

Wojciech Gilewicz

Cuboids

E22

Rockaway

Wojciech Gilewicz

Cuboids

E22

Rockaway

Galeria Foksal, Warszawa 2015

Table of Contents / Spis treści

Introduction David A. Goldfarb 3

Painting The Expanded Field Sara Reisman 5

E22 Todd Shalom 12

Disappearing Act: Two New Videos

by Wojciech Gilewicz Ela Bittencourt 16

List of Works / Spis prac 23

Wstęp David A. Goldfarb 24

Malując rozszerzone pole Sara Reisman 25

E22 Todd Shalom 27

Znikające działanie: dwie nowe prace wideo

Wojciecha Gilewicza Ela Bittencourt 27

Bios / Biogramy 30

Introduction

David A. Goldfarb

Wojciech Gilewicz is an artist based in Warsaw with a foot in New York and a penchant for travel throughout Europea and East Asia. His work – taking the forms of painting, installation, performance, interventions in public space, and video – focuses not so much on production of objects, as on the process of production and consumption of art. It highlights the fine line between the day job and the art world. It asks what makes an object "art" when it could easily be mistaken for something so mundane as to be beyond notice. It shifts the burden from the dissemination to the reception of a message, challenging the audience to recognize the artist at work and to identify the art in front of their noses.

This volume presents three video projects completed in 2015 – *Cuboids*, *E22*, and *Rockaway* – offers two new critical assessments of Wojciech Gilewicz's work and one creative response. Sara Reisman of The Shelly and Donald Rubin Foundation, who has been a curator of public art in and for the City of New York, examines Gilewicz's challenging of the boundaries of public space and its relation to private, intimate space in her essay, "Painting the Expanded Field." Ela Bittencourt, a writer and film critic who divides her time between New York and São Paulo, reads the roles of performance and autobiography between the acts of painting and film making in her essay, "Disappearing Act: Two New Videos by Wojciech Gilewicz." Todd Shalom might be seen as a poet who thinks like a visual artist, or alternately an artist who uses poetry as his medium, or whose influences come as much from the art world as from the literary tradition. His response here to *E22* (2015) brings to the surface some of his own experience of the cultural and aural history of the East Gramercy block where Gilewicz's intervention takes place.

In *E22* Gilewicz records himself repeatedly painting a wall a different solid color on each occasion, in a location that is completely unrecognizable as an art space – a nondescript loading dock on East 22nd Street in Manhattan. At the same time he paints a series of canvasses assembled into blocks that mimic the form of the loading area, and he films his parallel painting in his atelier and on the street. His mother, Danuta Gilewicz, wonders what he is up to and why he is repainting the same canvasses solid colors over and over again during a period of three years. His painting of the actual building seems to be of no consequence. He looks like he could be the building's superintendent, painting the loading zone many times before he is confronted by the landlord, who doesn't seem to know what to make of the action. This rough moment of recognition signals the end of the street performance. The action on the street can only take place when the artist is invisible, unrecognized like the quantum particle that is displaced at the instant it is measured, like the messiah who ceases to be the messiah at the moment at which he is named.

But the canvas blocks persist in his mother's private space. She proposes that she can paint and repaint them as decorative objects in her own home, giving them their own meaning, amid the clutter of everyday life, beyond their connection to the building in Manhattan. Gilewicz deploys his mother alternately as a stand-in for himself and as an object of portraiture in *Cuboids* (2015) and *Rockaway* (2015). In the seeming simplicity of her existence she bears a certain similarity to the most famous mother in American art, that of James McNeill Whistler's *Arrangement in Grey and Black, No. 1*, inspired by the minimalism of Japanese block printing, and yet as in the case of Anna McNeill Whistler, there is a very vibrant life force beneath the austere façade. Not unlike Ms Gilewicz, Ms Whistler traveled – from the American South to New York, and even to Russia when her husband, a prominent engineer, was offered a position designing the St. Petersburg-Moscow railway line. Ms Whistler had to develop a strong sense of self-reliance when her husband and three of her children died of illness in Russia, leaving her to raise offspring of considerable accomplishment despite her modest resources.* Ms Gilewicz appears as the icon

of a European immigrant in America, but her son's intimate portrait reveals an underlying dignity and complexity that may not be apparent from the label "immigrant." Separated from her first husband, she reinvented herself in a new country, built a career, raised two successful children, and soldiered through the aftermath of hurricane Sandy on the Rockaway Peninsula of Queens, New York. Like Ms Whistler, she takes an active interest in her son's art making, and Wojciech Gilewicz's use of his mother as a character, an alter-ego perhaps, is a powerful tribute to her strength and contribution to the artist's Polish-American identity. It is an acknowledgment of the kind of labor on which art rests. By the end of *E22*, she becomes not only a character but a visual figure, part of an arrangement of red and white that she has painted, a Polish immigrant eating her soup in front of a Polish flag, bottles of Kikkoman soy sauce and colorful paper napkins disrupting the frame.

Gilewicz in *Revitalizations* (2007) reproduces things in the built environment, replacing reality with an imitation, painting a very precise imitation of each flaw in the public facade, and mounting the flawed painting directly over the flawed surface. The surprise for the viewer is that they may see some mundane scene that they pass by every day and suddenly notice that it is not the cracked surface they thought it was, but a very skillfully rendered painting of the cracked surface, not "reality" but "art." In *Cuboids* Gilewicz shows, with a Polish sense of the absurd reminiscent of Roman Polański's *Two Men and a Wardrobe* (*Dwaj ludzie z szafą*, 1958), that three large canvas-faced blocks can be exalted as art when exhibited in a sculpture park next to similar black monoliths, but passed over as irrelevant when painted beige and installed next to heat pumps and transformers behind a building. Gilewicz's experiments in figure and ground challenge a commonly held assumption about art and its function – that art depends on context – but also, conversely reveal that figure and ground are themselves social constructs.

* Daniel E Sutherland, "Think You Know Whistler's Mother? Think Again." *Newsweek*. 11 July 2015. Also see the Detroit Institute of Art's page, http://www.dia.org/exhibitions/whistlersite/grey.htm

Painting The Expanded Field

Sara Reisman

Wojciech Gilewicz's artwork is best described as painting in the expanded field. My first encounter with his artwork was in the form of a video titled *TR Warszawa* (2005) which documents his process of painting a large scale replica of the foyer wall in the Teatr Rozmaitości in Warsaw. Gilewicz paints what is behind the canvas onto the canvas, so that the image of the wall blends into the surrounding architectural details of a nearby column and molding adjacent to the painting. Focusing on the unremarkable details of the foyer wall, within the site of the theater itself, Gilewicz's canvas becomes seamlessly integrated with the interior architecture of the theater lobby. Just as the painting begins to disappear into its surroundings, he rotates the canvas away from its initial position. A contrasting, surreal painting suddenly appears in relation to its context, producing a distorted view of the lobby wall. Gilewicz's repositioning of this image of the wall and existing architecture reveals how much of an illusion painting is, as well as the illusionistic power of art in general.

In addition to integrating with its surroundings, Gilewicz's artwork synthesizes painting, performance, and video into a single act. *TR Warszawa* dismantles painting from the conventions of its assumed position, installed vertically on the wall, and situates the process into an immediate form that is both site-specific and temporal. *TR Warszawa* also transforms the process of painting, which is usually done in the privacy of a studio, into a public act first witnessed as a live performance and later viewed as a video. This notion of actively bringing art into public life is integral to much of Gilewicz's artwork.

In 1955, American illustrator Crockett Johnson introduced a character in his book *Harold and the Purple Crayon* (which would become a series of children's books). A four-year-old boy named Harold creates the world by drawing it with a purple crayon. The book charts a journey that is based on his desires: he wants to take a walk in the moonlight, but there's no moon, so he draws it. He has nowhere to walk so he creates a path. Gilewicz's *Revitalizations* (2007) function similarly, in that he repaints the deteriorated and broken details of outdoor public spaces, along the surfaces of the built environment, to give them the appearance of restoration, making the world look like he thinks it should. Like Harold, Gilewicz creates what he wants to see, but Harold's worldly drawings take place within the confines of a children's book, whereas Gilewicz's paintings function as interventions within dynamic landscapes of the real world.

Making his way across the globe, Gilewicz has cosmetically restored public works in places as far flung as Bat Yam in Israel, Shanghai, Sanok and Wrocław in Poland, Ivano-Frankivsk in the Ukraine, Paris, Taipei in Taiwan, and New York City, engaging with the distinctly different urban contexts and aesthetic textures of each city. Identifying locations of decay, where paint is peeling away from the facade of a building, where masonry has begun to crumble, and graffiti can be reinterpreted as abstract painting, Gilewicz assumes the role of a maintenance worker who is simply doing his job, touching up the surfaces of the built environment with his paintbrush. These actions have been carried out in numerous museums and public spaces drawing attention to the dysfunctional nature of larger institutional and physical systems in which art and artifact are shown, as well as the spaces where public life is carried out: in the street, the temporary structures used in transportation management, public squares and parks, telephone booths, construction fences, and the platforms of public transit. Making subtle, unauthorized improvements to public spaces, Gilewicz's artistic interventions call into question how differently artistic labor and so-called functional labor are appreciated in society. An artist's work is never fully understood by its public, and is often questioned and dismissed as frivolous, unnecessary even, yet an artist playing the role of maintenance worker is taken at face value, someone performing a legitimate service for the public good. That Gilewicz's performances are less problematic than the

role of the artist highlights a lack of appreciation for art, and especially public art. Here I'm writing from an American bias, where artists and cultural producers are often pressured to demonstrate art's usefulness, giving it a secondary function in order for it to be understood as having real value. It is especially interesting that Gilewicz fuses something useless – art making, and more specifically, abstract painting – with what appears to be a useful endeavor, making improvements to public space.

In 2009, Gilewicz repainted sections of a graffiti-covered monument commemorating the 1961 First Summit of the Non-Aligned Movement which convened countries that attempted to remain neutral during the Cold War. *Obelisk* (2009) involved restoring a commemorative obelisk located in a park in Belgrade, Serbia. Gilewicz's restoration consisted of restoring the surface with faux-finished marble paintings on canvas. These panels did not cover the entire obelisk, leaving sections that were still marked by spray painted tags. His panels partially obscured the vandalized marble base, revealing some of the public's previous interaction with the memorial. While Gilewicz's work onsite was not questioned by authorities or the public using the park, his work resulted in confusion about why the piece wasn't properly maintained. In effect, his repair work generated a more complicated awareness of this public structure. Why was it not cleaned fully? Why wasn't it properly maintained? While Gilewicz's artwork has been linked to American-born maintenance artist Mierle Laderman Ukeles (who has spent nearly 40 years as an artist-in-residence with New York City's Department of Sanitation), he has never worked in direct collaboration with city government or management, nor has he sought permission from local authorities to stage these public interventions that at times might be understood by authorities as renegade and illegal as vandalism or graffiti.

In spite of these revitalizations not being permitted by officials, Gilewicz has faced little resistance from authorities. In late 2008 and early 2009 he created a series of public interventions called *In Practice* as part of an exhibition by the same name at SculptureCenter, a contemporary art space in Long Island City, Queens. At the time, Gilewicz had been making paintings of these found, collaged paintings of the New York City subway system. Within the subways, both elevated and underground, the walls are lined with framed surfaces for print advertisements. Periodically, shredded layers of previously displayed posters, which are pasted to the framed surface on the subway platform wall, are stripped away for new advertisements. The peeled away layers leave behind what often reads as a kind of Abstract Expressionist painting, sometimes familiar, in the vein of Jasper Johns, Jackson Pollock, or Robert Rauschenberg, whose encaustic paintings, paint drippings, and assemblages bear a striking resemblance to found surfaces in contemporary urban spaces. Gilewicz created a series of paintings that bridged an Ab-Ex sensibility with signs of American patriotism in popular culture and politics, painting the stars and stripes within one of these advertising frames. For his project *In Practice*, Gilewicz approached surfaces of the built environment beneath an overpass near SculptureCenter's building, a dead zone where the Department of Transportation stored construction materials and barricades, and cars were stealthily parked in an underutilized cul-de-sac. Nearby, Gilewicz extended his oil paintings onto the surfaces of pay telephone booths, which, like the subway, also house print advertisements (in the case of the phone booths they are usually light-boxes).

These oil paintings were subtle improvements of what was already there, replicas of the orange and white stripes found on barriers used to keep vehicular traffic at bay, and the silver surfaces of outdoor stainless steel phone booth kiosks. What has become increasingly compelling about Gilewicz's artwork is the way in which it signals obsolescence of common structures of public life. Take the phone booths that were part of his commission with SculptureCenter. As a result of cellular technology, many of these phone booths don't exist anymore, and those that remain are often shelters without telephones. This forecasting of the diminishing value and respect for the built environment also applies to the monument in Belgrade where Gilewicz made a partial repair, its partialness made more apparent in a three-dimensional obelisk installed in the constructed natural landscape of a park. How long will the meaning of this monument – a symbol to the Non-Aligned Movement – be understood by the community that surrounds it? Does it have a place within the social media that invisibly fills public spaces today? In this way, Gilewicz's *Obelisk* became a temporary memorial to the damages incurred by the monument, and the *In Practice* installations functioned to quietly highlight and commemorate the changes underway in Long Island City, which has recently transformed from mixed-use commercial buildings and artist studios to a landscape populated by corporate architecture and luxury condominiums.

