours, Halo Galeria, Olsztyn, PL
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Akademickie Centrum Kultury, Lublin, PL
Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours, Galeria Szara, Cieszyn, PL

W środku lato / Summer in the Middle, pl. Konstytucji, Warszawa, PL (instalacja w przestrzeni publicznej / installation in the public space)

2008

Pogotowie artystyczne / Artistic Emergency Service, Galeria XS, Kielce, PL
Lovebook, Galeria Pauza, Kraków, PL

2007

Lovebook, Galeria 65, Warszawa, PL
Mężatki / The Married Women (Karolina Breguła & Ola Buczkowska), Galeria Nowych Mediów, Gorzów Wielkopolski, PL

2006

Widzi mi się pałac / All I See Is the Palace, Design Hu, Budapest, HU
Mężatki / The Married Women (Karolina Breguła & Ola Buczkowska), Galeria Program, Warszawa, PL
Warszawa / Warsaw, Galeria Kawiarnia, Warszawa, PL
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, LIBS, Frankfurt am Main, DE

2005

Widzi mi się pałac / All I See Is the Palace, Pałac Kultury i Nauki / Palace of Culture and Science, Warszawa, PL
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Landtag Brandenburg, Stadt- und Landesbibliothek, Potsdam, DE
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Bürgeramt Innerstadt, Köln, DE

2004

Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Goethe Institute, Bucharest, RO
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, ver.di-Bundesverwaltung, Berlin, DE

2003

Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych „Pałacyk”, Warszawa, PL
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, Galeria Burzym & Wolff, Kraków, PL
Niech nas zobaczą / Let Them See Us, CSW Łąźnia / Łąźnia CCA, Gdańsk, PL

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2017

Czyń lub giń / Do or Die, lokal_30, Warszawa, PL
Późna polskość / Late Polishness, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL

2016

It Happened Tomorrow, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, RS
Nic o was bez nas / Nothing about You without Us, Pałac Kultury i Nauki / Palace of Culture and Science, Warszawa, PL
LUX, Fundacja Archeologia Fotografii / Archeology of Photography Foundation, Warszawa, PL
Po wiecu / After the Rally, Galeria Studio, Warszawa, PL
Borders of Gesture, Academy of Fine Arts, Leipzig, DE
Common Affairs, Deutsche Bank KunstHalle, Berlin, DE
Uszczerbki i straty / Damage & Loss, Alternativa 2016, Instytut Sztuki Wyspa / Wyspa Institute of Art, Gdańsk, PL

2015

Zaczyn / Leaven, Galeria Szara, Katowice, PL
De-Mo-Kra-Cja / De-Mo-Cra-Cy, Galeria Labirynt, Lublin, PL
Ordets Akt, Kulturhuset, Stockholm, SE
F.Y.I., Taipei Artist Village, Taipei, TW
Nowe ilustracje / New Illustrations, Galeria Arsenal, Białystok, PL
19th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil, São Paulo, BR
Myth, Europe House, Tbilisi, GE
Za ścianą / Behind the Wall, CSW Znaki Czasu / CoCA Znaki Czasu, Toruń, PL
Peekskill Project 6, Hudson Valley Centre for Contemporary Art, Peekskill, US
VIDEONALE.15, Kunstmuseum, Bonn, DE
#Tu jesteśmy / #We Are Here, BWA Zielona Góra, PL

#naukaczytania / #learningtoread, Galeria Słodownia +1, Stary Browar, Poznań, PL
Mamy czas / We Have Time, Hotel andel's, Łódź, PL

2014

Sights and Sounds, Jewish Museum, New York, US
Ro/Złączenia / Ruptures and Convergences, Kuad Gallery, Istanbul, TR
Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. 30 lat Galerii Wschodniej / Deliberations on Economics Cooked up in the Back Room. 30 Years of Wschodnia Gallery, Muzeum Sztuki w Łodzi / Muzeum Sztuki in Łódź, PL
goEast Film Festival, Wiesbaden, DE

