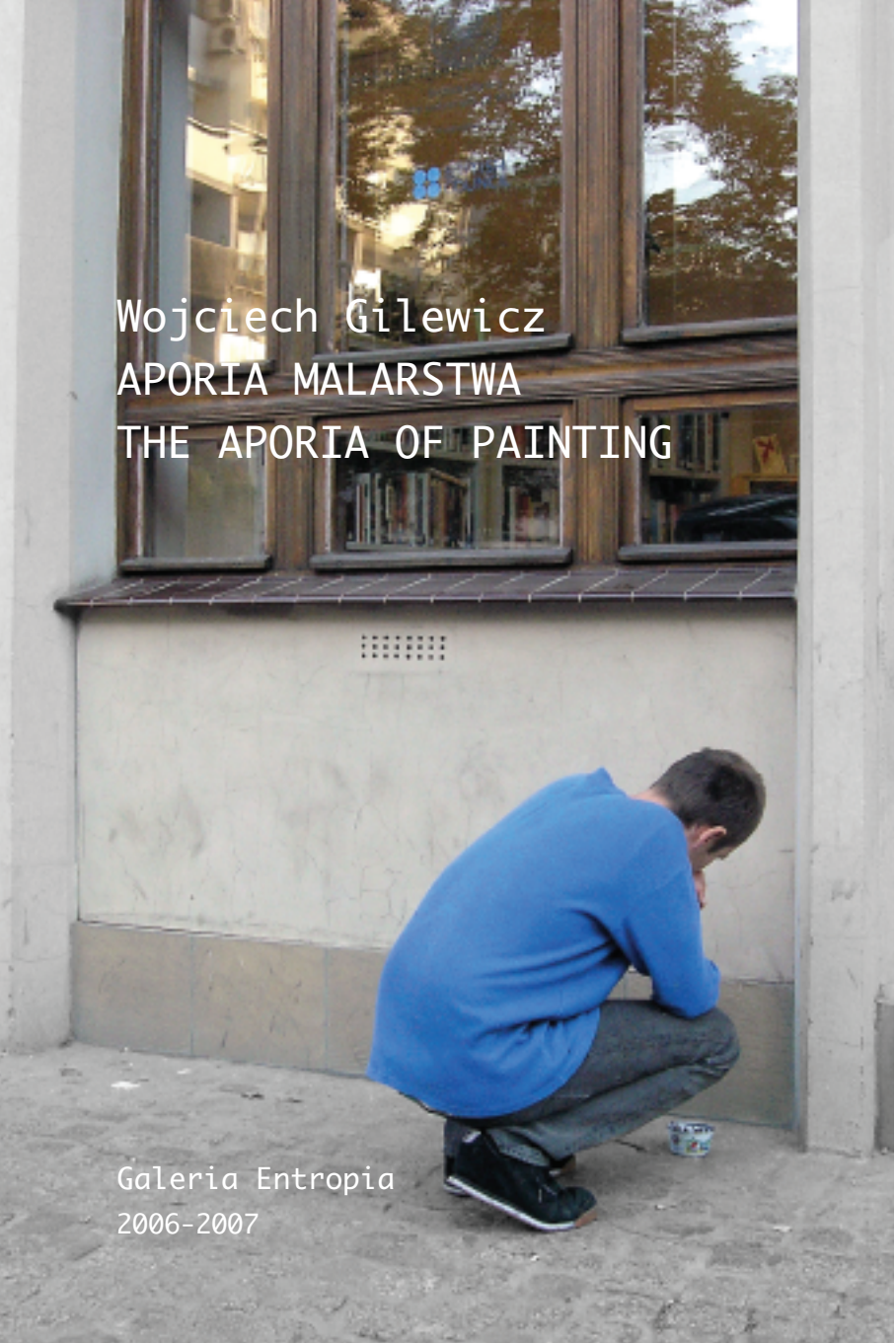


Wojciech Gilewicz
APORIA MALARSTWA
THE APORIA OF PAINTING

Galeria Entropia
2006-2007

Wojciech Gilewicz
APORIA MALARSTWA/
THE APORIA OF PAINTING
Galeria Entropia 2006-2007

miejsca/locations
Wrocław /Rynek, ul. Kuźnicza,
Galeria Entropia/ Wrocław's Market
Place, Kuźnicza St., Entropia Gallery/

kuratorzy projektu/
project curators
Alicja Jodko
Mariusz Jodko

fotografie, video, dvd, projekt/
photo, video, dvd, layout
Mariusz Jodko

tłumaczenia/translations
Miron

wydawca/publisher
© Galeria Entropia
ul. Rzeźnicza 4
50-129 Wrocław
tel/fax: +48 71 3444 634
email: entropia@entropia.art.pl
www.entropia.art.pl

Apo-
ria
ma-
lar-
stwa

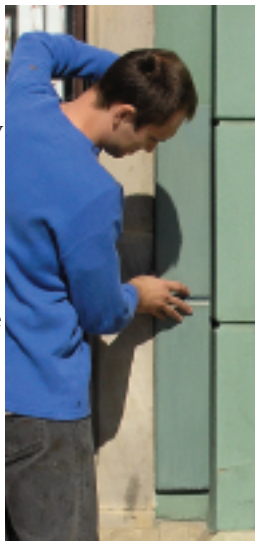
Alicja Jodko

Wojciech Gilewicz, *artysta (dyplom z malarstwa z wyróżnieniem w pracowni prof. Leona Tarasewicza, 1999, warszawska ASP) mający w swoim dorobku wiele intrygujących projektów i wystaw w kraju i za granicą (m.in.Galeria Biała, Lublin 2000; CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2001; Skulski Art Gallery, New Jersey 2001; Galeria Arsenał, Białystok 2002; Foundation*



Deutsch de la Meurthe, Paryż 2004; Galeria „Foksal", Warszawa 2005; CSW „Łaźnia", Gdańsk 2006), dwukrotny stypendysta Ministerstwa Kultury.