An important, and at times confounding, aspect of Gilewicz's outdoor interventions is the way in which they reinforce the broken windows theory, a criminological theory used by the New York City Police Department in the 1980s in an attempt reduce criminal activity. The phrase "broken windows" was coined by James Q. Wilson and George L. Kelling in an article in *The Atlantic Monthly* in March 1982. At the time, New York City was recovering from a fiscal crisis and many of the city's public spaces, including the subways, were in disrepair. Kelling went on to co-author (with Catharine Coles) the book *Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities* (1996), which examined the conditions in which crimes are committed, how the appearance of public space contributes to its true safety, and how seemingly superficial infractions, like littering, tagging, and broken windows, lead to more crime and vandalism. The theory was applied to the subway system, which New Yorkers had come to fear, when in 1985 Kelling was hired as a consultant by the city's Metro Transit Authority to guide a cleanup process that focused on removing and in many cases painting over graffiti in the subway system in an effort that lasted until 1990. Around the same time, in 1986, the Transit Authority established its Arts for Transit program and began commissioning artists to create permanent works of art as part of capital improvements, following the guidelines of the city's Percent for Art program in which a percent of construction costs are allocated to an artist commission. Unlike these official commissions which integrate decorative tile, paving designs, mosaics, cast bronze reliefs, and on occasion, artist-designed lighting, Gilewicz's success in blending in as he transforms decay and trash into his own artistic gesture may be the result of municipalities internalizing the broken windows theory which has in many cities led to more substantial revitalization, and, ultimately, gentrification.

Only once have Gilewicz's public painting-performances garnered enough attention that he was questioned by an authority, whose identity was never really clear aside from the fact that he claimed to represent 310 East 22nd Street where Gilewicz voluntarily painted and repainted, in varied colors, sections of the concrete base of the building. The video, *E22* (2015) which is named for this site, alternates between the location on 22nd Street in Manhattan, and the exterior and interior of a private house in Rockaway, where the artist's mother lives. The video cuts between the two sites, where Gilewicz paints layers of color: yellow, green, beige, grey, lavender, and black. Both sites share similar forms – rectilinear sections at the base of each building – that Gilewicz chose to paint. On East 22nd Street, rectangular blocks form the base of unremarkable building, flanking the loading docks and metal roll gates common to commercial buildings in New York City. For the past fifteen years, Gilewicz has painted similar rectangles along the periphery of the residential home (although these canvases are built in the same measurements as the architectural details in Manhattan they reference) as well as in other locations in New York City. Together, these alternating sites are continually transformed through the act of repeatedly painting over several years. On 22nd Street, Gilewicz was eventually approached by a man (whose voice is heard in the video, but he is not seen).

"Can I ask you why you put that yellow?"
Gilewicz responds, "You don't like it?"
Confused, the man asks, "Sorry?"

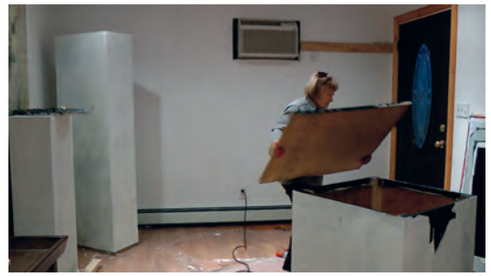
Gilewicz repeats the question, "You don't like it?"
The man is silent.
Gilewicz continues, "You don't like the yellow?"
The man asks, "Who gave you permission?"
Gilewicz responds, "Nobody."
The man counters, "You know this is private property. This painting – "
Gilewicz, "Yeah, yeah, I know."
The man stands forward, "You're aware. This is my building."

In the end there are no real consequences, perhaps because public life in New York City is so very public, that it's unclear how a building owner would respond to an unsolicited paint job. Would he file a police report? The conversation with the building owner eventually finds its way into Gilewicz's video *E22*, a one-to-one dialogue that reveals the blurriness of property ownership, taste, and negotiation.

Gilewicz's artwork is slippery in that it never fully restores. It is rarely done in accordance with laws and regulations of civic space, nor does it makes itself known in the way that art conceived for public reception does. In 2012, Gilewicz's work took a personal detour, to his mother's home in New York City, in Rockaway, Queens, which was severely damaged by Hurricane Sandy. He went to visit her a few days after the storm and spontaneously began to shoot a video, *Rockaway* (2015), in which he and his mother engaged in an art-life experiment while waiting for the insurance adjuster to arrive for an inspection. The experiment involved painting, or more specifically, Gilewicz encouraging his mother to take up the brush as the beginning of a therapeutic process that was included in his *E22* video. Her receptiveness to her son's offering, and her subsequent painting opened up understanding between the two around his impulses as an artist. The collaboration, which began when Gilewicz passed the paintbrush to his mother, marked a shift in their relationship as mother and son, in which he shared the tool he knew best to help her start a process of recovery following the hurricane.

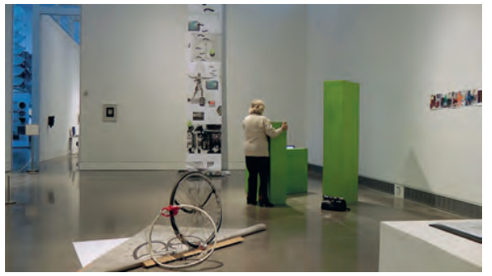
Rockaway, and Gilewicz's earlier project *Cuboids* (which the artist began in 2009 and was completed in 2015), might be understood as companion pieces in the way that *Cuboids*' characters embody the unsettling effects of Hurricane Sandy. With three plinths as the basis for *Cuboids*, Gilewicz has taken to painting and repainting the trio of pedestals according to a number of contexts, like green for the landscape at Art Omi, an artist residency in upstate New York, and other colors like light blue, mustard yellow, teal, and red. The portable nature of the Cuboids speaks to the mobility of being an artist and more broadly, contemporary life. Unlike Gilewicz's other works – *Revitalizations* and *Obelisk*, among others – the surrogate figures of the plinths in *Cuboids* are not integrated, nor are they fixed in place. They reflect the placeless-ness of art, as well as the artist's own anxieties about the precarious nature of life in Rockaway, and of his mother's relocation from Poland to the United States. *Rockaway*, on the other hand, charts Gilewicz's mother's reflections on her uncertain future, following her at home, Gilewicz painting in his studio nearby, and the camera later takes the viewer to the Frieze Art Fair where Gilewicz's mother observes what passes for art: detritus that is not so different from what remained in the recent hurricane's wake. The video ends with a sanitation worker picking up the discarded paintings Gilewicz made earlier in the video. As the sanitation worker realizes that the artist's camera is pointed at him through an upstairs window, he shimmies for Gilewicz's benefit, dancing as he tosses each of the discarded paintings into the back of the garbage truck. Here the artwork comes full circle, from production to destruction, and becomes a story about loss and renewal.

Gilewicz's practice is about expanding the scope of painting specifically and art generally into the realm of daily life, usually public and sometimes private. It is about testing public perception, quietly advocating for more active awareness of the surrounding visual world, and finding art in the concurrent decay and restoration of daily life. Gilewicz's revitalizations question the very nature of art, dismantling it from the rarified, official spaces of culture to a much wider field that leads to the discovery that life itself *is* art.











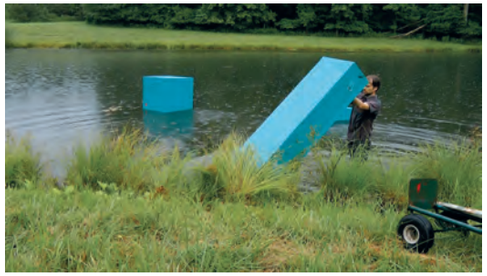




















E22

your pocked yellow
canvas, a stand-in
and lean-on

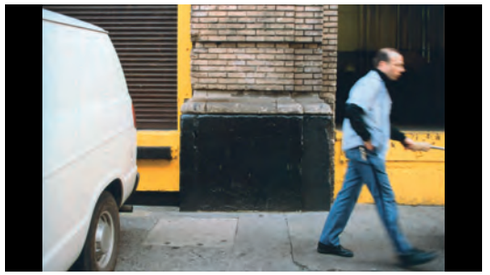
leave all the lights
on par, in key, 'N Sync

now grey – just when I was
wavering on the rubbery warning
strip before the subway
gap – it's ok. on such a winter's day.

this light's best for photographs and walking
by my first New York apartment
now & forever brown
I'd paint the town gown
a warm but not too humid spell of sweat
whose marks will have the final say





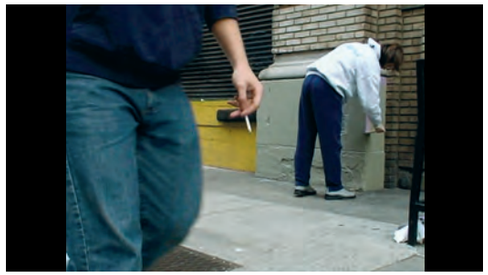





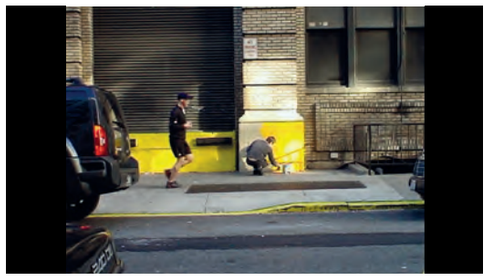




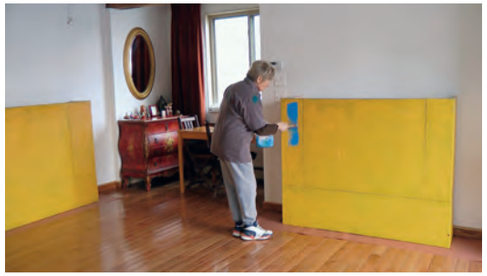






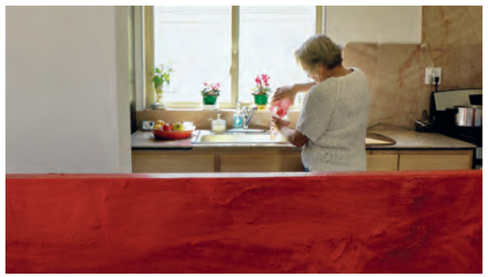




C.A.S.
oil paint
Titanium- Zinc White
16 oz
Artist Grade Oil Color
Non-Flammable







Disappearing Act: Two New Videos by Wojciech Gilewicz

Ela Bittencourt

"Destruction is also creation." Marcel Duchamp

Video has been a steadfast ally for Wojciech Gilewicz, a Polish-born artist who splits his time between New York and Warsaw. Since his early work Gilewicz has used the camera to document his "hidden paintings," i.e. canvases that he inserts into local environments and that imitate everyday objects. These paintings meld so perfectly with their surroundings, imitating trees, bushes, or city walls, that they become unnoticeable to passersby. Only in the act of removing them or, as Gilewicz did at Foksal in 2005, by moving the paintings from the garden to the interior of the gallery and hanging them on the wall, does Gilewicz call our attention to the fact that the canvases are autonomous works of art.

Gilewicz plays with the idea of verisimilitude: painting, like photography, can faithfully represent reality, while paradoxically remaining an artifice. By choosing the most classical of methods, oil painting, and making his canvases look like construction material or fragments of nature, Gilewicz questions the painting's privileged status. At times, as in his latest work, he destroys the canvasses at the end, as if the process and not the material object were his only aim. Yet this is not a mere negative commentary on art or the art world. Equally important is the way in which Gilewicz invites gallery and museum visitors, as well as random passersby in the street, to take part in his conceptual games.

The willingness to see reality anew is essential to these games. Gilewicz uses estrangement or initial shock to activate the communal space, and to make the reception of his artwork more participatory and reflexive. In 2005, for example, Gilewicz installed a fake wall (a canvas) in the foyer of TR Warszawa, a *trompe l'oeil* all the more playful since it was placed inside a theater, which by definition is a space devoted to make-believe. The project lasted over a year. Other projects, such as Gilewicz's residency in Shanghai where he produced a short video, *Intrude*, are more fleeting. Gilewicz is a performative painter, interested in permanence and indelibility, but also in unrepeatable actions and one-off gestures. In *Intrude*, for example, he paints in a fragment of a Chinese flag on an advertisement displayed in a busy commercial area, and later removes it, to the astonishment of the passersby. A sense of drama that permeates this work is palpable in the accompanying video. At other times, the effect is more somber. In *Visitor*, a video filmed in Seoul, Gilewicz follows homeless locals in their daily routines, but never blends in as if he himself were a failed disappeared painting. This deliberate failure then becomes a self-critique: Gilewicz as an artist is an empathizing observer of social ills, for which art offers no immediate remedy.

While Gilewicz may have started using video mainly to document installations and performative actions, the medium soon took on a life of its own. For someone as concerned with time and action, video is a natural extension of painting and photography. Video is photography in motion, and increasingly, thanks to technological advances, is further and further liberated from verisimilitude. One might say that film "paints" as much as it records (and to some extent, has always done so, abstract surrealist films being just one example). Gilewicz, however, does not undertake to paint with film, literally. Instead, he uses video to explore his relationship to his own practice and to art history. Via editing, film is essentially an art of juxtaposition, and its spontaneity and ability to show multiple locations and situations in a quick sequence make it an ideal medium for an artist who, like Gilewicz, wishes to surprise and to capture the feeling of discovery. To the extent that film activates space, it is a perfect ally in the conceptual games that Gilewicz plays with his audience.

Gilewicz's latest video, *Cuboids*, shows the fate of three cubes. We may even call the video's distinct vignettes, "adventures," for in a whimsical way the cubes are the film's protagonists, with Gilewicz and his mother in supporting roles. The film opens with Gilewicz's mother as she assembles one of the cubes before all three are installed in her front yard. The cubes are integrated into her daily routine; she repaints them as part of her other activities, such as house cleaning. The only clues we have as to the passing of the seasons are plants sprouting in her yard. The cubes themselves are fairly ambiguous: Neither entirely useful (they resemble tables yet are never used as such), nor purely decorative, they don't draw attention from the passersby as sculptures. Nor are they easily recognizable as paintings, even though the sides of the cubes are composed of painted canvas on plywood. After some time, the cubes are moved into the Queens Museum of Art as part of a group show. Against the museum's white walls, they appear fixed, no longer trivial or inconsequential, but worthy of contemplation. When Gilewicz's mother steps into the frame, however, and shifts the cubes, her actions clash with the immovability of the other artworks. Her spontaneous rearrangement invites us to reconsider our own inclination to view the cubes as immovable, or untouchable, solely based on their new context.