2013

Spojrzenia 2013 – Nagroda Fundacji Deutsche Bank / Views 2013 – Deutsche Bank Foundation Award, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta – National Gallery of Art, Warszawa, PL
Reflection Centre for Suspended Stories. An Attempt, 55. Biennale Sztuki w Wenecji / La Biennale di Venezia – 55th International Art Exhibition, Venezia, IT
The Stranger, Alternative Space Loop, Seoul, KR
Present Presence, Jan van Eyck Academie, Maastricht, NL
Seoul, Seoul, Changdong Art Studio, National Museum for Contemporary Art, Seoul, KR
Uncertain Places, Knoll Galéria, Budapest, HU
Uncertain Places, Knoll Galerie, Wien, AU
Workers of the Artworld Unite, CSW Kronika / CCA Kronika, Bytom, PL
Workers of the Artworld Unite, Galeria Szara, Cieszyn, PL

2012

Sztuczność / Artificiality, Fundacja Archeologia Fotografii / Archeology of Photography Foundation, Warszawa, PL

2011

It's Time for Sneakers, Künstlerhaus, Dortmund, DE
Enklawa | AHKJIAB / Enclave | AHKJIAB, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Otulina, Galeria Kordegarda, Warszawa, PL
Young Polish Artists on Tour, Uqbar, Berlin, DE

2010

Brzuch Atlasa / The Belly of Atlas, Atlas Sztuki, Łódź, PL
Festiwal Open City / Open City Festival, Lublin, PL
Homo Ars Erotica, Muzeum Narodowe / National Museum, Warszawa, PL
Porażka w sztuce / Failure in Art, Galeria Emdes, Wrocław, PL

2009

Kolekcja Zdarzeń – sztuka istnieje poza obrazem... pokaz kolekcji Dariusza Bieńkowskiego / Events Collection – Art Exists outside the Picture... from Collection of Dariusz Bieńkowski, Atlas Sztuki, Łódź, PL
Punkt video / Videopunkt, Galeria Studio, Warszawa, PL

2008

Iluzja jako źródło cierpień / Illusion as a Source of Pain, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała, PL
Efekt czerwonych oczu / Red Eye Effect, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Dziennik Polki / Polsk kvinnodagbok, Konsert&Kongress, Uppsala, SE

2007

Samsung Art Master, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Pętla czasu / Time Loops, Festiwal Józefa Robakowskiego, Łódź, PL
Supermarket Sztuki V/2 – Biennale Młodej Sztuki Europejskiej / Biennale of Young European Art, Warszawa, PL
Poza, Real Art Ways, Hartford, US

2006

Miłość i demokracja / Love and Democracy, CSW Łąźnia / Łąźnia CCA, Gdańsk, PL
Wystawa studentów PWSFTviT / Lodz Film School Students' Exhibition, Galeria 65, Warszawa, PL

2005

Wystawa dyplomowa absolwentów Europejskiej Akademii Fotografii / European Academy of Photography Students' Diploma Exhibition, Galeria Wozownia, Toruń, PL
Wystawa studentów PWSFTviT / Lodz Film School Students' Exhibition, Festiwal Fotografii, Łódź, PL

- Supermarket Sztuki V/1 – Biennale Młodej Sztuki Europejskiej / Biennale of Young European Art, Warszawa, PL
- 2004**
Miłość i demokracja / Love and Democracy, Art Poznań, PL
- 2002**
Dom Fotografii / House of Photography, Galeria Strefa, Warszawa, PL
- 2001**
Tretton, wystawa dyplomowa studentów GFU / GFU Students' Diploma Exhibition, Galleri 5, Stockholm, SE

- 2009**
Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours, Grodno, BY; Kaliningrad, RU; Lviv, UA; Cieszyn, PL; Žilina, SK
- 2008**
Pogotowie artystyczne / Artistic Emergency Service, Dworzec Kolejowy Kielce / Kielce Train Station, PL