Wszystkie projekty malarskie Wojciecha Gilewicza powstają w konkretnym otoczeniu i wpisują się w kontekst na zasadzie doskonałej mimikry. Kunszt malarski wytwarzający iluzje tak udane, że mogłyby pozostać niezauważalne dla widza, nie jest tu jednak celem samym w sobie. Gilewicz zdaje się uprawiać nie tylko malarstwo ale i epistemologię, a poprzez łudzący malarski pozór próbuje dotrzeć do istoty tego medium i prawdy na temat percepcji w ogóle. Natura jego projektów ma charakter doświadczenia, w którym wizualny eksperyment rzuca wyzwanie przenikliwości odbiorcy, nie wychodząc przy tym zazwyczaj poza dziedzinę malarstwa i jemu właściwych środków wyrazu.



Najnowszy projekt Wojciecha Gilewicza realizowany w Galerii Entropia stawiał widzów w roli poszukiwaczy obrazów w przestrzeni miejskiej. Przez kilka poprzedzających wystawę tygodni artysta malował „z natury" w plenerze Wrocławskiego Rynku i jego okolic. Tam też w kilkunastu miejscach zostały zawieszone obrazy będące kunsztownymi iluzjami rozmaitych fragmentów architektury. Ta plenerowa ekspozycja stanowiła jednak zaledwie awers dwoistej idei projektu. Ponieważ doświadczenie złudzenia nie może być jednoczesne z jego odkryciem i obserwacją, rewers dopełniający i wyjaśniający całość stanowił materiał filmowy ukazujący momenty umieszczania obrazów w wybranych miejscach (wspólne dzieło autora i Galerii Entropia). Był on pokazywany

wraz z innymi fascynującymi dokumentacjami akcji Gilewicza podczas wernisażu i będzie towarzyszył projektowi aż do jego zakończenia. Ujawniał proces powstawania iluzji wraz z jej topografią. W przypadku tak doskonale zakamuflowanych obrazów Gilewicza (i zapewne nie tylko w tym przypadku) jest to warunek niezbędny aby doświadczanie iluzji przebilo się do świadomości.
Ta wieloaspektowa dyslokacja jaką stanowi wystawa Gilewicza – w przestrzeni galerii funkcjonuje tylko dokładna mapa i filmowa wizualizacja, a obrazy rozmieszczone są w przestrzeni miejskiej - nie wyczerpują idei całego projektu. Jest to projekt in progress włączający czas i przypadek. Obrazy wystawione na działanie czynników atmosferycznych i trudnych do przewidzenia działań ludzkich z pewnością jeszcze bardziej stopią się z tkanką miasta, być może zostaną zniszczone, być może w ogóle znikną. Te, które ocaleją zostaną po kilku miesiącach wystawione w Entropii.

Poszukiwanie obrazów w otoczeniu – czy to miejskim czy naturalnym - jest odwróceniem sytuacji percepcyjnej, które sprawia, że na samą rzeczywistość trzeba najpierw spojrzeć jak na potencjalny obraz, a jest to przewrót nieomalże kopernikański w przyzwyczajeniach i to nie tylko odbiorców sztuki. Moc pozoru budzi intelektualny niepokój i stymuluje refleksję na temat samego malarstwa i problemu przedstawienia, a także percepcji w ogóle. Podobnie jak mieszkańcom jaskini Platona postrzegającym tylko cienie, tak też żyjącym w świecie obrazów (i to przecież nie tylko tych wytwarzanych przez sztukę) potrzebna jest tego rodzaju demistyfikacja by widzieć nie tylko to, co się zna, ale by w ogóle być w stanie cokolwiek zauważać. Ponadto Gilewicz uświadamia, że nie dostrzegamy obrazów w rzeczywistosci ani rzeczywistosci w obrazach.

Sztuka od dawna porusza się we własnym układzie funkcjonalnym, wewnatrz którego interpretujemy obraz wyłącznie jako odbicie idei czy pomysłu artysty. Wyjście poza ten układ interpretacyjny oraz poza przestrzeń ekspozycyjną galerii otwiera przed malarstwem nowe możliwości i przywraca mu siłę.
W twórczości Gilewicza istotne jest nie tyle samo zagadnienie postrzegania rzeczywistości, co raczej postrzegania tejże poprzez sztukę sprzężone z poszukiwaniem miejsca, nowej pozycji i żywotnego podłoża dla sztuki. Zagadnieniem podstawowym jest samo przedstawienie i to na tyle doskonałe, że stwarzające iluzję rzeczywistości. Iluzja, od dawna uznana za zamierzchły aspekt dzieła, w obrazach Gilewicza odzyskuje swoją artystyczną rolę. Z jednej strony perfekcyjna iluzyjność zdaje się, poprzez całkowite stopienie obrazu z kontekstem, podważać status malarstwa jako sztuki wizualnej, z drugiej strony ujawnienie mechanizmu iluzji potwierdza aktualność konstytutywnych dla sztuki zagadnień. Iluzja nie jest mechanizmem utożsamienia sztuki z naturą, ale czymś, co sztukę wyróżnia. Hegel zauważał, że w przeciwieństwie do grubej skorupy przyrody i zwyczajnego świata, które samych siebie nie ukazują jako złudne, sztuka ujawnia siebie samą jako pozór i dzięki temu umożliwia dotarcie do idei. Natomiast wewnątrz sztuki to własnie malarstwo, z racji operowania płaszczyzną, musi zamieniać przestrzenne formy przedmiotowości w artystyczne dwuwymiarowe złudzenie.