Apart from the museum, Gilewicz transports the cuboids to various other locations. At one point, he leaves them in the muck, at the mercy of the elements. Such discarding recalls Gilewicz's prior approach to his paintings, particularly during the project, *In Practice*, which he carried out around the SculptureCenter, New York, in 2009. Gilewicz left his paintings, made to resemble construction elements (city walls, street signs and grates), outdoors to be ignored or even vandalized. Similarly in *Cuboids*, he subjects the plywood cubes to degradation. However, after being soiled, they are repainted in vivid red and installed on a lawn at an art residency site. The picturesque surroundings (pristine grass, the white-clapboard house) now lend the cubes a regal air, while in voiceover an artist describes his creative process. Multiple readings are possible here, but there is a sense – an ironic one – in which the austere cubes appear as a comic riposte to, perhaps even a refutation of, the artist's professionalized, academic discourse. Gilewicz then films a group of children repainting the cubes: The same surfaces that only a moment ago lured us with their pristine, abstract form are now filled with gibberish and squiggles. This is just one of the many of the cubes' transformations, as their status is being kept fluid, uncertain, creating narrative tension. Gilewicz subsequently dumps the cuboids into a pond, where they float like ethereal floes, and then places them against similarly looking cubes in an outdoor sculpture park. Do they now together form a new monumental sculpture? Or do they remain mere appendices, calling into question the arbitrary status granted to sculptural forms?

Gilewicz's approach is paradoxical: On one hand, the eponymous cuboids are empty vessels that possess no inherent meaning or purpose; but on the other hand, they are ideal art objects, open to limitless interpretation. Thus, through his quirky, constant re-contextualizing of the cuboids, Gilewicz raises questions about art and art practice. At which point does a *thing* become *art*? And when exactly is a routine activity transformed into an artistic practice? The latter question is complicated by Gilewicz's casting of his mother as his surrogate. If her actions are routine, can we nevertheless consider them to be an art practice?

Such questions gain increasing urgency in Gilewicz's work, often prompting him to look beyond traditional museum and gallery settings. Extending his practice to the city street allows Gilewicz to test viewers' candid reactions to his surprising, perishable art, or to meditate on their non-interest. Recently, at the Infecting The City Festival, organized by the Africa Centre in Cape Town, Gilewicz staged painting interventions – at a public market, he executed and recorded splashes on pavement, juxtaposing his ephemeral urban markings with other forms of painting being displayed (i.e. body painting and paintings sold to tourists). In yet another public context, this time during The IDEAS CITY Festival in 2015, *Invisible City*, organized by the New Museum, New York, Gilewicz collected the waste left by the festival's visitors. His performative action, *RRRC: Reduce, Reuse, Recycle, Compost*,

remained invisible to spectators, and again raised the question of where a civic action or ordinary physical labor ends and an artistic practice begins.

In *Cuboids*, Gilewicz stresses the repetitiveness in his own work. Frame after frame, we see him transport, discard and reinstall the cubes, emphasizing physical labor over the exaltation of an artist creating in a studio. And although Gilewicz as filmmaker is in complete control, as actor he struggles with the cubes' unwieldy sizes and weights. In this sense, *Cuboids* is a situation comedy, which in its inventiveness and humor harks back to Gilewicz's earlier works (particularly his 2005 installation at Foksal Gallery or the video, *Intrude*). And while the idea that art is a matter of social convention is not new, *Cuboids* dramatizes this notion in ways that are both deadly serious and seriously funny.

In his second video, entitled *Rockaway*, Gilewicz takes up more intimate subject matter, which he explored earlier in works such as the photographic essay, *Them* (ongoing since 2002). In *Them*, Gilewicz created double self-portraits, evoking domesticity, sexuality and role-playing. This time, in *Rockaway*, he presents the story of his mother's immigration from Poland to the United States over thirty years ago. The work focuses on his mother's attempts to renovate her house in Rockaway, Queens, a coastal part of New York City accessible by the A train, which was heavily flooded in 2012 during Hurricane Sandy. As a result of the hurricane, Gilewicz's mother's house, where the artist has his art studio, is left not only damaged but also without heat or electricity, her possessions strewn out in the yard. The film opens in the fall as Gilewicz's mother places a call to a local recovery agency, while applying for government aid necessary for renovation work. She confides her struggles to the camera and then offers reflections on Gilewicz's abstract paintings, based on her own life experiences, such as a childhood spent on the banks of the Vistula River and her association of her son's blue abstractions with water. Water after the hurricane, however, appears fearsome and menacing, opening a disjunction between comforting memories and more recent misfortune.

In spite of the film's considerable intimacy, *Rockaway* is not strictly biographical. Certain parts of the mother's past – her enrollment in Poland's Communist Party, or her sense that she was not politically conscious enough at the time – are passed over quickly. Certain sections that convey her reminiscences are sped up, so that her words overlap. Amidst this cacophony, Gilewicz's mother continues cleaning up, while the camera remains mostly observational, a "fly on the wall." The past infiltrates the present, but in *Rockaway*, Gilewicz is more interested in the interconnection between personal experience and art making, memory and materiality, than in memory itself. As in *Cuboids*, he emphasizes the objects' physicality. In one scene, Gilewicz's mother lays out her personal items – brushes, lipstick, nail polish – that she has rescued from the flood's destruction, as T-shirts, blankets and other possessions air out on the lawn. Textures and vibrant colors of both the discarded domestic items and the paint predominate. At the same time, Gilewicz creates a tension between what is being discarded and what merits preservation, as well as between the personal and the abstract elements. In this sense, neither his video nor his mother's comments are strictly illustrative, just as Gilewicz's abstract paintings are not in strict correspondence to nature. The video does not reflect directly the mother's journey either. Instead, in *Rockaway*, Gilewicz stages a double act. On one hand, he conveys skepticism towards art's capacity to encapsulate personal trauma; this is stressed by his mistrust of facile narration, which might have given us a false impression that his mother's disillusionments can be easily distilled into a digestible form. Instead, art as abstraction stands at a remove from the lived experience. Yet paradoxically, it is this crucial remove–an act of overcoming or sublimation – that allows Gilewicz to create the video.

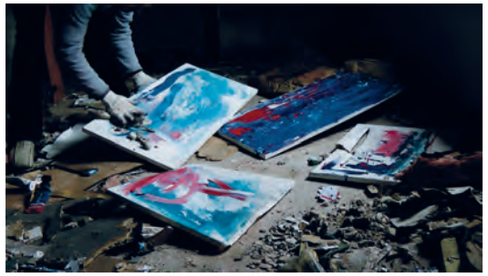
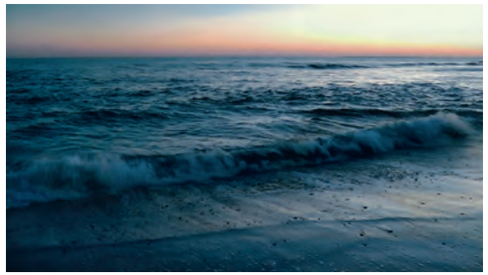
Unlike in *Cuboids*, Gilewicz remains off-screen in *Rockaway*, though his presence is strongly implied by the intimate tone of his mother's testimony and by the shots that reveal both his and his mother's hands applying paint to canvas, while their faces remain hidden. The painting activity alternates with the mother's efforts to clear out the waste. As in *Cuboids*, there are parallels between the raw materials used in art and disposable waste, or refuse. We can note this particularly in one scene in which Gilewicz's mother visits the Frieze Art Fair in New York City and encounters some of the similar shapes and colors, not to mention objects that she might find in her own devastated yard. But this tension between the mundane object and art is pushed further, for even though the "poor materials" (felt or cardboard) have long been incorporated into the language of the visual arts, we may still ask to what extent they can truly convey the financial straits to which they allude. The "poor" art object is thus opposed to actual economic distress and marginalization in ways that cannot be easily resolved. This preoccupation with art's relationship to reality – and its duty to redeem its appropriation of it – recalls some of Gilewicz's earlier work, particularly his long-duration performance *Residency Unlimited* at an artist residency in Long Island City, Queens. Gilewicz hired himself out as a cleaner, an unskilled job often left to first-generation immigrants, in an art-studio space, unbeknownst to the artists creating artwork on its premises. In *Rockaway*, Gilewicz is also alluding to the double lives of artists, since for most, art does not bring financial rewards, and many artists engage in other work, from service industry to physical labor, to gain stability. It is often this stability, in turn, that makes their artistic practice possible. In this sense, what Gilewicz points to in *Rockaway* is the fact that to work in a studio in Rockaway is to be removed from the power centers of art located in New York's Manhattan or, for the younger generations of artists, in Queens' Long Island City or Brooklyn's Williamsburg, Greenpoint or Bushwick. The location of Gilewicz's studio in Rockaway epitomizes the economic marginalization that currently plagues artists in New York City. In an age of uncontrollable growth, widening income gaps and rapid gentrification, artists are being increasingly pushed out from the more desirable areas to the peripheries. Rockaway suggests an ultimate demarcation, though in reality artists looking for affordable studio space have long been moving out of New York City altogether – all this in spite of the rampant commercialization of art, its glamorization and skyrocketing art prices.

But *Rockaway* is also, and perhaps above all, a commentary on identity. The literal process of discarding and losing can be read as a metaphor of the immigrant experience, in which one's home, culture and language are being lost, or exchanged, in hopes – in this case, frustrated – for improving one's life. This is the one more openly tragic dimension of Gilewicz's video, and it is not clear to what extent we can take consolation in art as a way of recovering some of this personal experience, thus redeeming the multiple losses and heartaches that Gilewicz's mother endured. At the same time, however, *Rockaway*, even more than *Cuboids*, is a vision of persistence against all odds: Gilewicz casts his mother as a self-reliant, albeit frail, survivor, haunted by her painful journey.

In both videos, Gilewicz resists what he sees as a recent tendency in the visual arts towards narrativity, with visual artists increasingly using modes of production (cinematography, acting, editing and screenwriting) common to feature fiction films. In contrast, the deliberate crudeness of Gilewicz's films evokes amateur video. His "no-budget cinema" offers a counter-balance to the increasing scaling-up of art production, and reflects his experience as an immigrant artist of modest means. In this, the humble, ubiquitous, economically viable digital video has proven an infinitely versatile, oftentimes playfully subversive, tool. For, in a way, Gilewicz reverses the scenario presented by some contemporary filmmakers, such as, for example, Filipino director Raya Martin and Canadian director-critic Mark Peranson in *La última película* (*The last movie*). Martin and Peranson reference the possibilities of amateur video, but mainly, often in apocalyptic fashion, bemoan the fragility and destructibility of film vis-à-vis canvas and paint. Gilewicz, in contrast, looks to film for a sense of permanence and continuity, leaving traces of his disappearances along the way.









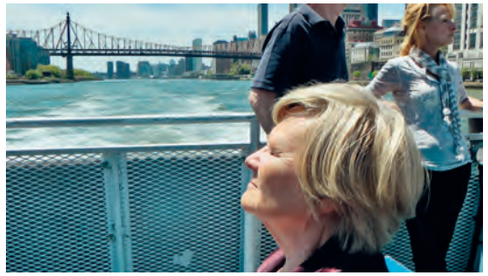




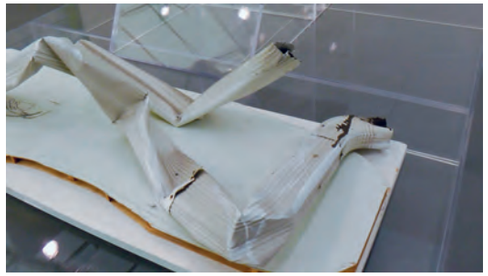

















List of Works / Spis prac:

Cuboids
Video (HD) / Wideo (HD)
2015
17 min 14 s
Edited by / Montaż Mirosław Szewczyk
Video stills on pages / Kadry wideo na stronach
9, 10, 11

E22
Video (HD) / Wideo (HD)
2015
14 min 32 s
Edited by / Montaż Mirosław Szewczyk
Video stills on pages / Kadry wideo na stronach
13, 14, 15

Rockaway
Video (HD) / Wideo (HD)
2015
17 min 43 s
Edited by / Montaż Mirosław Szewczyk
Video stills on pages / Kadry wideo na stronach
20, 21, 22

Wstęp
David A. Goldfarb

Wojciech Gilewicz mieszka między Warszawą a Nowym Jorkiem i z zamiłowaniem podróżuje po Europie i Azji. Jego twórczość – obejmująca malarstwo, instalację, performans, interwencje w przestrzeni publicznej i sztukę wideo – skupia się nie tyle na produkcji obiektów, co na procesie tworzenia i odbioru sztuki. Podkreśla ona cienką linię dzielącą codzienną pracę od świata sztuki. Artysta pyta, co sprawia, że przedmiot staje się „dziełem", kiedy łatwo moglibyśmy go wziąć za coś tak zwyczajnego, że praktycznie niezauważalnego. Przenosi akcent z rozpowszechniania komunikatu na jego odbiór, rzucając publiczności wyzwanie, by rozpoznała artystę przy pracy i zauważyła sztukę przed swym własnym nosem.