- 2007**
Dobrzy sąsiedzi / Good Neighbours, Vilnius, LT; Berlin, DE

HAPPENINGI I AKCJE / HAPPENINGS AND ACTIONS

- 2016**
Tłumaczenie sztuki / Explaining the Art Exhibition, Galeria Arsenal, Białystok, PL
Próba „Instrumentów do robienia hałasu” / Rehearsal of the 'Instruments for Making Noise', Galeria Arsenal, Białystok, PL
- 2015**
Koncert na latarki / Concert for Torches, FORMA – Festiwal Sztuk im. Wojciecha Zamecznika, dworzec Warszawa Śródmieście / Warszawa Śródmieście train station, Warszawa, PL
Bistro Wisła, Kurort Miejski Warszawa / Urban Resort Warsaw, Warszawa, PL
Muzeum o świcie / Museum at Dusk, Konteksty 2015 – V Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku / Contexts 2015 – 5th International Sokolovsko Festival of Ephemeral Art, Sokołowsko, PL
- 2014**
Denouncing the Block. A Critique of Modernist Residential Architecture. Lecture with elements of opera ('The Tower'), 14. Biennale Architektury w Wenecji / La Biennale di Venezia – 14th International Architecture Exhibition, Venezia, IT
Wieża / The Tower (spektakl operowy / opera performance), Warszawskie Opera Kameralna, Warszawa, PL
Wieża / The Tower (spektakl operowy / opera performance), Instytut Teatralny / Theatre Institute, Warszawa, PL
Wieża / The Tower (spektakl operowy / opera performance), osiedle Za Żelazną Bramą, Warszawa, PL
- 2013**
Dziwne dzieła / Strange artworks (wykłady performatywne / performative lectures), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta – National Gallery of Art, Warszawa, PL
- 2012**
Formy przestrzenne wobec katastrofy / Spatial Forms in the Face of a Disaster (performatywna konferencja naukowa / performative science conference), Galeria EL / EL Gallery, Elbląg, PL
Tłumaczenie sztuki / Explaining the Art Exhibition, Kalmar Konstmuseum, SE
Śniadanie na trawie / Breakfast on the Grass, Euro Art, Łódź, PL
- 2011**
Rekonstrukcja archiwum Galerii Wschodniej / Wschodnia Gallery Archive Reconstruction, Galeria Wschodnia, Łódź, PL
Sztuka użyteczna / Useful Art – Richard Long 'A Line Made by Walking', No Women No Art, Poznań, PL
Tłumaczenie sztuki / Explaining the Art Exhibition: Przeciąg – III Festiwal Sztuki Młodych w Szczecinie / 3rd Festival of Young Art in Szczecin, Galeria 13 Muz, Zachęta Sztuki Współczesnej, Szczecin, PL; CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL; Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta – National Gallery of Art, Warszawa, PL (prowadzone przez / conducted by: Katarzyna Kazimierowska); CSW Łaźnia / Łaźnia CCA, Gdańsk, PL; BWA Warszawa, Warszawa, PL (prowadzone przez / conducted by: Przemysław Gulda); Galeria Le Guern, Warszawa, PL (prowadzone przez / conducted by: Wiktor Rusin)

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

- Światłowstręt / Photophobia*, 2016, 28'
- Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction*, 2016, 70'11"
- Wieża / The Tower*, 2016, 79'
- Zupa / The Soup*, 2014, 18'56"
- Obraza / The Offence*, 2013, 20'30"
- Fire-Followers*, 2013, 48'46"