Kontekst twórczości Gilewicza to nie tylko jakieś konkretne ukształtowanie terenu czy architektury - fragment fizykalnej rzeczywistości, ale także wirtualna rzeczywistość chaosu obrazów i pojęć. W naszych czasach fizyka relatywistyczna podważyła kompetencje obserwacji i status doświadczenia, McLuhan

referencje przekazu i przekaźnika, a status rzeczywistości niewirtualnej poniewierany jest przez globalne media i komercję. Ale pierwsza bodajże epistemologiczna teza europejskiej filozofii, która pochodzi od Heraklita, brzmiała: „Złymi świadkami są oczy i uszy dla tych, którzy mają dusze barbarzyńców." Jak widać filozofia od zawsze konstatowała podstawową wątpliwość dotyczącą percepcji i warunków poznania. Sztuka od zawsze próbowała okiełznać wizualny chaos rzeczywistości. Natomiast Gilewicz próbuje okiełznać także chaos pojęciowy dotyczący sztuki, uprawiając swoistą teorię poznania wewnątrz jej żywiołu. Robi to w sposób radykalny i niezwykle atrakcyjny.



Bywa, że są to kadry pejzażu, detale z wnętrz czy fragmenty zewnętrznych elewacji, przedmioty czy usypiska różnych rzeczy. Rzadko zdarza się by obraz zaistniał – jak określiłby to Hegel – sam w sobie i dla siebie. Jeśli nawet zawiśnie tam, gdzie miejsce obrazu – na ścianie ekspozycyjnej, to nie po to tylko by być sobą, lecz by zmącić indyferencję zwierciadła percepcji. Malarstwo Gilewicza wymyka się nawet tak podstawowemu podziałowi jak podział na malarstwo przedstawiające i abstrakcję. Jako przedstawiające to, co zakrywa, mogłoby być uznane

za realistyczne a nawet hiperrealistyczne, gdyby nie odmienność celów jakie sobie stawia i gdyby nie fakt, że ten sam obraz w innym kontekście może funkcjonować jako czysta abstrakcja. Trop malarstwa iluzjonistycznego byłby tym bardziej chybiony, jakkolwiek narzuca się w pierwszej kolejności. Łudzące obrazy Gilewicza nie powiększają wnętrz, nie sugerują we wnętrzach innej przestrzeni, nie funkcjonują jako dekoracje i nie stosują ulubionego chwytu iluzjonistycznego – perspektywy. „Trompe l'oeil" nie jest dla Gilewicza celem, ale zaledwie punktem wyjścia. I jeszcze jeden niepewny trop: może Gilewicz, poza wszelkimi stylami i podziałami, jest streeterem? Często bowiem wpisuje się w przestrzeń publiczną i pozostawia swoje prace na pastwę przypadku. Ale streeterom chodzi chyba o coś innego – znaczą teren. Nawet najczulszy spośród tych „barbarzyńców" – Truth, który starannie wkomponowuje swoje kontruktywistyczne cacka w przestrzeń ulicy, pozostawia sobie szansę by być dostrzeżonym - poprzez odmienność formy jego prac i czytelność logiki kompozycji. Idealnie zakamuflowane malarstwo Gilewicza może – przeciwnie - stać się bezimiennym podłożem dla działań streeterów jak każdy inny fragment ulicy.

Jego obrazy przedstawiają samo zagadnienie przedstawienia i jako takie stanowią pojęciową dekonstrukcję malarstwa, choć dokonującą się za pomocą środków malarskiego obrazowania. Służą one nie tylko powstaniu ob-



razu jako samoistnej jakości ale także – jesli nie przede wszystkim - zbudowaniu obrazu jako przedmiotu teoretycznego ujawniającego niemożność odróżnienia przedstawianego i przedstawienia. Każdy temat, zagadnienie, może spotkać się z obojetnością odbiorcy, poza tym jednym, w który każdy odbiorca jest chcąc nie chcąc uwikłany i zaangażowany poprzez sam fakt posługiwania się zmysłami. I tak oto aporia malarstwa ukazująca jego pojęciowe sprzeczności jest zarazem jego totalną afirmacją.

[2006]

The Aporia of Painting

By Alicja Jodko

Wojciech Gilewicz *(degree with honours in painting from the Warsaw Academy of Fine Arts, 1999, where he studied with Professor Leon Tarasewicz) is an artist with many intriguing projects and exhibitions to his name, both in Poland and abroad (including Galeria Biała, Lublin 2000; CSW Ujazdowski Castle, Warsaw 2001; Skulski Art Gallery, New Jersey 2001; Arsenał Gallery, Białystok 2002; Foundation Deutsch de la Meurthe, Paris 2004; Foksal Gallery, Warsaw 2005 and CSW Łaźnia, Gdańsk 2006). He has been awarded 2 grants by the Polish Ministry of Culture.*

All Gilewicz's painting projects are created in specific environments and fit their context through perfect mimicry. The artist's skill – which creates illusions able to make the paintings almost imperceptible to the viewer – is not, however, a goal in itself. Gilewicz, it seems, is not only a painter but also an epistemologist, who, through deceptive appearance, attempts to capture the essence of his medium and uncover the truth about perception in general. His visual experiments challenge the perceptive powers of the audience, while generally not going beyond painting and its characteristic means of expression.