Niniejsza publikacja prezentuje trzy projekty wideo ukończone w roku 2015 – *Cuboids, E22* i *Rockaway* – oraz dwa teksty krytyczne na temat twórczości Wojciecha Gilewicza i jedną twórczą reakcję. W eseju „Malując rozszerzone pole" Sara Reisman z The Shelly and Donald Rubin Foundation, która pracowała jako kuratorka sztuki publicznej dla miasta Nowy Jork, analizuje to, jak Gilewicz testuje granice przestrzeni publicznej i jej relację z przestrzenią intymną, prywatną. Ela Bittencourt, pisarka i krytyczka filmowa, która dzieli swój czas pomiędzy Nowy Jork i São Paulo, odczytuje role performansu i autobiografii w kontekście twórczości malarskiej i filmowej w eseju „Znikające działanie: dwie nowe prace wideo Wojciecha Gilewicza". Todd Shalom jest poetą myślącym jak artysta wizualny albo artystą wizualnym używającym poezji jako środka wyrazu, albo takim, który czerpie inspirację tyleż z historii sztuki, co z tradycji literackiej. Jego wkład w niniejszą publikację, będący twórczą odpowiedzią na wideo *E22*, odzwierciedla jego własne doświadczenie kulturowej i mówionej historii budynku przy East Gramercy, gdzie ma miejsce interwencja Gilewicza.

W *E22* Gilewicz filmuje siebie wielokrotnie malującego ścianę owego budynku, za każdym razem na inny kolor, w miejscu, które jest kompletnie nierozpoznawalne jako przestrzeń artystyczna – jest to typowa rampa załadowcza przy East 22nd Street na nowojorskim Manhattanie. Jednocześnie maluje serię układanych w bloki obrazów na płótnie przedstawiających rzeczoną rampę i filmuje proces malowania w pracowni i na ulicy. Jego matka, Danuta Gilewicz, zastanawia się, o co tu chodzi i dlaczego przez trzy lata zamalowuje płótna za każdym razem na inny kolor. Malowanie samego budynku zdaje się nie nieść za sobą żadnych konsekwencji. Gilewicz, wyglądający, jakby mógł być administratorem budynku, maluje go wielokrotnie, zanim pojawi się właściciel, który zdaje się nie wiedzieć, jak zinterpretować całe zdarzenie. Ta nagła dekonspiracja sygnalizuje koniec ulicznego performansu. Działanie na ulicy jest możliwe tylko wtedy, kiedy artysta jest niewidzialny, nierozpoznany jak cząsteczka kwantowa, zmieniająca położenie, gdy tylko zostanie zmierzona, jak mesjasz, który przestaje nim być, skoro tylko zostaje nazwany.

Lecz ułożone w bloki obrazy pozostają w mieszkaniu matki. Proponuje ona, że może pomalować i przemalować je, by stały się przedmiotami dekoracyjnymi, nadając im własne znaczenie, pośród rozgardiaszu życia codziennego, z dala od budynku na Manhattanie. W *Cuboids (2015)* i *Rockaway* (2015) matka jest dla Gilewicza jego porte-parole i jednocześnie przedmiotem obrazowania. W swej pozornej prostocie jest ona podobna do najsłynniejszej matki w sztuce amerykańskiej, tej z *Aranżacji szarości i czerni nr 1* James McNeilla Whistlera, obrazu inspirowanego japońskim drzeworytem, jednak tak jak w przypadku Anny McNeill Whistler pod szorstką powierzchownością kryje się wielka siła życiowa. Pani Whistler, podobnie jak pani Gilewicz, sporo podróżowała – z amerykańskiego Południa do Nowego Jorku, a nawet do Rosji, kiedy jej mąż, wybitny inżynier, otrzymał pracę jako konsultant przy budowie linii kolejowej Sankt Petersburg – Moskwa. Pani Whistler musiała wykazać się ogromnym hartem ducha, kiedy jej mąż i trzech synów zmarło na cholerę; dysponując jedynie skromnymi środkami, zdołała wychować dwóch pozostałych na ludzi o znaczących osiągnięciach*. Pani Gilewicz jawi się jako ikona europejskiej imigracji w Ameryce, lecz intymny portret autorstwa jej syna ujawnia godność i głębię, która niekoniecznie kojarzy się z etykietką „imigranta". Po rozwodzie z pierwszym mężem odnalazła się w nowym kraju, zbudowała karierę, wychowała dwoje dzieci i dzielnie dała sobie radę, kiedy huragan Sandy częściowo zniszczył jej dom na półwyspie Rockaway w nowojorskiej dzielnicy Queens. Tak jak pani Whistler, pani Danuta interesuje się twórczością syna, a wykorzystanie przez Gilewicza jej postaci, być może jako alter ego, jest dobitnym hołdem złożonym jej sile i roli, jaką odegrała w ukształtowaniu jego polsko-amerykańskiej tożsamości. Jest to trybut dla tego rodzaju wysiłku, na jakim opiera się sztuka. Pod koniec *E22* pani Gilewicz staje się już nie tylko postacią, ale wizualną figurą, częścią biało-czerwonej kompozycji, którą namalowała: imigrantka z Polski jedząca zupę przed polską flagą, z butelkami sosu sojowego Kikkoman i kolorowymi serwetkami wdzierającymi się w kadr.

W *Rewitalizacjach* (2007) Gilewicz reprodukuje fragmenty zastanej architektury, zamieniając rzeczywistość na imitację, bardzo dokładnie odwzorowując każdą plamę i każdy odprysk muru, a następnie umieszczając taki „niedoskonały" obraz bezpośrednio na niedoskonałej powierzchni, którą przedstawia. Zaskoczenie dla widza polega na tym, że może ujrzeć scenę, którą widzi codziennie, i zdać sobie nagle sprawę, że nadgryziona zębem czasu powierzchnia nie jest tym, co myślał, lecz bardzo umiejętnie wykonaną jej malarską kopią, nie „rzeczywistością", lecz „sztuką". W *Cuboids* Gilewicz z poczuciem absurdu przywodzącym na myśl *Dwóch ludzi z szafą* (1958) Romana Polańskiego pokazuje, że trzy duże obite płótnem prostopadłościany mogą urosnąć do rangi sztuki po wystawieniu w parku rzeźby obok podobnych czarnych monolitów, a zostać całkiem zignorowane po pomalowaniu na beżowo i ustawieniu na tyłach budynku pośród pomp ciepła i transformatorów. Eksperymenty prowadzone przez Gilewicza z postacią i tłem kwestionują powszechne przekonanie na temat sztuki i jej funkcji – że sztuka zależy od kontekstu – a jednocześnie ujawniają, że postać i tło są same w sobie konstruktami społecznymi.

* Daniel E Sutherland, *Think You Know Whistler's Mother? Think Again*, „Newsweek", 11 czerwca 2015; por. też http://www.dia.org/exhibitions/whistlersite/grey.htm.

Malując rozszerzone pole
Sara Reisman

Twórczość Wojciecha Gilewicza najtrafniej będzie określić jako malarstwo w rozszerzonym polu. Pierwszą jego pracą, z jaką miałam okazję się zapoznać, było wideo *TR Warszawa* (2005), dokumentujące proces malowania wielkoformatowego obrazu będącego repliką ściany we foyer warszawskiego Teatru Rozmaitości. Gilewicz maluje na płótnie to, co znajduje się za nim, tak że obraz ściany zlewa się z architektonicznym tłem w postaci kolumny i gzymsu. Skupiając się na nijakich detalach ściany foyer płótno Gilewicza wtapia się idealnie w zastaną architekturę. Gdy obraz zaczyna zlewać się z otoczeniem, artysta odwraca go i ustawia pod przeciwległą ścianą. W relacji do kontekstu pojawia się nagle niepasujący, surrealistyczny wizerunek, budując zniekształcony obraz wnętrza. Owo przesunięcie obrazu przedstawiającego ścianę i zastaną architekturę pokazuje, jak wielką iluzją jest malarstwo, a także ujawnia iluzjonistyczną siłę sztuki jako takiej.

Zlewając się z otoczeniem, praca Gilewicza łączy jednocześnie malarstwo, performans i sztukę wideo. Wyrywa malarstwo z jego zwyczajowego usytuowania – obrazy wiszą zwykle pionowo na ścianie – i tworzy formę, która jest zarazem specyficzna dla danego miejsca i temporalna. Transformuje również proces samego malowania, zazwyczaj odbywający się w zaciszu pracowni, w publiczny akt obserwowany najpierw jako performans, a następnie oglądany jako wideo. Owo wprowadzanie sztuki do życia publicznego jest integralną cechą wielu prac artysty.

W roku 1955 amerykański ilustrator Crockett Johnson wydał książkę *Harold i fioletowa kredka* (pierwszą z serii książek dla dzieci). Główny bohater, czteroletni Harold, tworzy świat, rysując go fioletową kredką. Książka opisuje przygody inspirowane jego pragnieniami: Harold chce pospacerować w blasku księżyca, ale księżyca nie ma, więc go rysuje. Nie ma gdzie spacerować, więc rysuje ścieżkę. Na podobnej zasadzie działają *Rewitalizacje* (2007) Gilewicza, gdzie maluje on zniszczone lub uszkodzone detale budynków, umieszczając obrazy na tle zastanej architektury, co tworzy efekt renowacji i sprawia, że świat wygląda tak, jak według niego powinien. Tak jak Harold, Gilewicz tworzy to, co chce zobaczyć, tyle że rysunki tego pierwszego powstają w ramach książki dla dzieci, a obrazy Gilewicza funkcjonują jako interwencje w dynamicznym krajobrazie rzeczywistości.

W ramach swoich podróży po świecie artysta poddawał kosmetycznym poprawkom budynki w miastach tak odległych od siebie jak Bat Yam w Izraelu, Szanghaj, Sanok i Wrocław, Iwano-Frankiwsk w Ukrainie, Paryż, Tajpej na Tajwanie czy Nowy Jork, grając z ich odmiennymi kontekstami i estetycznymi fakturami. Znajdując miejsca zapuszczone, gdzie farba łuszczy się na fasadzie, tynk odpada, a graffiti daje się zinterpretować jako abstrakcyjne malarstwo, Gilewicz przyjmuje rolę „konserwatora", który po prostu wykonuje swoją pracę, przykładając pędzel do architektonicznych powierzchni. Działania swe przeprowadzał w licznych muzeach i przestrzeniach publicznych, zwracając uwagę na dysfunkcjonalny charakter instytucjonalnych i fizycznych systemów, w ramach których pokazywana jest sztuka, a także przestrzeni, gdzie toczy się życie publiczne: ulic, przystanków, placów i parków, budek telefonicznych, płotów, dworców. Przeprowadzając subtelne, nieautoryzowane interwencje w miejsca publiczne, Gilewicz pyta o różnicę w społecznym postrzeganiu działania artystycznego i „prawdziwej" pracy. Twórczość artystyczna nigdy nie jest w pełni rozumiana przez publiczność, często jest kwestionowana i lekceważona jako frywolna czy wręcz niepotrzebna, a jednak działanie artysty udającego robotnika-konserwatora brane jest za dobrą monetę, jako działanie kogoś wykonującego realną pracę dla dobra publicznego. Fakt, że performanse Gilewicza budzą mniej kontrowersji niż rola artysty, mówi nam coś o braku uznania dla sztuki, a zwłaszcza dla sztuki publicznej. Piszę to z perspektywy amerykańskiej, gdzie od artystów i producentów kultury oczekuje się często zademonstrowania użyteczności sztuki, nadania jej dodatkowej funkcji, by mogła być zrozumiana jako posiadająca realną wartość. Jest szczególnie interesujące, że Gilewicz łączy coś pozornie bezużytecznego – sztukę, a zwłaszcza sztukę abstrakcyjną – z czymś, co zdaje się posiadać sens praktyczny, a mianowicie z ulepszaniem przestrzeni publicznej.

W roku 2009 Gilewicz przemalował fragmenty pokrytego graffiti pomnika upamiętniającego pierwszą konferencję Ruchu Państw Niezaangażowanych, czyli tych, które starały się pozostać neutralne w czasie Zimnej Wojny, a która odbyła się w Belgradzie w roku 1961 (*Obelisk*, 2009). Interwencja polegała na pokryciu powierzchni pomnika obrazami udającymi marmur; nie zakrywały one całości konstrukcji, a liczne fragmenty zamazane napisami graffiti pozostały odsłonięte. Malarskie panele Gilewicza częściowo przesłaniały zniszczony przez wandali cokół pomnika, ujawniając wcześniejsze publiczne interakcje, których był on przedmiotem. Podczas gdy jego działanie nie zostało zakwestionowane przez władze publiczne czy przez użytkowników parku, w którym stoi pomnik, wywołało dyskusję na temat niewłaściwej konserwacji tego ostatniego. W efekcie wzrosła i pogłębiła się publiczna świadomość dotycząca pomnika. Dlaczego nie został oczyszczony? Dlaczego nie był odpowiednio konserwowany? Chociaż twórczość Gilewicza porównywano do praktyk urodzonej w USA artystki-konserwatorki Mierle Laderman Ukeles (która przez blisko 40 lat pracowała jako artystka-rezydentka w nowojorskim zakładzie oczyszczania miasta), nigdy nie współpracował on bezpośrednio z władzami czy spółkami miejskimi, jak również nie wnioskował o oficjalne pozwolenie na przeprowadzanie swych interwencji, które mogłyby być postrzegane jako działania nielegalne czy akty wandalizmu.

Pomimo braku zezwolenia na swoje „rewitalizacje" Gilewicz nie miewał większych problemów z władzami. Na przełomie 2008 i 2009 roku przeprowadził serię publicznych interwencji pod tytułem *In Practice* w ramach wystawy o tym samym tytule w galerii sztuki współczesnej SculptureCenter w Long Island City w nowojorskiej dzielnicy Queens. W tym czasie też malował kopie abstrakcyjnych kolaży powstałych z nawarstwionych reklam w nowojorskim metrze. Reklamy te – wielkoformatowe plakaty umieszczane w specjalnych ramach na ścianach stacji – są okresowo zrywane, by zrobić miejsce pod nową reklamę. To, co pozostaje, przypomina często malarstwo z dziedziny ekspresjonizmu abstrakcyjnego czasem znajome, w stylu Jaspera Johnsa, Jacksona Pollocka czy Roberta Rauschenberga, których obrazy enkaustyczne, obrazy kapane czy asamblaże niejednokrotnie żywo przywodzą na myśl powierzchnie znajdowane we współczesnych przestrzeniach publicznych. Gilewicz stworzył serię obrazów łączących wrażliwość ekspresjonizmu abstrakcyjnego z symbolami amerykańskiego patriotyzmu w kulturze popularnej i polityce, malując gwiazdy i pasy wewnątrz jednej z takich ram reklamowych. W ramach swojego projektu *In Practice* zaanektował fragmenty publicznej architektury w przestrzeni pod wiaduktem niedaleko siedziby SculptureCenter, martwej strefy, gdzie miejski Wydział Transportu przechowuje materiały budowlane i uliczne barierki, a kierowcy nielegalnie parkują samochody. W tej okolicy Gilewicz rozpostarł swoje obrazy olejne na budkach telefonicznych, które – podobnie jak metro – służą jako tło dla reklam (w przypadku budek są to zwykle lightboxy).