WYBRANE POKAZY FILMÓW / SELECTED SCREENINGS

- 2017**
Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction; Światłowstręt / Photophobia, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Wieża / The Tower, Alchemy Film and Moving Image Festival, Kirkstall, UK
- 2016**
Kto tam / Who's There, festiwal „Zgromadzenia. Sztuka Wspólnoty”, Warszawa, PL
Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction, 41. Festiwal Filmowy w Gdyni / 41st Gdynia Film Festival, Gdynia, PL
Wieża / The Tower, FidMarseille Film Festival, Marseille, FR
Wieża / The Tower, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Wyjście / Leaving, Kino.LAB, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Obraza / The Offence, Kyiv International Short Film Festival, Kyiv, UA
Obraza / The Offence, She Devil, Leipzig, DE
Biuro budowy pomnika / Office for Monument Construction, Glasgow International, Glasgow Film Theatre, Glasgow, UK
- 2015**
The Tower, Göteborg International Biennial for Contemporary Art, Göteborg, SE
Zupa / The Soup, Viennacontemporary Filmprogram, Wien, AU
Zupa / The Soup, Fire-Followers, Meet Factory, Praha, CZ
- 2014**
Obraza / The Offence, Artists' Film Biennial, Institute of Contemporary Arts (ICA), London, UK
Zupa / The Soup, Knoll Galerie, Wien, AU
Zupa / The Soup, TR Warszawa, Warszawa, PL
Fire-Followers, Hot Docs Film Festival, Toronto, CA
Fire-Followers, The Filmmaking Turn, Akbank Sanat, Istanbul, TR
- 2013**
Fire-Followers, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, PL
Fire-Followers, 13. Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty / 13th T-Mobile New Horizons International Film Festival, Wrocław, PL
Fire-Followers, Warp Artist Village, Genk, BE

Fire-Followers, Alternativa 2013, Instytut Sztuki Wyspa / Wyspa Institute of Art, Gdańsk, PL

Fire-Followers, Muzeum Narodowe / National Museum, Kraków, PL

Obraza / The Offence, Crosstalk Videoart Festival, Budapest, HU

Obraza / The Offence, Warsztaty Kultury / Workshops of Culture, Lublin, PL

STYPENDIA I NAGRODY / SCHOLARSHIPS AND AWARDS

2017

36. Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” / 36th Koszalin Screen Debuts Festival ‘Young and Cinema’ – nagroda Jantar 2017 za scenariusz do filmu *Wieża* / Jantar 2017 award for the script for *The Tower*

Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Scholarship of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

2016

41. Festiwal Filmowy w Gdyni / 41st Gdynia Film Festival – nagroda Złoty Pazur w Konkursie Inne Spojrzenie dla filmu *Biuro budowy pomnika* / Golden Claw Award in Visions Apart Competition for *Office for Monument Construction*

2015

Sesc_Videobrasil, São Paulo – nagroda za / award for: *Fire-Followers*

REZYDENCJE / RESIDENCIES

2017

Tokyo Wonder Site, Tokyo, JP

2016

Taipei Artist Village, Taipei, TW

2015

Villa Romana, Firenze, IT

2014

KulturKontakt, Wien, AU

2013

Spojrzenia 2013 – Nagroda Fundacji Deutsche Bank / Views 2013 – Deutsche Bank Foundation Award – druga nagroda / second prize

Stypendium UNESCO / UNESCO Scholarship

Stypendium Młoda Polska / Young Poland Scholarship

Stypendium Funduszu Wyszehradzkiego / International Visegrad Fund Scholarship

2012

Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Scholarship of the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

2009

4. Festiwal Filmów i Form Jednominutowych ‘The One Minutes’ – pierwsza i trzecia nagroda / first and third prize

2007

Samsung Art Master – trzecia nagroda / third prize

2013

Residency Unlimited, New York, US

Budapest Art Quarter, Budapest, HU

Changdong Art Studio, National Museum for Contemporary Art, Seoul, KR

2012

Objectifs Residency, Singapore, SG

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAPHY

KSIĄŻKI I KATALOGI WYSTAW INDYWIDUALNYCH /

BOOKS AND CATALOGUES OF SOLO EXHIBITIONS

J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014

M. Hawkesworth, *Political Worlds of Women: Activism, Advocacy, and Governance in the Twenty-First Century*, Westview Press, Boulder, CO 2012

P. Leszkowicz, *Queer Art in Poland* [w/in:] *What a material! Queer Art from Central Europe*, red./ed. L. Zikmund-Lender, Ladislav Zikmund, Prague 2012

M. Reilly, *Curatorial Activism: Toward an Ethics of Curating*, Thames and Hudson, New York 2017

K. Malinowski, *On Public Art, Critical Approaches and Censorship in Polish Art from the Last Decade* [w/in:] *Public Preparation. Contemporary Nationalism and Critical Art Practices*, red./ed. R. Artel, K. Ballingall, Public Preparation, Tallinn 2010