In Gilewicz's latest project, created at Entropia Gallery, the role of the audience is to search for paintings in the city space. For a few weeks preceding the exhibition the artist painted 'from nature' in Wrocław's Market Place and its surroundings. Later on, a few locations in the Market Place were turned into an exhibition space for his paintings – masterful illusions of architectural pieces. However, the outdoor exhibition was only one part of the project's dual idea. The other part was a video showing how the paintings were placed in the selected locations (joint work of the author and Entropia Gallery). It was needed to complete and explain the proj-

ect, as it is not possible to experience and at the same time discover and observe an illusion. The video was screened at the exhibition opening, alongside other fascinating documentaries of Gilewicz's actions, and will accompany the project to its end. It reveals how illusions, including their topography, are created. In the case of paintings that are so perfectly camouflaged (and probably in other cases too) this is the prerequisite for an experience of illusion to reach the consciousness. Gilewicz's exhibition can be viewed as a multi-faceted dislocation. The gallery space contains only a precise map and film visualisation, while the actual paintings are located in the city space. However, there is more to it than that – it is a project in progress, involving time and chance. The paintings exposed to weather and unpredictable human actions will certainly blend even more with their urban surroundings, will be destroyed or disappear altogether. After a few months the surviving ones will be put on display at Entropia.

Looking for paintings in one's surroundings, in the city or in nature, is the opposite of the situation in which one must first look at reality as it were a potential painting, and this means almost the Copernican revolution in the habits of not only art consumers. The power of appearance stirs intellectual anxiety and stimulates reflection on the art of painting, the problem of representation, and perception in general. The inhabitants of



Plato's cave, who can see nothing but shadows, and

people living in the world of images (not only those produced by art) need this sort of debunking to be able to see not only what one knows but to notice anything at all. Besides, Gilewicz makes us aware that we do not notice images in reality and reality in images. For a long time art has operated within its own functional framework in which paintings have been interpreted as a reflection of the artist's idea. Moving beyond this interpretative framework and out of the gallery space opens up new possibilities for painting and restores its strength.

In Gilewicz's art the perception of reality is not as important as the perception of reality through art linked with the search for a place, new position and vital foundation of art. The basic problem is the representation itself – so perfect that it creates an illusion of reality. Illusion, long regarded as an anachronistic aspect of the work of art, regains its artistic role here. On the one hand, the perfect illusion by which the paintings blend with their context seems to undermine the status of painting as visual art. On the other hand, revealing the mechanism of illusion confirms the relevance of the essential problems of art. Illusion is not a mechanism of equating art with nature – it is a distinctive feature of art. Hegel noted that – as opposed to the thick shell of nature and ordinary world, neither of which reveals itself as illusory – art reveals itself as appearance and therefore enables us to gain access to ideas. And in the realm of art, it is painting, which exists on a two-dimensional surface, that must change the spatial forms of objects into an artistic, two-dimensional illusion.

The context of Gilewicz's art is not only specific landform and architectural features – that is, pieces of physical reality – but also the virtual reality of the chaos of images and

ideas. Nowadays, relativistic physics has undermined the results of observation and the status of experience, McLuhan has done the same to the references of the message and medium, and the global media is downgrading the status of non-virtual reality and commercialisation. But philosophy has always raised doubts regarding perception and the conditions of cognition. This is evidenced by the first epistemological thesis of European philosophy: Heraclitus' 'Ears and eyes are bad witnesses to men having barbarian souls.' Art has always tried to harness the visual chaos of reality, while Gilewicz attempts to harness the notional chaos of art by deploying a sort of cognitive theory. And he does it in an attractive and very radial way. Gilewicz's paintings depict landscape, interior details, pieces of building elevations, objects and heaps of things. It is rarely the case that they exist, as Hegel would say, in themselves and for themselves. Even when they are where paintings are supposed to be – that is, on an exhibition wall – they are not meant to be themselves but to disturb the indifference of the mirror of perception. Gilewicz's art blurs even the most basic distinction between figurative and abstract painting. It represents what it hides, so one possibility would be to regard it as realistic or even hyper-realistic if not for the fact that its goals are different and the paintings themselves can function as pure abstractions in other contexts. Even more inappropriate would be the clue of illusionist painting, though that is the first thing that comes to mind. Gilewicz's deceptive paintings do not enlarge interiors, do not suggest other spaces, do not function as decoration and do not use the favourite illusionist trick – perspective. 'Trompe l'oeil' is not the goal but merely the starting point. Another doubtful clue: perhaps Gilewicz, who works beyond all styles

and divisions, is a streeter? He often places his works in public spaces and leaves them to chance. But streeters seem to have a different goal in mind – to mark their territory. Even Truth, the most tender among these 'barbarians,' who carefully integrates his constructivist gems into the street space, gives himself the chance to be noticed – due to the form of his works and clarity of composition. Gilewicz's ideally camouflaged paintings may, just the opposite, become the anonymous ground for the actions of streeters, just like any other part of the street.

Gilewicz's paintings represent the very idea of representation, and, as such, constitute the notional deconstruction of painting done using the means of painterly representation. The paintings are created as works of art with an intrinsic value and, perhaps most importantly, built as theoretical objects that reveal the impossibility of telling the difference between the represented and the representation. The audience may greet any subject or problem with indifference, except for the ones in which it is involved by the very fact of using their senses. In this way the aporia of painting showing its ideological contradictions is at the same time its total affirmation.