Obrazy Gilewicza były subtelnym ulepszeniem zastanej architektury, replikami biało-pomarańczowych pasów ochronnych barierek ulicznych i srebrzystych powierzchni budek telefonicznych z nierdzewnej stali. Coraz bardziej fascynujące w jego twórczości staje się to, jak sygnalizuje ona przestarzałość określonych elementów życia publicznego. Weźmy na przykład budki telefoniczne wykorzystane na potrzeby projektu w SculptureCenter. Rozwój technologii komórkowej sprawił, że wiele z nich nie istnieje, a te, które pozostały, są jedynie pustymi skorupami bez aparatu. Ta prognoza malejącej wartości i szacunku dla publicznej architektury odnosi się również do belgradzkiego pomnika, który Gilewicz poddał częściowej renowa-

cji, tym bardziej widocznej, że dotyczącej trójwymiarowego obelisku stojącego w naturalno-sztucznym krajobrazie miejskiego parku. Jak długo znaczenie tego pomnika – symbolu Ruchu Państw Niezaangażowanych – pozostanie zrozumiałe dla miejscowej społeczności? Czy jest dla niego miejsce w ramach mediów społecznościowych, które wypełniają dzisiejsze przestrzenie publiczne swą niewidzialną obecnością? W ten sposób *Obelisk* Gilewicza stał się tymczasowym upamiętnieniem zaniedbanego pomnika, a instalacje z wystawy *In Practice* w subtelny sposób sygnalizowały i podkreślały zmiany zachodzące w Long Island City, które z dzielnicy wielofunkcyjnych budynków usługowych i pracowni artystycznych przeistacza się ostatnimi czasy w obszar zdominowany przez korporacyjne biurowce i luksusowe apartamentowce.

Istotnym, choć często wprawiającym w zakłopotanie, aspektem interwencji Gilewicza w przestrzeni publicznej jest to, w jaki sposób wspierają one „teorię wybitych szyb", koncepcję kryminologiczną wdrożoną w latach 80. XX wieku przez nowojorską policję w celu przeciwdziałania przestępczości. Termin „wybite szyby" po raz pierwszy został użyty w tym kontekście przez Jamesa Q. Wilsona i George'a L. Kellinga w artykule w „The Atlantic Monthly" w marcu 1982 roku. W owym czasie Nowy Jork znajdował się w kryzysie finansowym i wiele przestrzeni publicznych, w tym metro, było zaniedbanych. W roku 1996 Kelling wydał (wraz z Catharine Coles) książkę *Fixing Broken Windows: Restoring Order and Reducing Crime in Our Communities* [Naprawiając wybite szyby: jak przywrócić porządek i zredukować przestępczość w naszych społecznościach], gdzie analizowano okoliczności, w jakich popełniane są przestępstwa, to, jak wygląd przestrzeni publicznej wpływa na jej bezpieczeństwo, oraz to, jak pozornie drobne naruszenia porządku, takie jak zaśmiecanie, malowanie graffiti czy wybijanie szyb, przyczyniają się do wzrostu przestępczości i wandalizmu. Teorię zastosowano do nowojorskiego metra – którego użytkowanie stawało się niejednokrotnie ryzykowną przygodą – kiedy w roku 1985 zarząd transportu publicznego zatrudnił Kellinga jako konsultanta, by pokierował programem naprawczym, który skupił się na usuwaniu i zamalowywaniu napisów graffiti, co trwało do roku 1990. Mniej więcej w tym samym czasie, w roku 1986, spółka zarządzająca metrem wdrożyła program Arts for Transit [Sztuka dla transportu publicznego] i zaczęła zamawiać prace u artystów, zgodnie z zaleceniami miejskiego programu Percent for Art [Procent dla sztuki], przewidującego, że przy każdej inwestycji publicznej jeden procent wydatków przeznaczany jest na zamówienia artystyczne. W odróżnieniu jednak od tego rodzaju projektów, w ramach których powstają dekoracyjne okładziny ścienne i podłogowe, mozaiki, płaskorzeźby czy specjalne oświetlenie, sukces Gilewicza we wtapianiu się w otoczenie, gdy przekształca rozpad i miejską gangrenę w artystyczny gest, może być rezultatem szerszego zastosowania teorii wybitych szyb przez organizmy miejskie, co w wielu przypadkach doprowadziło do głębszej rewitalizacji i ostatecznie gentryfikacji.

Tylko raz publiczny performans malarski Gilewicza wzbudził zainteresowanie wyższej instancji, o której niewiele wiadomo poza tym, że osoba ta rościła sobie prawo do reprezentowania nieruchomości przy East 22nd Street nr 310, gdzie artysta samowolnie malował betonowy cokół budynku na różne kolory. Dokumentujące performans wideo, zatytułowane *E22* (2015), przeskakuje między tym adresem i wnętrzem i zewnętrzem domu w Rockaway, gdzie mieszka matka artysty, pokazując Gilewicza nakładającego warstwy farby: żółtej, zielonej, beżowej, szarej, lawendowej i czarnej. Oba budynki mają wspólne cechy architektoniczne – prostokątny cokół u podstawy; przy East 22nd Street prostokątne bloki tworzą podstawę nijakiego budynku, flankując rampy dostawcze i zwijane bramy typowe dla komercyjnych budowli w Nowym Jorku. Przez ostatnie piętnaście lat Gilewicz malował podobne prostokąty na podwórzu domu mieszkalnego (płótna te mają te same wymiary co architektoniczne detale na Manhattanie, do których się odnoszą), jak również w innych lokalizacjach w Nowym Jorku. W trakcie akcji przy 22nd Street w pewnym momencie zaczepia go mężczyzna (którego głos słyszymy, chociaż go nie widzimy):

– Czy mogę zapytać, dlaczego pomalowałeś to na żółto?
Gilewicz odpowiada:
– Nie podoba się panu?
– Słucham? – pyta mężczyzna ze zdziwieniem.
Gilewicz powtarza pytanie:
– Nie podoba się panu?
Mężczyzna milczy.
– Nie podoba się panu żółty? – ciągnie Gilewicz.
– Kto ci pozwolił? – pyta mężczyzna.
– Nikt – odpowiada Gilewicz.
– Wiesz, że to teren prywatny. To malowidło…
Gilewicz:
– Tak, tak, wiem.
Mężczyzna zbliża się.
– Jesteś świadom. To mój budynek.

Ostatecznie nie ma żadnych konsekwencji, ponieważ życie publiczne w Nowym Jorku jest tak bardzo publiczne, że nie wiadomo, jak właściciel nieruchomości miałby zareagować na pomalowanie jej bez pytania. Zawiadomić policję? Rozmowa z właścicielem budynku znalazła się w wideo *E22*, ujawniając nieostrość pojęć własności, smaku i negocjacji.

Sztuka Gilewicza jest przewrotna, ponieważ nigdy tak naprawdę nie restauruje. Rzadko kiedy jego interwencje dokonują się zgodnie z przepisami, nie są również reklamowane tak, jak to zwykle bywa w przypadku sztuki publicznej. W roku 2012 w twórczości tej dokonał się zwrot ku temu co osobiste, który zaprowadził artystę do domu jego matki w Rockaway w nowojorskiej dzielnicy Queens. Gilewicz pojechał odwiedzić ją po tym, jak dom doznał poważnych uszkodzeń w wyniku huraganu Sandy, i spontanicznie zaczął kręcić wideo zatytułowane *Rockaway* (2015), gdzie on i matka angażują się w artystyczno-egzystencjalny eksperyment, czekając na przybycie rzeczoznawcy ubezpieczeniowego. Eksperyment polegał na malowaniu, a właściwie na zachęcaniu matki przez artystę, by chwyciła za pędzel i rozpoczęła proces terapeutyczny, który stał się później jednym z wątków pracy *E22*. Otwartość matki na propozycję syna stworzyła pomiędzy nimi nić porozumienia dotyczącą jego artystycznych skłonności. Ich współpraca, która rozpoczęła się, gdy Gilewicz przekazał matce pędzel, zaznaczyła zwrot w ich wzajemnej relacji; artysta podzielił się z matką narzędziem, które zna najlepiej, by rozpocząć proces naprawy po huraganie.

Rockaway i wcześniejszy projekt Gilewicza zatytułowany *Cuboids*, rozpoczęty w 2009 i ukończony w 2015 roku, można postrzegać jako pokrewne w tym sensie, że elementy występujące w *Cuboids* uosabiają niepokojące efekty huraganu Sandy. W pracy tej artysta maluje i przemalowuje trzy przestrzenne obiekty malarskie (tytułowe „prostopadłościany") na różne kolory w zależności od kontekstu, na przykład na zielono w Art Omi, ośrodku pracy twórczej w stanie Nowy Jork, a także na jasnoniebiesko, żółto, brązowo i czerwono. Przenośność *Cuboids* odwołuje się do mobilności związanej z byciem artystą, a także, szerzej, ze współczesnym życiem. W odróżnieniu od innych prac Gilewicza – między innymi *Rewitalizacji* i *Obelisku* – przestrzenne obiekty w *Cuboids* nie są zintegrowane, ani zamocowane w konkretnym miejscu. Odzwierciedlają „bezmiejscowość" sztuki, a także lęki i niepokoje artysty związane z niepewnością życia w Rockaway i przeprowadzką jego matki z Polski do USA. *Rockaway* z kolei dokumentuje refleksje matki artysty na temat jej niepewnej przyszłości, obserwując ją w domu, podczas gdy Gilewicz maluje w pobliskiej pracowni; potem akcja przenosi się na targi sztuki Frieze Art Fair, gdzie pani Gilewiczowa obserwuje to, co uchodzi za sztukę: szczątki, niezbyt odmienne od tego, co pozostawił po sobie niedawny huragan. Wideo kończy się ujęciem śmieciarza zbierającego porzucone obrazy namalowane wcześniej przez Gilewicza. Gdy śmieciarz zdaje sobie sprawę z tego, że jest filmowany, zaczyna się wygłupiać: wykonuje taneczne gesty, wrzucając obrazy do śmieciarki. W tym momencie sztuka zatacza pełne koło, od kreacji do destrukcji, a wideo staje się opowieścią o stracie i odnowie.

Twórczość Wojciecha Gilewicza wiąże się z rozszerzaniem granic sztuki w ogóle, a malarstwa w szczególności, włączając je w pole życia codziennego, zwykle publicznego, a czasem prywatnego. Testuje publiczną percepcję, delikatnie zachęcając do bardziej aktywnej świadomości otaczającej nas ikonosfery i do odkrywania sztuki w jednoczesnym rozpadzie i odnawianiu się życia codziennego. Rewitalizacje Gilewicza poddają w wątpliwość samą naturę sztuki, odrywając ją od sterylnych przestrzeni instytucji kulturalnych i przenosząc w dużo szersze pole, co prowadzi do odkrycia, że życie samo w sobie jest sztuką.

E22
Todd Shalom

twoje kostropate żółte
płótno, substytut
i podpora

zostaw wszystkie światła
równo, w skali, 'N Sync

teraz szaro – właśnie gdy miałem
zawahać się przy gumowym upomnieniu
paska za którym już tylko tory
w dziurze – w porządku. *on such a winter's day*.

to światło nadaje się do zdjęć i spacerów
mijam moją pierwszą nowojorską chatę
teraz i na zawsze w brązie
zamalowałbym ulic szatę potem
i jak zaklęcie ciepłe może niezbyt parne
niech jego ślad podejmie ostateczną decyzję

Znikające działanie:
dwie nowe prace wideo Wojciecha Gilewicza
Ela Bittencourt

„Niszczenie jest także tworzeniem" Marcel Duchamp

Wideo jest wiernym sprzymierzeńcem Wojciecha Gilewicza – artysty urodzonego w Polsce, który dzieli życie między Nowy Jork i Warszawę. Począwszy od wczesnego okresu swojej twórczości Gilewicz używa kamery jako narzędzia, które pozwala mu dokumentować realizowane przez niego „ukryte obrazy". Są to imitujące zwyczajne obiekty płótna, które artysta umieszcza w otoczeniu. Obrazy te tak dobrze wtapiają się w tło – drzewa, krzewy lub mury miejskich budynków – że przechodnie ich nie zauważają. Dopiero usuwając je z pierwotnej lokalizacji (tak jak uczynił to Gilewicz na przykład w Galerii Foksal w 2005 roku, gdy przeniósł płótna z ogrodu i zawiesił na ścianach galerii) artysta podkreśla status tych prac jako autonomicznych dzieł sztuki.

Gilewicz gra z ideą pozoru rzeczywistości – podobnie jak fotografia, obraz może wiernie przedstawiać rzeczywistość, paradoksalnie cały czas pozostając przy tym sztuką. Stosując najbardziej klasyczne medium – malarstwo olejne – oraz nadając swoim obrazom wygląd materiałów budowlanych lub wycinków przyrody, Gilewicz poddaje uprzywilejowany status malarstwa zakwestionowaniu. Czasem, jak w przypadku jego najnowszego projektu, płótna ulegają na koniec zniszczeniu, jak gdyby jedynym celem artysty był sam proces twórczy, nie zaś wytworzenie fizycznie istniejącego obiektu. Nie jest to jednak tylko krytyczny komentarz na temat działalności artystycznej lub świata sztuki. Równie istotny jest bowiem sposób, w jaki Gilewicz zaprasza gości galerii czy muzeum, a także przypadkowych przechodniów, do wzięcia udziału w swoich konceptualnych grach.