A. Mazur, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012

A. Ostolski, *Sztuka jako polityka prowadzona innymi środkami* [w/in:] *Skuteczność sztuki*, red./ed. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014

M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016

B. Świątkowska, *Questioning the Materiality of Art* (wywiad/interview) [w/in:] *LOKAL*, red./ed. A. Rayzacher, Z. Derlacz, lokal_30 / Fundacja Lokal Sztuki, Warszawa 2015

Art & Queer Culture, red./ed. C. Lord, R. Meyer, Phaidon Press Limited, New York 2013

Breguła/Buczowska. Mężatki (katalog wystawy / exhibition catalogue), tekst/text: P. Leszkowicz, Fundacja Promocji Sztuki Współczesnej, Warszawa 2005

Centrum wszystkiego (katalog wystawy / exhibition catalogue), teksty/texts: A. Mazur, M. Poprzęcka, M. Ujma-Gawlik, Atlas Sztuki, Łódź 2013

Who's Who in Research: Visual Arts, Intellect, Bristol/Chicago 2011

WYBRANE PUBLIKACJE PRASOWE I INTERNETOWE /

SELECTED PRESS AND INTERNET PUBLICATIONS

Z. Cielątkowska, *Czy to nasi sąsiedzi? Breguła w Szarej*, „Obieg” (archiwum-obieg.u-jazdowski.pl), 7.03.2010

- A. Diduszko-Zyglewska, *Biuro tłumaczeń sztuki / Art Translation Agency* (wywiad/interview), „Dwutygodnik” (dwutygodnik.pl / in English at biweekly.pl), 09.2010
- P. Drewko, J. Lewandowska, *SPOJRZENIA 2013: Obraz musi działać! Rozmowa z Karoliną Bregułą* (wywiad/interview), „Szum” (magazynszum.pl), 13.09.2013
- L. Dyer Amazeen, *Office for Monument Construction*, marketgallery.org, 22.04.2016
- J. Erbel, *Breguła z Chomętowską korygują nasze spojrzenie na miasto*, „Krytyka Polityczna – Dziennik Opinii” (krytykapolityczna.pl), 22.09.2011
- J. Erbel, *Intymność w fotografii*, „Res Publica Nowa”, 2009, nr 5
- B. Gilsdorf, *De-Mo-Kra-Cja*, „Frieze” (frieze.com), 15.07.2016
- Ch. Haines, *The Offence*, „Guernica” (guernicamag.com), 3.03.2014
- K. Jabłońska, *Co mówią „Fire-followers” Karoliny Breguły?*, „Obieg” (archiwum-obieg.u-jazdowski.pl), 19.04.2013
- K. Kazimierzowska, *Nie żałujmy obrusów* (wywiad/interview), „Tygodnik Powszechny”, 2016, nr 42
- K. Kazimierowska, *Kto się boi sztuki?* (wywiad/interview), „Przekrój”, 2012, nr 27
- M. Krasny, *Nagły wstrząs. Rozmowa z Karoliną Bregułą o operze „Wieża”* (wywiad/interview), „Obieg” (archiwum-obieg.u-jazdowski.pl), 26.09.2013
- B. Łyżwa-Sokół, *Jestem pasożytką. Rozmowa z Karoliną Bregułą* (wywiad/interview), „Dwutygodnik” (dwutygodnik.pl), 11.2013
- B. Pietkiewicz, *Niech nas zobaczą*, „Polityka”, 2003, nr 12
- A. Sural, *Breguła reprezentuje Rumunię w Wenecji*, „Culture.pl” (culture.pl), 23.05.2013
- A. Sural, *Karolina Breguła*, „Culture.pl” (culture.pl), 29.05.2013
- P. Suwała, *Po co w ogóle jest sztuka?*, „Arteria”, 2014, nr 12
- B. Świątkowska, *Dyskusyjna materialność sztuki* (wywiad/interview), „Notes.Na.6.Tygodni”, 2013, nr 85