[2006]

Obraz mia-sta,

obraz w mieście

Magda Sądel

Od września 2006 do czerwca 2007 roku w okolicach wrocławskiego Rynku i ul. Kuźniczej prezentowano 12 płócien Wojciecha Gilewicza przedstawiających nieatrakcyjne fragmenty tkanki miejskiej (kawałki ściany, parapet, płytę chodnikową itp.). Obrazy odwzorowywały i przesłaniały realne przedmioty tak dokładnie, że przechodzień nie dostrzegał różnicy pomiędzy zamalowanym płótnem a rzeczywistością. Pracom towarzyszyło prezentowane do 10 października 2006 roku



w galerii „Entropia" sześciominutowe video, na którym zarejestrowano proces malowania w plenerze i przykrywania fragmentów miasta gotowymi obrazami. W projekcie realizowanym dla „Entropii" Gilewicz wykorzystał jednakże ten sam mechanizm generowania iluzji, na którym oparł się już kilkakrotnie (m.in. w akcjach realizowanych w przestrzeni Paryża, Warszawy czy Łodzi), co skłania do postawienia pytania, jaki jest sens tych powtórzeń? Deleuze zauważa, że praw-

dziwe powtórzenie jest zazwyczaj niemożliwe: „albo działanie ulega zmianie i udoskonaleniu (…); albo działanie pozostaje stałe przy różnych intencjach i w różnych okolicznościach”[1]. Tezę tę można odnieść również do prac Wojciecha Gilewicza, który za każdym razem wprowadza istotną zmianę, pozwalającą różnicować projekty. I tak np.: w projekcie dla paryskiej Fundacji Deutsch de la Meurthe wystawie nie towarzyszyło nagranie z rejestrowanym „dekonspirowaniem” płócien, a obrazy prezentowane były znacznie krócej (kilkanaście dni), na terenie należącym do fundacji, a nie w przestrzeni publicznej. Z kolei w „Mieście Binarnym” autor wykorzystał przestrzeń Warszawy i Łodzi: obrazy, które powstały w Warszawie i tam były początkowo eksponowane, zostały po wprowadzeniu niewielkich zmian „przeszczepione” w tkankę miejską Łodzi. Różnice między poszczególnymi projektami są wyraźne, niemniej jednak częste operowanie tymi samymi środkami wyrazu skłania do pytania o sens sztuki Gilewicza. Terenem badań niech będzie projekt wrocławski.

Co stanowi istotę działań Wojciecha Gilewicza? Czy nośnikiem wartości jest koncept (w tym wypadku proces oszukiwania i demaskowania oszustwa), obraz, czy też może obraz i idea są połączone, tworząc za każdym razem nową jakość? Pytania te mogą z pozoru wydawać się banalne, jednak do ich postawienia skłania powtarzanie mechanizmu konstruowania i unicestwiania iluzji. W przypadku projektu dla „Entropii” efekt ten wzmocniony jest nagraniem video, będącym integralną częścią projektu, na którym w procesie dekonspiracji dzieła bierze udział sam autor. Kieruje tym samym naszą uwagę na zagadnienia związane z percepcją i możliwością manipulowania nią. Pojawia się tu zatem pytanie, czy obraz (artefakt) może pełnić tu rolę podrzędną wobec koncepcji? Wyobraźmy sobie

sytuację, kiedy płótna zostają umieszczone w wybranych miejscach, lecz nikt o tym nie wie, ponieważ nie doszło do rozpoznania mechanizmu zamiany. Dla większości wrocławian sytuacja ta pozostała scenariuszem obowiązującym. Jednak dla samego autora ogromne znaczenie ma eksperyment z zacieraniem granic między światem realnym a jego obrazową reprezentacją. By podzielić się własnymi wątpliwościami, odsłania przed widzem tajemnice swego warsztatu. Obrazy



stają się pretekstem do zadania pytania o byt: zarówno realnych przedmiotów, jak i ich malarskich wizerunków. Początkiem namysłu nad tymi zagadnieniami ma być zdziwienie wywołane iluzją i jej unicestwieniem, zaś chwila ujawnienia różnicy między rzeczywistością a jej malarskim ekwiwalentem jest momentem dramatycznym, obnażającym niemoc wzroku. Projekty Gilewicza uświadamiają, że percepcja jest aktem intencjonalnym i w istocie widzimy to, co chcemy i co spodziewamy się zobaczyć. Wzrok „koryguje" obraz, zamazuje wszystkie różnice świadczące na jego niekorzyść. Gdyby nie szereg danych nam wcześniej informacji (włącznie z video i mapą z zaznaczoną lokalizacją płócien) nie moglibyśmy dotrzeć do obrazów.[2] Uczestnictwo w projekcie wymusza chwilową rezygnację z mechanizmów obronnych percepcji. Jest to o tyle trudne, gdyż wymaga „otwarcia się" na obraz i przyjęcia go w chwili, gdy bronimy się przed ekspansją zalewających nas obrazów. Jednak nawet zobaczenie