Kluczowym elementem tych gier jest chęć ujrzenia rzeczywistości na nowo. Gilewicz wywołuje poczucie wyobcowania lub początkowego szoku w celu aktywowania wspólnej przestrzeni oraz nadania odbiorowi swoich prac bardziej partycypacyjnego i refleksyjnego charakteru. Na przykład, w 2005 roku Gilewicz umieścił sztuczną ścianę (płótno) we foyer TR Warszawa – jego *trompe l'oeil* był tym bardziej swawolny, że znalazł się w teatrze, który przecież z definicji jest przestrzenią ułudy. Praca pozostała tam przez ponad rok. Inne działania artysty, takie jak projekt zrealizowany podczas rezydencji w Szanghaju, którego efektem była krótka praca wideo *Intrude*, nie są tak długotrwałe. Gilewicz jest malarzem performatywnym; w obszarze jego zainteresowań leży to, co trwałe i niezatarte, ale także niepowtarzalne działania i jednorazowe gesty. Na przykład, w filmie *Intrude* artysta domalowuje zasłonięty fragment chińskiej flagi obok nośnika reklamowego umieszczonego w ruchliwej dzielnicy handlowej, a następnie usuwa go ku zdumieniu przechodniów. Dramaturgia tej realizacji wyczuwalna jest w filmowej dokumentacji działania. Zdarza się również, że artysta osiąga bardziej przygnębiający efekt. W nakręconym w Seulu filmie *Visitor*, Gilewicz podąża za miejscowymi bezdomnymi towarzysząc im w ich codziennych czynnościach. Nigdy jednak nie udaje mu się w nich wmieszać, jak gdyby sam był obrazem, któremu nie udało się wtopić w tło. Celowe doznanie porażki przeradza się w akt samokrytyki. Gilewicz jako artysta z empatią przygląda się bolączkom społecznym, którym sztuka nie może w żaden bezpośredni sposób zaradzić.

Chociaż artysta z początku wykorzystywał wideo przede wszystkim jako narzędzia, którym dokumentował swoje instalacje i działania performatywne, medium to wkrótce zaczęło żyć w jego twórczości własnym życiem. W oczach artysty tak pochłoniętego kwestami czasu i działania wideo jawić się musi jako naturalne rozszerzenie malarstwa i fotografii. Wideo jest tożsame z fotografią wprawioną w ruch, a postęp technologiczny coraz bardziej uwalnia je od pozoru

rzeczywistości. Można rzec, że film w równym stopniu „maluje", co rejestruje (i w pewnym stopniu zawsze tak było, czego przykładem są choćby abstrakcyjne filmy surrealistów). Gilewicz nie maluje jednak przy użyciu filmu w sposób rozumiany dosłownie. Wideo jest w jego rękach narzędziem, przy pomocy którego eksploruje swoją relację z własną praktyką artystyczną oraz historią sztuki. Zastosowanie montażu sprawia, że film staje się zasadniczo sztuką zestawiania, a spontaniczność i możliwość ukazywania wielu miejsc i sytuacji w szybkim następstwie czasowym czyni wideo idealnym medium dla artysty, który, tak jak Gilewicz, pragnie zaskakiwać i uchwycić uczucie zaskoczenia właśnie dokonanym odkryciem. Za sprawą potencjału aktywacji przestrzeni film jest idealnym sprzymierzeńcem Gilewicza w konceptualnych grach, które artysta rozgrywa ze swoją publicznością.

Najnowsze wideo Gilewicza, *Cuboids*, przedstawia losy trzech prostopadłościennych form. Wyodrębnione części filmu możemy nawet nazwać „przygodami" tych obiektów, ponieważ to one stają się w dziwny sposób głównymi bohaterami, podczas gdy Gilewicz i jego matka odgrywają jedynie role drugoplanowe. Film otwiera scena, w której matka artysty składa jeden z obiektów zanim wszystkie trzy zostaną zainstalowane w ogródku przed jej domem. Prostopadłościenne formy stają się częścią jej codzienności. Przemalowywanie ich staje się jedną z domowych czynności, takich jak choćby sprzątanie. O zmianach pór roku świadczą jedynie pędy wypuszczane przez rośliny w jej ogrodzie. Same prostopadłościany mają dość niejednoznaczną naturę. Nie są ani do końca użyteczne (przypominają stoły, ale nigdy nie używa się ich jako stołów), ani czysto dekoracyjne – nie przyciągają uwagi przechodniów jako rzeźby. Niełatwo też dostrzec w nich obrazy, chociaż ich ściany boczne zbudowane są z pomalowanych płócien. Po jakimś czasie, obiekty wędrują do Queens Museum of Art, gdzie pokazywane są w ramach wystawy grupowej. Na tle białych ścian muzeum sprawiają wrażenie unieruchomionych. Nie są już błahe lub niedopowiedziane, stają się warte kontemplacji. Kiedy jednak w kadr wkracza matka Gilewicza, która przesuwa prostopadłościany, jej działanie kontrastuje z unieruchomieniem pozostałych dzieł sztuki. Dokonane przez nią spontaniczne przemieszczenie skłania nas do przemyślenia naszej skłonności do postrzegania tych obiektów jako nieruchomych lub objętych zakazem dotykania – skłonności wynikającej wyłącznie z nowego kontekstu, w jakim się znalazły.

Gilewicz przenosi prostopadłościany także w inne miejsca, nie tylko do muzealnego wnętrza. Na przykład, pozostawia je w błocie na pastwę żywiołów. Pozbywanie się prac przywodzi na myśl postawę, którą Gilewicz prezentował wobec swoich obrazów już wcześniej, zwłaszcza w projekcie *In Practice*, który zrealizował w 2009 roku w nowojorskim SculptureCenter. Artysta pozostawił wówczas swoje obrazy, które imitowały elementy miejskiego otoczenia (ściany budynków, znaki drogowe, kratki kanalizacyjne) na ulicach, gdzie pozostawały niezauważone lub padały ofiarą aktów wandalizmu. Podobnie jest w *Cuboids*, gdzie stworzone przez artystę formy ulegają stopniowemu zniszczeniu. Później jednak zostają na powrót pomalowane jaskrawoczerwoną farbą i zainstalowane na trawniku centrum rezydencji artystycznych. Malownicze otoczenie (niekazitelnie świeża trawa, dom pokryty drewnianą okładziną) nadaje obiektom dostojny wygląd, a pozostający poza kadrem artysta opisuje proces twórczy. Pracę Gilewicza można interpretować na wiele sposobów, lecz jej ironiczne odczytanie prowadzi nas do uznania surowych, prostopadłościennych brył za dość komiczną ripostę artysty, a może nawet odrzucenie przez niego sprofesjonalizowanego, z lekka akademickiego dyskursu, jakim się posługuje. Gilewicz filmuje następnie grupę dzieci, które przemalowują prostopadłościany – powierzchnie, które jeszcze przed chwilą nęciły czystym, abstrakcyjnym wyglądem pokryte są teraz bazgrołami i esami-floresami. To tylko jedna z przemian, jakie stają się udziałem tych obiektów, a utrzymywanie ich płynnego i niedopowiedzianego statusu generuje twórcze napięcie. Artysta wrzuca później prostopadłościenne formy do stawu, w którym unoszą się na wodzie niczym lekka kra, a następnie umieszcza je przy podobnie wyglądających bryłach w parku rzeźby. Czy wspólnie tworzą one teraz nową, monumentalną rzeźbę? Czy też pozostają jedynie dodatkiem, który kwestionuje arbitralny status nadany rzeźbiarskim formom?

Postawa Gilewicza jest paradoksalna. Tytułowe prostopadłościany to z jednej strony puste skorupy, pozbawione wrodzonego znaczenia lub celu, lecz z drugiej strony to idealne obiekty sztuki o nieograniczonej otwartości na interpretację. Poddając je nieustannym, przedziwnym rekontekstualizacjom Gilewicz stawia pytania o sztukę i praktykę artystyczną. W którym momencie *przedmiot staje się dziełem sztuki*? I kiedy dokładnie zwyczajna działalność przeradza się w praktykę artystyczną? Tę ostatnią kwestię komplikuje fakt, że Gilewicz powierza swoje zadania matce. Jeśli czynności, które wykonuje są częścią jej codziennej rutyny, czy możemy je mimo wszystko uważać za działalność artystyczną?

W twórczości Gilewicza pytania te stają się coraz bardziej palące i często skłaniają go do opuszczenia tradycyjnego kontekstu muzeum czy galerii. Wyjście ze swoją praktyką na ulice miasta pozwala Gilewiczowi badać reakcje niewtajemniczonych widzów na jego zaskakujące, nietrwałe prace, bądź też zastanowić się nad ich brakiem zainteresowania. Niedawno, na festiwalu Infecting The City, zorganizowanym przez Africa Centre w Kapsztadzie, Gilewicz zrealizował malarskie interwencje – namalował i zarejestrował rozbryzgi na bazarowym chodniku, zestawiając swoje efemeryczne miejskie znaki malarskie z innymi rodzajami malarstwa obecnymi w tamtym otoczeniu (malunkami na ciele i obrazami sprzedawanymi turystom). Jeszcze innym publicznym kontekstem był dla artysty festiwal The IDEAS CITY zorganizowany w 2015 roku pt. *Invisible City* przez nowojorskie New Museum. Gilewicz zbierał wówczas odpadki pozostawione przez gości festiwalu. Jego performatywne działanie *RRRC: Reduce, Reuse, Recycle, Compost*, pozostawało niewidoczne dla publiczności. Artysta po raz kolejny stawiał pytanie o to, gdzie kończy się działalność społeczna lub zwykła praca fizyczna, a zaczyna działalnie artystyczne.

W *Cuboids* Gilewicz kładzie nacisk na powtarzalność swoich działań. Klatka po klatce obserwujemy jak transportuje, wyrzuca i przenosi obiekty, przez co akcent pada raczej na pracę fizyczną niż uniesienia artysty tworzącego w studiu. I chociaż Gilewicz jako twórca filmu sprawuje pełną kontrolę, jako aktor musi zmagać się z nieporęcznymi i ciężkimi przedmiotami. W tym sensie praca ta nabiera cech komedii sytuacyjnej, której pomysłowość i humor nawiązuje do wcześniejszych prac artysty (zwłaszcza do instalacji zaprezentowanej w 2005 roku w Galerii Foksal lub do filmu wideo *Intrude*). Choć nie ma nic nowego w stwierdzeniu, że sztuka to kwestia konwencji społecznej, film Gilewicza dramatyzuje tę koncepcję w sposób, który jest jednocześnie śmiertelnie poważny i na poważnie zabawny.

W drugim filmie, zatytułowanym *Rockaway*, artysta podejmuje bardziej osobiste tematy, które poruszał już wcześniej realizując takie działania jak fotograficzny esej *Oni/Them* (od 2002 roku). Cykl ten składa się z podwójnych autoportretów, które budzą skojarzenia z przestrzenią domową, seksualnością i odgrywaniem ról. Tym razem, w *Rockaway*, artysta opowiada historię swojej matki, która przed trzydziestoma laty wyemigrowała z Polski do Stanów Zjednoczonych. Film poświęcony jest głównie wysiłkom, jakie matka artysty wkłada w remont swojego domu w Rockaway – nadmorskiej dzielnicy Nowego Jorku położonej w Queens – gdzie dojechać można pociągiem metra linii A. Okolica ta bardzo ucierpiała w wyniku powodzi spowodowanej przejściem huraganu Sandy w 2012 roku. Wskutek huraganu, dom matki Gilewicza, gdzie mieści się także pracownia artysty, nie tylko uległ zniszczeniu, ale pozbawiony został także ogrzewania i elektryczności, a żywioł porozrzucał dobytek matki na podwórku. Akcja filmu rozpoczyna się jesienią, kiedy matka artysty zgłasza się do miejscowego urzędu zajmującego się usuwaniem skutków kataklizmu, by ubiegać się o pomoc państwa w dokonaniu niezbędnych napraw. Kobieta zwierza się do kamery ze swoich zmagań, a następnie dzieli się przemyśleniami dotyczącymi abstrakcyjnych płócien syna – przemyśleniami, które wynikają z jej własnych doświadczeń życiowych, takich jak dzieciństwo spędzone nad brzegami Wisły, jak również ze skojarzeń z wodą, jakie wywołują w niej niebieskie abstrakcje Gilewicza. Po przejściu huraganu woda budzi jednak strach i poczucie zagrożenia ujawniając rozziew między miłymi wspomnieniami a niedawnym nieszczęściem.