WYBRANE KATALOGI WYSTAW GRUPOWYCH I FESTIWALI / SELECTED CATALOGUES OF GROUP EXHIBITIONS AND FESTIVALS

- P. Leszkowicz, *Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010
13. *Międzynarodowy Festiwal Filmowy T-Mobile Nowe Horyzonty / The 13th T-Mobile New Horizons International Film Festival*, Wrocław 2013
55. *Esposizione Internazionale d'Arte. Il Palazzo Enciclopedico*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2013
- Centrum poza centrum*, red./ed. J. Rzepka-Dziedzic, Ł. Dziedzic, Fundacja Kultury Audiowizualnej STREFA SZAREJ, Cieszyn 2015
- Common Affairs. Revisiting the Views Award – Contemporary Art from Poland*, Hatje Cantz, Stuttgart 2016
- Grodzka 5*, red./ed. M. Ujma, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2014
- FORMA – Festiwal Sztuk im. Wojciecha Zamecznika*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2015

- Foto-ekstensje. 15 lat studiów fotograficznych w PWSFTviT / Photo-extensions. 15 years of photographic studies at the Polish National Film School*, red./ed. K. Cichosz, L. Lechowicz, W. Prazmowski, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2007
- Iluzja jako źródło cierpień*, red./ed. A. Żechowska, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2008
- Jahrbuch Polen 2014. Männer*, red./ed. A. Kaluza, J. Wierczimok, Deutsches Polen-Institut, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014
- Kunsthalle Exnergasse 2013*, red./ed. L. Morawetz, Kunsthalle Exnergasse, Wien 2014
- Mamy czas / We Have Time*, red./ed. K. Sagatowska, Hotel andel's Łódź, Warszawa 2015
- Miłość i demokracja / Love and Democracy*, red./ed. P. Leszkowicz, R. Rumas, M. Domańska, CSW Łaźnia / Laznia CCA, Gdańsk 2006
- Nowe ilustracje / New Illustrations*, red./ed. J. Sawicka, M. Godlewska-Siwerska, Galeria Arsenał, Białystok 2016
- Otwarte miasto. Festiwal sztuki w przestrzeni publicznej / Open City. Festival of Art in Public Spaces*, red./ed. K. Żwirblis, Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, Lublin 2010
- POZA: On the Polishness of Polish Contemporary Art*, red./ed. M. Bartelik, Real Art Ways, Hartford, CT 2008
- Przebudzenie – przed końcem świata / Awakening – Before the End of the World*, red./ed. K. Dzieweczyńska, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2012
- Przeciąg. III Festiwal Sztuki Młodych w Szczecinie*, red./ed. A. Zbylut, Zachęta Sztuki Współczesnej, 13 Muz, Szczecin 2011
- Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt*, red./ed. A. Mihuleț, Romanian Cultural Institute, Bucharest 2013
- Ruptures and Convergences*, red./ed. A. Chordysz-Foryś, M. Sobolewska, The Culture and Art Center in Wrocław, Wrocław/Istanbul 2014
- Shaping Time. Time and the City*, red./ed. A. Kazimierczak, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2011
- Spojrzenia 2013 – Nagroda Fundacji Deutsche Bank. Views 2013 – Deutsche Bank Foundation Award*, red./ed. E. Łączyńska-Widz, J. Sawicka, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013
- VIDEONALE.15 – Festival for Contemporary Video Art*, red./ed. T. Lengenbach, Bonn 2015
- Young Polish Artists on Tour*, red./ed. A. Kulazińska, CSW Łaźnia / Laznia CCA, Gdańsk 2011

WYBRANE PUBLIKACJE ARTYSTKI / SELECTED ARTIST'S PUBLICATIONS

- K. Breguła, *Wieża* (fragment scenariusza / fragment of the script) [w/in:] *My i oni. Przestrzenie wspólne / Projektowanie dla wspólnoty*, red./ed. B. Świątkowska, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014
- K. Breguła, *Let Them See Us*, „Journal of Arts & Communities”, 2010, Vol. 2, Issue 2
- „*Formy przestrzenne*” jako centrum wszystkiego / *'Spatial Forms' as the Centre of Everything*, red./ed. K. Breguła, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013