i rozpoznanie obrazu nie gwarantuje jego całkowitego odkrycia; jest dopiero początkiem gry toczącej się między dziełem a jego odbiorcą. „Zarówno twórczość, jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania, i to takiego odkrywania, które nigdy nie zdoła odkryć wszystkiego, co jest do odkrycia, albo odkryć czegoś w takiej postaci, jaka wyklucza możliwość dalszego odkrywania" pisze Bauman.[3] Gilewicz stwarza możliwość ponownego, świadomego spotkania z obrazem. Tym samym otwiera przed nami długą drogę nadawania mu znaczeń.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej obrazowi. Możemy przyjąć, że jest on wartością samą w sobie. Jeśli w pierwszym przypadku płótna pełniłyby rolę narzędzia, środka prowadzącego do celu, jakim jest tworzenie iluzji, teraz stają się autonomiczne. Jednak ich znaczenie jest zakwestionowane na kilku płaszczyznach. Po pierwsze obrazy umieszczone w przestrzeni miasta są niewidoczne; prowadzą tym samym swoistą grę z własną ontologią, w którą wpisana jest „widzialność". Ponadto pojawia się problem ekspozycji – nie chodzi tu tylko o nieefektowne miejsce, ale o narażenie płócien na niebezpieczeństwo zniszczenia. Obraz poddany zostaje dynamice przestrzeni miejskiej, a nawet staje się swego rodzaju kliszą, na której jest ona rejestrowana. Płótno rozdziera się, moczy, brudzi, lecz wszystkie niesprzyjające czynniki odciskające na nim swoje piętno, pomagają stworzyć nowy, być może prawdziwszy obraz miasta. Co interesujące, nawet nieświadomy projektu przechodzień może mieć fizyczny wpływ na obraz: depcząc po „płytce chodnikowej", opierając się o „ścianę", nalepiając na nią gumę do żucia. W projekt wpisane jest tym samym ryzyko okaleczenia, a nawet całkowitego unicestwienia dzieła.[4] Zupełnie odmienny jest natomiast status obrazów

wystawionych we wnętrzu „Entropii" – oderwane od miejskiego tła, a tym samym od wcześniejszego kontekstu płótna nabierają nowego znaczenia; usamodzielniają się i otwierają na dalsze interpretacje.

Należy także podjąć refleksję nad tematyką prac oddającą w pełni współczesną przypadkowość i fragmentaryczność. Wydobycie pozornie przypadkowych fragmentów ikonosfery miasta skłania do potraktowania prac Gilewicza jako współczesnych wedut.



Niemożność uchwycenia całości zmusza do zobrazowania jej wybranych elementów. Jednak rzeczywistość u Gilewicza nie jest całkowicie zatomizowana – poszczególne obrazy łączy tkanka miasta, w którą zostały wpisane. Zmienia się natomiast perspektywa, z jaką patrzymy na miasto. Niczym przez obiektyw aparatu fotograficznego przyglądamy się poszczególnym jego fragmentom. Szukając elementów, które okażą się dla danej przestrzeni w jakiś sposób znaczące, dokonujemy licznych zbliżeń, wiodących nasz wzrok ku na pozór nieistotnym przedmiotom. Gdy w końcu decydujemy się na zrobienie zdjęcia, w kadrze znajduje się już tylko zbliżenie przypadkowego fragmentu ściany, parapetu, stopnia… Ten zabieg pozwala zobaczyć miasto, jakiego nie znamy, wydobyć szczegóły, które dotąd umykały naszej uwadze. Pozorne zbliżenie, bo przecież płótna oddają rzeczywistość w skali 1:1, odkrywa nowe wymiary miasta: chropowatość powierzchni ściany, nieregularne faktury kolejnych nałożonych na siebie i złuszczających się warstw farby, brud, szczeliny muru, odciski stóp…

Możliwość nowych interpretacji otwiera również założenie, że obraz i idea są zespolone. Gilewicz poprzez proces przesłonięcia fragmentu rzeczywistości jej malarskim substytutem i unaocznienie nam tych zmian, kieruje naszą uwagę ku przestrzeni, w której żyjemy, a której w istocie nie widzimy i nie znamy. Zmusza do przyjrzenia się elementom nieestetycznym, pozornie bezwartościowym czy asemantycznym. Namalowane fragmenty rzeczywistości zwisają z realnych budynków i przedmiotów niczym strzępy borgesowskiej Mapy Cesarstwa. Obraz przesłonił (a może nawet zastąpił?) samą rzeczywistość, lecz umknęło to naszej uwadze. Stało się to ponad nami, poza naszą świadomością. Tym samym Gilewicz uświadamia, jak bezbronni jesteśmy wobec malarstwa, które nas mami i łudzi, stwarzając pozory rzeczy. Uzmysławia również naszą bezrefleksyjność, związaną z percepcją przestrzeni, którą „oswoiliśmy". Burzy nasze bezpieczeństwo, pokazując, jak w istocie jest ono złudne. Wydaje się, że kontrolujemy przestrzeń, przeprowadzamy jej stały monitoring, dlatego zareagujemy na każdą zmianę, także wizualną. Tak jednak nie jest i świadomość tego faktu wzbudza uzasadniony lęk. Gilewicz, wykorzystując zaufanie, jakie pokładamy we wzroku, wskazuje na wynikające z tego niebezpieczeństwa. Dla nieprzekonanych ma w zanadrzu jeszcze jeden argument – przeniesione z ulic do wnętrza gale-



rii, wyrwane z kontekstu miejskiego płótna stają się obrazami nieprzedstawiającymi.

Usunięcie tła powoduje nie tylko zmianę znaczenia, ale także klasyfikacji rodzajowej obrazów, które pokonują odległą drogę od hipperrealizmu ku abstrakcji.
Wydaje się, że Wojciech Gilewicz poprzez ciągłe powtarzanie swojego projektu w odmiennej przestrzeni i z udziałem różnych odbiorców wciąż zadaje pytanie o mechanizmy percepcji i podważa charakterystyczny dla naszej kultury prymat wizualności. Jednocześnie nie wskazuje na żadne pozawizualne czynniki, które mogłyby stanowić alternatywę dla „cywilizacji obrazów". Przeciwnie, afirmuje ją, korzystając z arsenału środków jej przynależnych. Lecz w chwili, gdy Welsch mówi: „patrząc, jesteśmy panami świata"[5], Gilewicz zdaje się ironicznie pytać: „czyżby?"