Mimo mocno osobistego charakteru, *Rockaway* nie jest filmem *stricte* biograficznym. Niektóre wątki związane z przeszłością – na przykład wejście matki artysty w szeregi partii komunistycznej w Polsce lub wyrażane przez nią poczucie, że nie była wówczas wystarczająco świadoma politycznie – zostają potraktowane zdawkowo. Czasem jej wspomnienia ulegają montażowemu przyspieszeniu, a wypowiedzi nakładają się na siebie. Ta kakofonia towarzyszy ujęciom, w których sprząta ona dom, a kamera pozostaje przede wszystkim obserwatorem, niczym „mucha, która przysiadła na ścianie". Przeszłość przenika tu teraźniejszość, lecz w *Rockaway* zainteresowania Gilewicza koncentrują się nie tyle na pamięci jako takiej, co raczej na wzajemnych powiązaniach łączących osobiste doświadczenia z praktyką artystyczną, pamięć z materialnością. Podobnie jak w *Cuboids*, artysta kładzie nacisk na fizyczność obiektów. W jednej ze scen matka Gilewicza rozkłada przedmioty – pędzle, szminkę, lakier do paznokci – które udało jej się uratować z powodzi, podczas gdy koszulki, koce i inne elementy dobytku wietrzą się na trawniku. Dominują faktury i żywe kolory zarówno wyrzucanych przedmiotów, jak pokrywanych farbą powierzchni. Gilewicz buduje jednocześnie napięcie między tym, czego należy się pozbyć, a tym, co warto zachować, a także pomiędzy tym, co abstrakcyjne, a tym, co osobiste. W tym sensie, ani jego film ani komentarz jego matki nie są ściśle ilustracyjne, podobnie jak abstrakcyjne płótna Gilewicza nie pozostają w ścisłym związku z naturą. Film nie dotyczy także bezpośrednio podróży, jaką odbyła matka artysty. Zamiast tego, w *Rockaway* Gilewicz wykonuje działanie o podwójnym charakterze. Z jednej strony wyraża sceptycyzm wobec zdolności sztuki do uchwycenia osobistej traumy – podkreśla to jego brak zaufania wobec łatwo przyswajalnej narracji, dzięki której moglibyśmy łudzić się, że rozczarowanie matki artysty da się łatwo przedstawić w prostej do przyjęcia formie. Przeciwnie, sztuka jako abstrakcja zostaje odsunięta od przeżytego doświadczenia. Jednak, co paradoksalne, to właśnie ten kluczowy akt przezwyciężenia lub sublimacji jest tym, co pozwala Gilewiczowi zrealizować tę pracę.

W przeciwieństwie do filmu *Cuboids*, w *Rockaway* sam Gilewicz pozostaje poza kadrem, chociaż o jego obecności świadczy osobisty ton wypowiedzi matki oraz ujęcia ukazujące ręce obydwojga, którymi nakładają farbę na płótno, podczas gdy ich twarze pozostają niewidoczne. Malowanie przeplata się z czynnościami wykonywanymi przez matkę, która dąży do uprzątnięcia domu. Podobnie jak w *Cuboids*, występują tu analogie pomiędzy tworzywami stosowanymi w sztuce oraz odpadkami lub śmieciami. Szczególnie widoczne są w scenie, w której matka Gilewicza odwiedza targi sztuki Frieze w Nowym Jorku, gdzie napotyka kształty i kolory – nie wspominając już o obiektach – podobne do tych, które odnaleźć może na swoim własnym, zdewastowanym podwórku. Napięcie między zwyczajnymi przedmiotami i sztuką sięga jednak dalej, bowiem nawet jeśli „ubogie tworzywa" (na przykład filc czy karton) już od dawna stanowią element języka sztuk wizualnych, wciąż pozostaje pytanie o stopień, w jakim rzeczywiście świadczą one o biedzie, do której się odnoszą. „Ubogi" obiekt sztuki zostaje w ten sposób przeciwstawiony rzeczywistemu kryzysowi finansowemu i marginalizacji w sposób, który niełatwo jest jednoznacznie określić. Pochłonięcie związkiem między sztuką i rzeczywistością – oraz zobowiązaniem sztuki do odkupienia aktu zawłaszczenia, jakiego dokonała na rzeczywistości – przywodzi na myśl niektóre wcześniejsze projekty Gilewicza, a zwłaszcza jego rozciągnięty w czasie performance *Residency Unlimited* w ramach rezydencji artystycznej w położonej w Queens nowojorskiej dzielnicy Long Island City. Gilewicz wynajął się jako sprzątacz w komunie artystycznej – podejmując niewymagającą kwalifikacji pracę, którą wykonują zazwyczaj emigranci w pierwszym pokoleniu – o czym nie wiedzieli pracujący tam artyści. W *Rockaway*, Gilewicz także odnosi się do podwójnego życia artystów. Ponieważ uprawianie sztuki nie przynosi większości z nich gratyfikacji finansowej, muszą podejmować inne prace – począwszy od sektora usług, a na pracach fizycznych skończywszy – aby zachować stabilność finansową. Często to właśnie ta stabilność pozwala im tworzyć. W tym sensie, w *Rockaway* Gilewicz zwraca uwagę na fakt, że praca w pracowni w części Nowego Jorku zwanej Rockaway wiąże się z oddaleniem od centrów władzy zlokalizowanych na Manhattanie, bądź też w przypadku młodszego pokolenia artystów – w Long Island City w Queens albo w Williamsburgu, na Greenpoincie lub w Bushwick na Brooklynie. Położenie pracowni Gilewicza w Rockaway uosabia finansową marginalizację, która dotyka obecnie artystów w Nowym Jorku. W erze niepohamowanego rozwoju, szalejących nierówności w dochodach oraz gwałtownej gentryfikacji, artyści są z coraz większą siłą wypychani z bardziej atrakcyjnych rejonów miasta na peryferia. Obszar Rockaway, to miejsce, które wyznacza ostateczną granicę tego procesu, choć artyści szukający pracowni w przystępnej cenie już od dawna wyprowadzają się z Nowego Jorku w ogóle. I dzieje się tak nawet mimo gwałtownej komercjalizacji sztuki, obrastania przez nią w splendor i blichtr oraz szybowania cen dzieł sztuki w górę.

Jednak film *Rockaway* jest także, a może przede wszystkim wypowiedzią na temat tożsamości. Rzeczywisty proces pozbywania się i utraty odczytać można jako metaforę doświadczenia imigranta, który traci dom, kulturę i język lub porzuca je w zamian za nadzieje – w tym przypadku niespełnione – na lepsze życie. Jest to ten wymiar filmu Gilewicza, którego tragiczny charakter zostaje uwidoczniony bardziej otwarcie. Nie jest przy tym jasne, do jakiego stopnia pocieszenie przynieść może sztuka jako narzędzie, które umożliwiłoby odzyskanie części osobistego doświadczenia, pozwalając odkupić w ten sposób liczne straty i utrapienia, które przeżyła matka Gilewicza. W stopniu większym nawet niż *Cuboids*, *Rockaway* jest jednak jednocześnie pracą, która mówi o wytrwałości na przekór wszelkim przeszkodom. Gilewicz ukazuje tu swoją matkę jako samodzielnego, choć kruchego rozbitka prześladowanego bolesnym wspomnieniem podróży.

W obydwu filmach artysta opiera się nowej tendencji w sztukach wizualnych, którą postrzega jako zwrot w stronę narracyjności. Podążające za nią projekty wykorzystują coraz częściej tryby produkcji artystycznej (kino, aktorstwo, montaż, wykorzystanie scenariusza) właściwe filmom fabularnym. W przeciwieństwie do tego rodzaju działań, za sprawą celowo zachowanej surowości, prace Gilewicza budzą skojarzenia z filmami amatorskimi. Jego „kino bez budżetu" stanowi przeciwwagę wobec coraz większej skali projektów artystycznych, oraz odzwierciedla jego własne doświadczenie artysty-imigranta dysponującego skromnym budżetem. Skromne, wszechobecne i przystępne medium wideo cyfrowego okazało się w tym względzie narzędziem nieskończenie uniwersalnym, a przy tym często także żartobliwie wywrotowym. Gilewicz odwraca bowiem w jakiś sposób scenariusz realizowany przez niektórych współczesnych twórców filmowych, takich jak filipiński reżyser Raya Martin i kanadyjski reżyser-krytyk Mark Peranson w *La última película* (*Ostatni film*). Martin i Peranson odnoszą się do potencjału amatorskiego wideo, lecz przede wszystkim – i często w apokaliptycznym tonie – ubolewają nad kruchością filmu i jego podatnością na zniszczenie w porównaniu z płótnem i farbą. W odróżnieniu od nich Gilewicz szuka w filmie poczucia stałości i ciągłości pozostawiając po drodze ślady swojego znikania.

WOJCIECH GILEWICZ was born in 1974 in Biłgoraj, Poland. He lives and works in Warsaw and New York. He is a painter, photographer and author of installations, performative actions and videos.

Drawing on his experience of the painting medium, he creates formally varied works, which seek to investigate the boundaries of art and space. In his recording of reality, Gilewicz remains loyal to the painting tradition. Each frame registered by his camera becomes a painting, the camera itself fluidly transforming into a means of registering social relations, which take place 'outside' his actions. Gilewicz's art provokes reflection on the mechanisms which govern perception and its cultural conditioning. The author actively collaborates with the viewer, whom he involves both in his projects and in polemics about myths and stereotypes concerning the most recent art, its reception and interpretation. Gilewicz takes on board issues related to the role of painting in today's world, the status of the artist and artistic work in the context of the institution and the circulation of art, as well as a society at large.

In 2009, the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw published *Them* – an artistic album of Wojciech Gilewicz's work, presenting a series of photographic double self-portraits, a project started in 2002, which continues to date.

www.gilewicz.net

Selected solo exhibitions:

CCA Ujazdowski Castle / Laboratorium Gallery *City – Estate – Studio – Apartment*, Warsaw (Poland), 2001; Fondation Deutsch de la Meurthe, Paris (France), 2004; Foksal Gallery, Warsaw (Poland), 2005; Museum of Fine Arts, Ivano-Frankivsk (Ukraine), 2007; Entropia Gallery *The Aporia of Painting*, Wrocław (Poland), 2006; Contemporary Art Museum St. Louis (USA), 2008; Foksal Gallery, Warsaw (Poland), 2009; Awangarda Gallery *Sale*, Wrocław (Poland), 2011; Bunkier Sztuki *Studio*, Kraków (Poland), 2012; Flux Factory *Residency Unlimited*, New York (USA), 2012, Manggha Museum *Intrude*, Kraków (Poland), 2012; Kuandu Museum of Fine Arts *Painter's Painting*, Taipei, (Taiwan), 2013; Foksal Gallery *Rockaway*, Warsaw (Poland), 2015; Cuchifritos Gallery / Artists Alliance Inc. *Cuboids*, New York (USA), 2015.

Selected group exhibitions:

National Museum / Królikarnia *Painting of the Year*, Warsaw (Poland), 2003; Zachęta National Gallery of Art *On Their Own*, Warsaw (Poland), 2006; Muzeum Sztuki in Łodź *Multi-way Street annex to the exhibition Beautiful Losers* (Poland), 2007; Pianissimo *Distortion of an Unendurable Reality*, Milan (Italy), 2008; SculptureCenter *In Practice*, New York (USA), 2009; Zendai Museum of Modern Art *Starting Point: Intrude Art & Life 366*, Shanghai (China), 2009; Museums of Bat Yam *Factory* (Israel), 2009; Aspen Art Museum *Monitaur* (USA), 2009; Museum of Contemporary Art *BELGRADE: NONPLACES. Art in public space*, Belgrade (Serbia), 2009; castillo/corrales *Hello Goodbye Thank You Again*, Paris (France), 2009; ISCP Gallery *There Has Been No Future, There Will Be No Past. Challenging Cultural Profiling in Central and Eastern European Art*, New York (USA), 2010; National Museum of Contemporary Art / Changdong Art Studio *A Day in the Market*, Seoul (South Korea), 2010; FRAC Limousin *Electro Geo*, Limoges (France), 2010; Wrocław Contemporary Museum *The Artificial Fullmoon* (Poland), 2012; Beit Ha'air Museum for Urban Culture *Plain*, Tel Aviv (Israel), 2013; Queens Museum of Art *Queens International 2013*, New York (USA), 2013; The Boiler / Momenta Art *Seven*, New York (USA), 2014; The Africa Centre *Infecting the City*, Cape Town (South Africa), 2015; IDEAS CITY / The New Museum *The Invisible City*, New York (USA), 2015; Roswell Museum and Art Center *New Media New Mexico*, Santa Fe (USA), 2015.

Video works by the artists were presented in the framework of numerous screenings including: Media Art Biennale WRO, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid and Hors Pistes Japon.

WOJCIECH GILEWICZ urodził się w 1974 roku w Biłgoraju. Mieszka i pracuje w Warszawie oraz Nowym Jorku. Jest malarzem, fotografem, autorem instalacji, akcji performatywnych i filmów wideo.

Bazując na doświadczeniu obrazu malarskiego, tworzy zróżnicowane pod kątem formalnym prace, badające granice przestrzeni i sztuki. Gilewicz, rejestrując rzeczywistość, pozostaje wierny tradycji malarstwa. Trzymana w rękach artysty kamera zapisuje malarskie kadry, płynnie przeistaczając się w narzędzie dokumentujące relacje społeczne, które mają miejsce „poza" jego działaniami.

Twórczość Gilewicza prowokuje do refleksji nad mechanizmami rządzącymi percepcją i nad kulturowymi uwarunkowaniami widzenia. W swoich realizacjach artysta aktywnie pracuje z widzem, włączając go w swoje projekty. Polemizuje z nim na temat mitów i stereotypów dotyczących sztuki najnowszej, jej odbioru i interpretacji. Podejmuje kwestie dotyczące roli malarstwa we współczesnym świecie, statusu artysty oraz pracy artystycznej w kontekście zarówno instytucji, jak i obiegu sztuki oraz społeczeństwa.

W 2009 roku Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie wydało książkę artystyczną Wojciecha Gilewicza, zatytułowaną *Oni*, przedstawiającą cykl fotograficzny podwójnych autoportretów, który powstaje od 2002 roku do dziś.

www.gilewicz.net

Wybrane wystawy indywidualne:

CSW Zamek Ujazdowski / Galeria Laboratorium *Miasto – osiedle – pracownia – mieszkanie*, Warszawa, 2001; Fondation Deutsch de la Meurthe, Paryż (Francja), 2004; Galeria Foksal, Warszawa, 2005; Muzeum Sztuk Pięknych, Iwano-Frankiwsk (Ukraina), 2007; Galeria Entropia *Aporia malarstwa*, Wrocław, 2006; Muzeum Sztuki Współczesnej St. Louis (USA), 2008; Galeria Foksal, Warszawa, 2009; galeria Awangarda *Wyprzedaż*, Wrocław, 2011; Bunkier Sztuki Pracownia, Kraków, 2012; Flux Factory *Residency Unlimited*, Nowy Jork (USA), 2012; Muzeum Manggha *Intrude*, Kraków, 2012; Kuandu Museum of Fine Arts *Painter's Painting*, Tajpej, (Tajwan), 2013; Galeria Foksal *Rockaway*, Warszawa, 2015; Cuchifritos Gallery / Artists Alliance Inc. *Cuboids*, Nowy Jork (USA), 2015.