DOKUMENTACJA
DOCUMENTATION

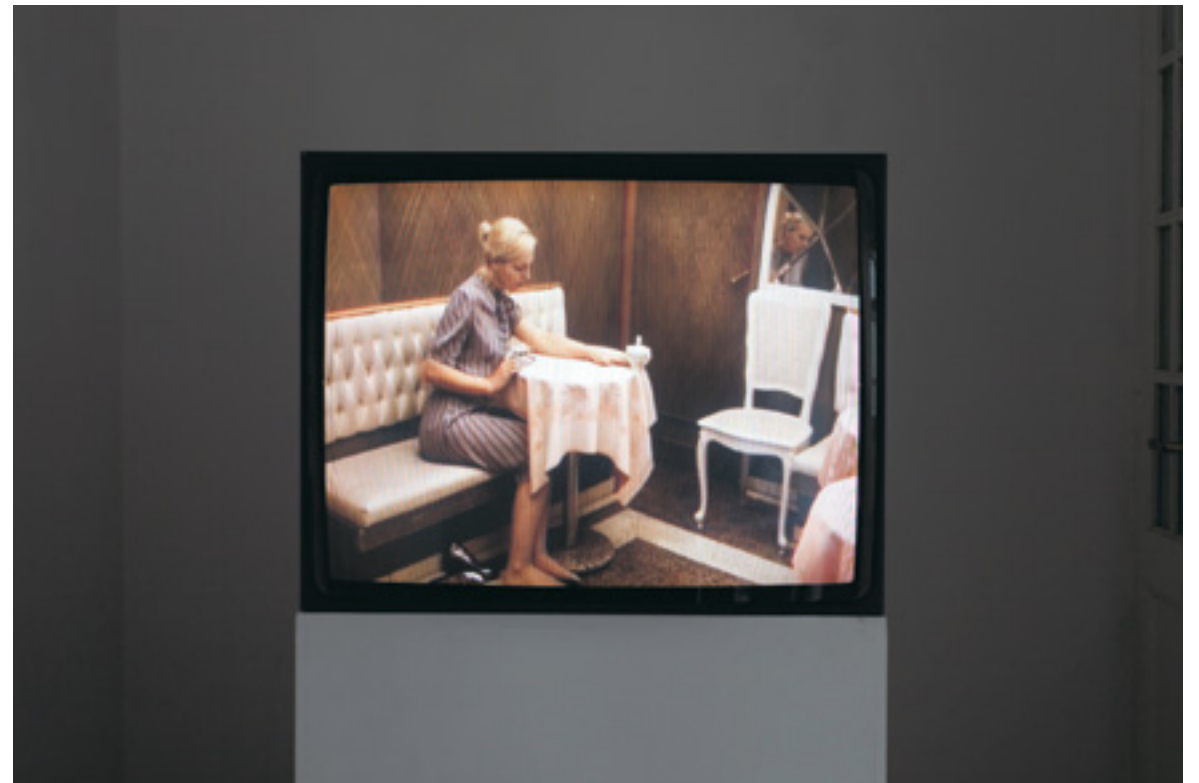














PODPISY

- ss. / pp. 144–145 *Office for Monument Construction*, Market Gallery, Glasgow, 2016
- 146 *Common Affairs*, Deutsche Bank KunstHalle, Berlin, 2016
- 146–147 pokaz filmu *Wieża* / screening of *The Tower*, CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa, 2016
- 147 pokaz serialu *Kto tam* / screening of the series *Who's There*, Ołbin, Wrocław, 2016
- 147 pokaz serialu *Kto tam* / screening of the series *Who's There*, Ołbin, Wrocław, 2016
- 148 *Światłowstręt* / *Photophobia*, Galeria Labirynt, Lublin, 2016
- 149 *I Don't Cry over Sculptures*, Upper Ray Gallery, Treasure Hill Artist Village, Taipei, 2016
- 150–152 *Remont, słowo wstrętne jak karaluch* / *Renovation, a Word as Disgusting as a Cockroach*, Galeria Arsenał, Białystok, 2016
- 152 *Nic z tego nie będzie* / *Daraus wird nichts* (z/with Marko Lulić), Austriackie Forum Kultury, Warszawa, 2016
- 153 *Centrum wszystkiego* / *The Centre of Everything*, Atlas Sztuki, Łódź, 2013
- 153 *Centrum wszystkiego* / *The Centre of Everything*, Atlas Sztuki, Łódź, 2013
- 153 *Ja po rzeźbach nie płaczę* / *I Don't Cry over Sculptures*, Galeria Szklarnia Szkoły Filmowej, Łódź, 2016
- 154–155 *Ja po rzeźbach nie płaczę* / *I Don't Cry over Sculptures*, lokal_30, Warszawa, 2015
- 156 praca nad zdjęciami do nowego filmu zatytułowanego *Skwer*, Tainan, 2017 / shooting for the new film titled *The Square*, Tainan, 2017