Przypisy:

1/ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, Warszawa 1997, s. 32.
2/ Osobnym zagadnieniem jest rola, jaką w odbiorze sztuki pełni informacja o dziele. Przywykliśmy do tego, że łączymy słowo z obrazem w procesie interpretacji. Pomijamy, jako oczywistość, informację, którą otrzymujemy przed kontaktem z dziełem. Projekt Gilewicza pozwala nam na przyjrzenie się właśnie informacji, bez której dotarcie do obrazu staje się niemożliwe. Nawet przypadkowy z nim kontakt nie gwarantuje rozpoznania – obraz bez uprzedniości słowa nie zaistnieje w naszej świadomości. Świadczyć o tym może przypadek płótna z drzwi do wolnostojącej stacyjki elektrycznej, na którym ciągle doklejane były kolejne plakaty i ogłoszenia. Niezauważalny pozostawał także obraz umieszczony za kubłem na śmieci – pomimo iż śmieci były z niego usuwane prawie codziennie i wymagało to wyjęcia kosza, a tym samym odkrycia całego płótna. Nieuprzedzony wzrok pomija obraz. Dopiero uzyskana wcześniej informacja pozwala na jego ukonstytuowanie.
3/ Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 131.
4/ Z 12 umieszczonych na wrocławskich ulicach płócien pozo-

stało osiem, w tym mocno zniszczona „płyta chodnikowa".

5/ W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, [w:], *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność"?*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 68.

The City in Pictures,

Pictures in the City

By Magda Sądel

Twelve paintings by Wojciech Gilewicz were on display from September 2006 through June 2007 in Wrocław's market square and Kuźnicza St. The works, which depicted unattractive fragments of the

city (paving slab, pieces of a wall, windowsill, etc.), reproduced and hid the real objects so well that passers-by could not tell the difference between the painted canvases and reality. At the same time, starting from October 2006, Entropia Gallery screened a 6-minute video documenting the outdoor process of painting and



using the finished paintings to cover fragments of the city. In the project made for Entropia, Gilewicz employed the same illusion-generating effect he had used several times before (in the projects undertaken in Paris, Warsaw, Łódź, and other locations), which raises the question about the meaning of repetition.

Deleuze notes that a true repetition is rarely possible: "either the action is changed and improved. . .; or the action remains constant with different intentions and in different circumstances." The above argument may also be applied to the work of Gilewicz, who makes a vital change in each of his projects, which helps differentiate between them.

The project commissioned by the Paris-based Deutsch de la Meurthe Foundation, for example, did not involve video screenings 'exposing' the location of the canvases, and the paintings were displayed for a much shorter period of time (several days) on the premises of the foundation, not in public spaces. In another one of his projects, *Binary City*, Gilewicz utilized the spaces of Warsaw and Łódź: the paintings were made and exhibited in Warsaw and, after making a number of minor changes, they were transposed to the urban environment of Łódź. The differences between the projects are evident, yet the frequent use of the same means of expression raises the question about the meaning of Gilewicz's art. Let us focus on the Wrocław project.

What is the essence of Gilewicz's actions? What determines their value? Is it the concept (in this case it is the process of deception and exposing it as such) and the paintings themselves? Or perhaps each time the paintings and the concept are unified to achieve a new quality? The questions may seem banal, but they are raised by the repeated use of the method of creating and shattering illusion. In the Wrocław project, the effect is enhanced by the video, an integral part of the project, in which the artist himself takes part in the process of exposing illusion. Thus he draws attention to the questions of perception and its possible manipulation. The question arises whether the paintings (which are artifacts) can play a role subordinate to the concept? Let us imagine a situation in which the paintings are placed in chosen locations but no one is aware of it because the mechanism of replacement has not been revealed. This was the case with most passers-by. However, what is really important for the artist himself is the experiment that blurs the boundaries between the real world and its pictorial representation. To share his doubts,


Uniwersytecka
Nożownicza
Kotlarska
Igielna
Rynek
Sukiennice
Muzeum Historyczne
KUŹNICZA
30
48
25
17
56
3
58
płyta chodnikowa koło parkomatu pod Księgarnią Kopernika
ściana za śmietnikiem na rogu antykwariatu
drzwiczki do skrzynki elektrycznej na lewo od wejścia na wydział Prawa Administracji i Ekonomii
drzwiczki do wolnostojącej skrzynki elektrycznej pomiędzy cukiernią a kwiaciarnią
zadaszenie nad skrzynką elektryczną na lewo od wejścia do Księgarni Uniwersyteckiej
fragment fasady pod parapetem drugiego okna British Council
dolny fragment słupa pomarańczowej budki telefonicznej
fragment ściany na prawo od wejścia do kas Urzędu Miejskiego
fragment czerwonego filara na rogu ulic
stopień do nieczynnych drzwi apteki od ulicy Kuźniczej
fragment fasady apteki
płycina pod oknem Muzeum Miejskiego

Gilewicz reveals the secrets of his trade. The paintings are only a means of exploring the existence of real objects and their pictorial representations. Reflection on these questions should begin with the astonishment caused by illusion and shattering the illusion. The moment of revealing the difference between reality and its pictorial equivalent is a dramatic one, as it exposes the failings of visual perception. Gilewicz's projects demonstrate that perception is an intentional act and what we really see is what we want to see and what we expect to see. Our eyesight 'correct' the perceived image, blurring any differences that would cast it in an unfavorable light. Without the information we have beforehand (including the video and a map showing the locations of the canvases), we would not be able to locate the paintings. The viewers who participate in the project must, for a time, drop their perceptual defenses. It is difficult, as it requires 'opening ourselves' to the painting and accepting it whilst defending ourselves from the relentless onslaught of images. The fact of seeing or recognizing a painting, however, does not necessarily lead to its full discovery – it is only the beginning of a game played between the work of art and its viewer. "Both artistic work and its reception are processes of perpetual discovery, discovery that will never discover all that can be discovered, or discover something in a way that rules out the possibility of further discovery," writes Zygmunt Bauman. Gilewicz offers the possibility of another – this time conscious – encounter with the paintings. Thus he opens the way for a long process of filling them with meanings.