Wybrane wystawy zbiorowe:

Muzeum Narodowe / Królikarnia *Obraz roku*, Warszawa, 2003; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki *Na własną rękę*, Warszawa, 2006; Muzeum Sztuki w Łodzi *Ulica Wielokierunkowa aneks do wystawy Beautiful Losers*, 2007; Pianissimo *Distortion of an Unendurable Reality*, Mediolan (Włochy), 2008; SculptureCenter *In Practice*, Nowy Jork (USA), 2009; Zendai Museum of Modern Art *Starting Point: Intrude Art & Life 366*, Szanghaj (Chiny), 2009; Museums of Bat Yam *Factory* (Izrael), 2009; Aspen Art Museum *Monitaur*, (USA), 2009; Museum of Contemporary Art *BELGRADE: NONPLACES. Art in public space*, Belgrad (Serbia), 2009; castillo/corrales *Hello Goodbye Thank You Again*, Paryż (Francja), 2009; Galeria ISCP *There Has Been No Future*, *There Will Be No Past. Challenging Cultural Profiling in Central and Eastern European Art*, Nowy Jork (USA), 2010; National Museum of Contemporary Art / Changdong Art Studio *A Day in the Market*, Seul (Korea Południowa), 2010; FRAC Limousin *Electro Geo*, Limoges (Francja), 2010; Muzeum Współczesne Wrocław *Pełnia sztuczna,* 2012; Beit Ha'air Museum for Urban Culture *Plain*, Tel Awiw (Izrael), 2013; Queens Museum of Art *Queens International 2013*, Nowy Jork (USA), 2013; The Boiler / Momenta Art *Seven*, Nowy Jork (USA), 2014; The Africa Centre *Infecting the City*, Kapsztad (RPA), 2014; IDEAS CITY / The New Museum *The Invisible City*, Nowy Jork (USA), 2015; Roswell Museum and Art Center *New Media New Mexico*, Santa Fe (USA), 2015.

Prace wideo artysty prezentowane były na wielu pokazach w kraju i za granicą m. in. w ramach Biennale Sztuki Mediów WRO, Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Hors Pistes Japon.

ELA BITTENCOURT

is a Polish-born writer, film critic and curator, currently based in São Paulo, Brazil. Her essays and interviews have appeared in various film and art publications, including *Artforum*, *Cineaste*, *Film Quarterly*, *Frieze*, and *Sight & Sound Magazine*, among others. Bittencourt was the curator of the 2015 Neither/Nor retrospective of Polish nonfiction films at the True/False Film Festival in Columbia, Missouri, USA, as well as the author of the accompanying monograph, *Neither/Nor: Chimeric Cinema, Poland, 1970s–1990s*. As of 2015, she is on the selection committee for the It's All True International Documentary Film Festival in São Paulo. She holds an M.A. degree in Arts Administration and an M.F.A degree in Creative Writing, both from Columbia University, New York.

DAVID A. GOLDFARB

is an independent scholar of Polish literature and literary theory, a literary translator from Polish to English, and a liaison for Polish authors to US publishers. From mid-2010 to the end of 2013, he was in charge of Literature and Humanities Programming at the Polish Cultural Institute in New York, a diplomatic mission of the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland. Prior to that he was an Assistant Professor of Slavic Literatures and Comparative Literature at Barnard College, Columbia University. He holds a doctorate in Comparative Literature from the Graduate Center of the City University of New York and takes a particular interest in the relation between literature and the visual. He has published articles on Bruno Schulz, Zbigniew Herbert, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Mikhail Lermontov, and East European cinema in a range of scholarly journals; book chapters on Józef Wittlin, Witold Gombrowicz, and Nikolai Gogol and Giuseppe Arcimboldo; as well as introductions to works by Tolstoy, Turgenev, and Bruno Schulz. He is currently working on a book about the Polish writer and artist, Bruno Schulz.

SARA REISMAN is Artistic Director of the Shelley & Donald Rubin Foundation, which is focused on supporting artistic projects that intersect with social justice through grant making to organizations and programming The 8th Floor, where Reisman has curated several group exhibitions including *Mobility and Its Discontents*, *Between History and the Body*, and *When Artists Speak Truth*. From 2008 until 2014, Reisman was the director of New York City's Percent for Art program which commissions permanent public artworks for newly constructed and renovated city-owned public spaces. Reisman managed more than 100 commissions, including projects by Mierle Laderman Ukeles, Mary Mattingly, Tattfoo Tan, and Ohad Meromi, among others for civic sites like libraries, public schools, correctional facilities, streetscapes and parks. Recent curatorial projects include *Still Acts*, a group exhibition at LaMaMa Galleria about the political potential of stillness in performance and choreography (2014); and solo exhibitions with artists Christopher K. Ho, Leslie Johnson, and Claudia Joskowicz, at Forever & Today, Inc.. She was the 2011 critic-in-residence at Art Omi, an international visual artist residency in upstate New York, and a 2013 Marica Vilcek Curatorial Fellow, awarded by the Foundation for a Civil Society.

ELA BITTENCOURT

jest pisarką, krytyczką filmową i kuratorką urodzoną w Polsce. Obecnie mieszka w São Paulo, w Brazylii. Jej eseje i wywiady ukazywały się w „Artforum", „Cineaste", „Film Quarterly", „Frieze", „Sight & Sound Magazine" oraz innych wydawnictwach poświęconych filmowi i sztuce. W 2015 roku Bittencourt była kuratorką retrospektywy polskich filmów niefabularnych Neither/Nor, wydarzenia będącego częścią festiwalu True/False, który odbywa się w miejscowości Columbia w stanie Missouri w USA, a także autorką towarzyszącej mu monografii zatytułowanej *Neither/Nor: Chimeric Cinema, Poland, 1970s–1990s*. Od 2015 roku zasiada w komisji selekcyjnej Międzynarodowego Festiwalu Filmów Dokumentalnych It's All True, odbywającego się w São Paulo. Posiada dyplomy z zarządzania kulturą oraz pisania kreatywnego obronione na nowojorskim uniwersytecie Columbia.

DAVID A. GOLDFARB

jest niezależnym badaczem polskiej literatury i teorii literatury, tłumaczem literatury polskiej na język angielski, pomaga także polskim autorom zaistnieć na amerykańskim rynku wydawniczym. Od połowy 2010 do 2013 roku był odpowiedzialny za tworzenie programu w zakresie literatury i nauk humanistycznych realizowanego przez Instytut Kultury Polskiej w Nowym Jorku, placówkę dyplomatyczną polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Wcześniej pracował w Barnard College na uniwersytecie Columbia jako adiunkt, specjalizując się w literaturze słowiańskiej i literaturze porównawczej.

Posiada doktorat z literatury porównawczej obroniony w Graduate Center na City University of New York. Obszarem badawczym, który darzy szczególnym zainteresowaniem, są związki między literaturą a wizualnością. Na łamach periodyków naukowych publikował artykuły dotyczące twórczości Brunona Schulza, Zbigniewa Herberta, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Michaiła Lermontowa, a także kina wschodnioeuropejskiego. Jego dorobek naukowy obejmuje również rozdziały książek poświęconych Józefowi Wittlinowi, Witoldowi Gombrowiczowi, Mikołajowi Gogolowi oraz Giuseppe Arcimboldo, a także wprowadzenia do dzieł Tołstoja, Turgieniewa i Brunona Schulza. W chwili obecnej pracuje nad monografią poświęconą twórczości polskiego pisarza i artysty Brunona Schulza.

SARA REISMAN jest dyrektorką artystyczną w Shelley & Donald Rubin Foundation. Misja fundacji, polegająca na wspieraniu projektów artystycznych związanych z problematyką sprawiedliwości społecznej, jest realizowana za pośrednictwem dotacji oraz poprzez program The 8th Floor, w ramach którego Reisman była kuratorką kilku wystaw grupowych, w tym: *Mobility and Its Discontents*, *Between History and the Body* oraz *When Artists Speak Truth*. W latach 2008–2014 Reisman kierowała programem Percent for Art w Nowym Jorku, polegającym na zamawianiu dzieł sztuki, mających stanąć na stałe w nowych lub świeżo odrestaurowanych przestrzeniach publicznych należących do miasta. Reisman zrealizowała ponad 100 takich projektów, z udziałem, między innymi: Mierle Laderman Ukeles, Mary Mattingly, Tattfoo Tan i Ohada Meromiego. Prace umieszczono w miejscach użyteczności publicznej takich jak biblioteki, szkoły publiczne, zakłady karne, ulice i parki. Do jej ostatnich projektów kuratorskich należy wystawa grupowa *Still Acts* podejmująca wątek politycznego potencjału bezruchu w performansie i choreografii, pokazywana w LaMaMa Galleria w 2014 roku, a także wystawy indywidualne Christophera K. Ho, Leslie Johnson i Claudii Joskowicz, zorganizowane przez Forever & Today, Inc. W 2011 roku Reisman była krytykiem rezydentem w Art Omi, centrum sztuki działającym w miejscowości Ghent w północnej części stanu Nowy Jork, które zaprasza na rezydencje artystów wizualnych z całego świata. W 2013 roku otrzymała stypendium dla kuratorów Marica Vilcek Curatorial Fellowship przyznawane przez Foundation for a Civil Society.

TODD SHALOM works with text, sound and image to re-contextualize the body in space using vocabulary of the everyday. He is the founder and director of non-profit participatory walks organization, Elastic City. In this role, Todd leads his own walks, collaborates with artists to lead joint walks, and works with artists in a variety of disciplines to adapt their expertise to the participatory walk format. He often collaborates with performance artist/director Niegel Smith. Together, they conceive and stage interactive performances in public and private environments. Todd is also a ringleader of Willing Participant. Willing Participant whips up urgent poetic responses to crazy shit that happens. Todd is a member of the core faculty in Pratt Institute's new MFA in Writing. His work has been presented by organizations such as Abrons Art Center, Brooklyn Museum, The Invisible Dog, ISSUE Project Room, The Museum of Modern Art, The New Museum, P.S. 122 and Printed Matter. Todd is a graduate of the MFA Writing Program at California College of the Arts and also holds a B.S. in Business Administration from Boston University.

TODD SHALOM pracuje z tekstem, dźwiękiem i obrazem, starając się rekontekstualizować ciało w przestrzeni przy użyciu języka codzienności. Jest założycielem i dyrektorem Elastic City, organizacji non-profit szerzącej ideę spacerów partycypacyjnych. Todd organizuje spacery sam lub wspólnie z innymi artystami, a także angażuje twórców działających na różnych polach, adaptując ich metody twórcze na potrzeby spacerów partycypacyjnych. Często współpracuje z artystą performatywnym i reżyserem Niegelem Smithem. Wspólnie obmyślają i inscenizują interaktywne performanse w przestrzeniach publicznych i prywatnych. Shalom jest także ringleaderem w Willing Participant - projekcie artystycznym, mającym na celu wzbudzanie gwałtownych poetyckich reakcji na obłęd tego świata.
Todd Shalom jest również stałym członkiem kadry naukowej nowych studiów magisterskich z pisania kreatywnego utworzonych w ostatnim czasie przez Pratt Institute. Jego prace były pokazywane między innymi w Abrons Art Center, Brooklyn Museum, The Invisible Dog, ISSUE Project Room, The Museum of Modern Art, The New Museum, P.S. 122 i Printed Matter. Todd uzyskał tytuł magistra w zakresie pisania kreatywnego na California College of the Arts, posiada także licencjat z zarządzania, obroniony na Boston University.

Published on the occasion of the exhibitions
/ Publikacja wydana w związku z wystawami:

Wojciech Gilewicz, *Rockaway*
Galeria Foksal, Warszawa
22.05. – 30.06.2015
Curator / Kurator
Katarzyna Krysiak

Wojciech Gilewicz, *Cuboids*
Cuchifritos Gallery, New York
23.10. – 29.11.2015
Curator / Kurator
Bartek Remisko

Texts / Teksty:
Ela Bittencourt,
Sara Reisman,
Todd Shalom

Introduction / Wstęp
David A. Goldfarb

Translation / Tłumaczenie:
Łukasz Mojsak (E.B.),
Marcin Wawrzyńczak (S.R., D.A.G.),
Dorota Czerner (T.S.),
Bogumiła Piętak (bios)

Video stills / Kadry wideo
Wojciech Gilewicz

Design and DTP / Projekt graficzny i DTP
Klaudia Polak-Szewczyk (Studio Blok)

Proofreading / Korekta:
David A. Goldfarb (EN),
Katarzyna Krysiak (PL),
Bartek Remisko (PL, EN)

Printed by / Druk:
Efekt, Warszawa

Printrun / Nakład: 500

© Galeria Foksal, Wojciech Gilewicz & Authors, 2015

ISBN 978-83-63427-54-2

Published by / Wydawca
Galeria Foksal, Mazowiecki Instytut Kultury

MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY
Galeria Foksal

ul. Foksal 1/4, 00-366 Warszawa
www.galeriafoksal.pl

MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY
JEDNOSTKA ORGANIZACYJNA SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA MAZOWIECKIEGO
Mazowsze.

Partners / Partnerzy:

CUCHIFRITOS GALLERY + PROJECT SPACE
a program of ARTISTS ALLIANCE INC

re-fund