CAPTIONS

AUTORZY ZDJĘĆ

PHOTO CREDITS

s. / p. 93	Michał Siarek, dzięki uprzejmości / courtesy Galeria Szklarnia Szkoły Filmowej, Łódź
94	Łukasz Sienkiewicz, dzięki uprzejmości / courtesy Galeria EL, Elbląg
110–111	Anna Nesterowicz, dzięki uprzejmości / courtesy Fundacja Witryna, Warszawa
144–145	Erik Osberg, dzięki uprzejmości / courtesy Market Gallery, Glasgow
146	dzięki uprzejmości / courtesy Deutsche Bank Kunsthalle, Berlin
146–147	Bartek Górka, dzięki uprzejmości / courtesy CSW Zamek Ujazdowski / CCA Ujazdowski Castle, Warszawa
147	Alicja Kielan, dzięki uprzejmości / courtesy Biuro Festiwalowe Impart, Wrocław Europejska Stolica Kultury 2016 / European Capital of Culture Wrocław 2016
147	Alicja Kielan, dzięki uprzejmości / courtesy Biuro Festiwalowe Impart, Wrocław Europejska Stolica Kultury 2016 / European Capital of Culture Wrocław 2016
148	Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości / courtesy Galeria Labirynt, Lublin
149	Kairon Liu, dzięki uprzejmości / courtesy Upper Ray Gallery, Taipei
150–152	Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości / courtesy Galeria Arsenał, Białystok
152	Marcin Liminowicz, z archiwum lokal_30 / from lokal_30's archive
153	Dominik Szwemberg, dzięki uprzejmości / courtesy Atlas Sztuki, Łódź
153	Dominik Szwemberg, dzięki uprzejmości / courtesy Atlas Sztuki, Łódź
153	Michał Siarek, dzięki uprzejmości / courtesy Galeria Szklarnia Szkoły Filmowej, Łódź
154–155	Maciej Landsberg, z archiwum lokal_30 / from lokal_30's archive
156	Coco Liu

KAROLINA BREGUŁA. JA PO RZEŹBACH NIE PŁACZĘ I DON'T CRY OVER SCULPTURES

redakcja / edited by	Zuzanna Derlacz, Agnieszka Rayzacher
przekład / translated by	Łukasz Mojsak, Monika Ujma
redakcja językowa / copy-editing	Ewa Borowska
korekta / proofreading	Ewa Borowska
projekt i skład / designed by	Zuzanna Derlacz
asystenka / assistant	Julia Łyszcz
druk i oprawa / printed and bound by	Argraf

wydawca / publisher	Fundacja Lokal Sztuki / lokal_30 lokal30@gmail.com, lokal30.pl
współwydawca / co-publisher	Galeria Arsenał ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok mail@galeria-arsenal.pl, galeria-arsenal.pl

Podziękowania dla Austriackiego Forum Kultury w Warszawie /
Special thanks to the Austrian Cultural Forum in Warsaw

© 2017 Fundacja Lokal Sztuki, Galeria Arsenał i autorzy / and the authors
ISBN: 978-83-928404-6-6



G A L E R I A
Arsenał

austriackie forum kultury^{waw}