Now, let us have a closer look at the paintings. We can assume they have a value in themselves. If, according to the argument presented above, the canvases are seen as an instrument, a means to-

ward the end of creating illusion, now they become autonomous. Their meaning, however, is questioned at a number of levels. First, the paintings placed in the urban environment are invisible and, therefore, they somehow undermine their ontology which implies 'visibility'. In addition, there is the problem of exhibiting the paintings, and it is not only related to unattractive locations but also the likelihood of damage. The paintings are subject to the dynamics of urban spaces, and even become a sort of photographic plates on which it is recorded. The canvases tear apart, get wet and become soiled, but all those adverse impacts help create a new, perhaps better, picture of the city. Interestingly, even a passer-by unaware of the project can have direct influence on the paintings by stepping on the 'paving slab', leaning against the 'wall', or sticking a piece of chewing gum on them. Thus the project carries a high risk of mutilation and even total annihilation of the works of art.[2] The status of the paintings displayed at Entropia Gallery, however, is completely different. Removed from the urban environment and, thus, from their previous context, the paintings take on a new meaning – they gain independence and open up to new interpretations.

The subject of the works, which perfectly reflects the randomness and fragmentariness of the modern world, should also be investigated. The highlighting of some seemingly random fragments of the urban landscape indicates that Gilewicz's works may be seen as modern vedutas. The inability to capture the whole makes it necessary to depict its fragments. Yet, the reality in Gilewicz's art is not completely atomized – what connects the paintings is the urban environment in which they are embedded. What changes, however, is the perspective from which we look at the city. We look at

fragments of the city as if through the lens of a camera. Looking for elements which will turn out to be somehow important for a certain space, we make many close-ups that draw our gaze to seemingly insignificant objects. When, finally, we decide to take a photo, the frame shows but a close-up of a random part of a wall, a window sill, or a step. Thus we can see a city we do not know, notice details that have so far escaped our attention. Still, it only seems to be a close-up, since the canvases represent reality on a scale of 1 : 1. It reveals new facets of the city: rough walls, irregular textures of numerous coats of paint – many of them peeling off, dirt, cracks in a wall, footprints, etc.

New avenues of interpretation also open up on the assumption that the paintings and the concept form a unified whole. Through the process of covering a piece of reality with its pictorial substitute and revealing that it has been done, Gilewicz draws our attention to the space we live in, showing that, in fact, we do not see it and do not know it. He takes a close look at things that are esthetically unappealing, seemingly worthless, and asemantic. The painted fragments of reality hang from real buildings and objects like Borges' Map of the Empire. The paintings have covered (replaced?) the reality but that fact has escaped our attention: it happened above us, beyond our consciousness. In this manner Gilewicz makes us aware how helpless we are when we face alluring and illusory images that only pretend to be real. He also demonstrates our lack of reflection on the perception of spaces we have become familiar with. He shatters our safety, showing how illusory it is. It seems to us that we control the space, monitor it on an ongoing basis, and that we will notice any changes that occur within it, including visual ones. However, it is not so, and the awareness of this

fact causes well-founded fear. Gilewicz, relying on the trust we place in our perception, demonstrates the resulting dangers. For those unconvinced, he has yet another argument up his sleeve – the canvases removed from their urban context and brought to the gallery cease to be representational paintings. Removing the background resulted not only in changing the meaning but also the genre – the paintings have come a long way from hyperrealism to abstraction.



By constantly repeating his project in different environments and for different audiences, Gilewicz seems to ask the same question about the nature of perception, and appears to challenge the primacy of the visual that is prevalent in our culture. Yet, he does not propose any non-visual factors that could provide an alternative for the 'civilization of images'. Quite the opposite, he embraces it by utilizing the arsenal of its means. Still, when Welsch says, "when looking, we are

the masters of the world", Gilewicz appears to ask ironically, "Oh, really?"

1/ Another question is the role of information about artworks in the reception of art. We have become accustomed to the idea that the process of interpretation involves linking words and paintings. We take it for granted that we ignore the information we obtain before seeing a work of art. Gilewicz's project enables us to have a look at the information necessary to locate paintings. A chance encounter may not be enough to recognize them – the paintings not preceded by words will not enter our consciousness. One example can be the canvas fixed to a free-standing power supply box to which many new posters and notices were added. Another painting, placed behind a trash container, remained unrecognized in spite of the fact that the trash was removed daily, exposing the whole canvas to view in the process. Uninformed gazes pass over images. It is not until one is informed about them that the images gain their legitimacy.

2/Out of 12 canvases placed in the streets of Wrocław, 8 remained, including a heavily damaged 'paving slab'.

Aporia *termin z dziedzin logiki i filozofii oznaczający trudność w rozumowaniu logicznym, pozornie niemożliwą do przezwyciężenia, oferującą sprzeczne albo przeciwstawne rozwiązania.*

Aporia *(Greek: ἀπορία: impasse; lack of resources; puzzlement; embarrassment) denotes, in philosophy, a philosophical puzzle or state of puzzlement, and, in rhetoric, a rhetorically useful expression of doubt.*



www.entropia.art.pl