

Ewa Kulesza

D R Y F

, to świat fragmentary
, świat śladów, które o
dopiero powstanie, św
eistaczając się od chaos
oja metaforę
mboli i znaczeń.





Tito

Ewa Kulesza

D

R

Y

F

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku Poznań 2018

Immortality means accepting the moment, no longer recognizing a tomorrow. Cesare Pavese

to my Mother

Nieśmiertelny jest ten, kto żyje w czasie. Kto już nie zna jutra. Cesare Pavese

mojej Mamie

POPIÓŁ ZAWIERA W SOBIE ŚWIATŁO. Od rzeczywistości zawsze bardziej interesowało mnie

to, jak na podstawie rzeczywistych danych można sobie świat w inny sposób wyobrazić i skonstruować. Większość moich prac odnosi się do sfery wyobraźni, która może być narzędziem służącym do budowania własnego świata. Publikacja dotyczy jednak innego wątku – pamięci. Zagadnienia, które jest dla mnie istotne ze względu na realność zdarzeń, miejsc i ludzi. Terytorium nieistniejące jest od dawna obecne w dyskursie na różnych obszarach i w różnych wymiarach, nie tylko w sztuce, również w literaturze i naukach o społeczeństwie. Szczególnie ważne jest dla mnie odniesienie tego pojęcia do miejsc zabranych przez czas. Procesy zanikania przebiegają w bardzo różny sposób. Na bezludnej wyspie Inste Geita w Norwegii, kiedyś mieszkały dwie rodziny, zajmowały się głównie światłem latarni. Zostały po nich tylko przedmio-

ASH CONTAINS LIGHT.

I have always been interested in how else I might imagine the world from the facts. My interest is in not so much the real, but in how it can be constructed in a different way on the basis of actual data. Most of my works refer to imagination as a tool for building one's own world. However, the publication deals with a different topic, that of memory, an issue that is important to me because of its reality of events, places and people. Non-existent territories have for a long time been present in various discourses and dimensions, not only in the arts, but also in literature and social Sciences. It is particularly important for me to refer this concept to places claimed by time. The processes of disappearance take place in a variety of ways; sometimes ruins remain, which then last for centuries. On the deserted

ty. To właśnie tam, pośród nich powstała idea pracy *Czas - ukryty wymiar*. Materia pamięci jest ulotna i krucha, jak wykorzystywany przeze mnie popiół. To materiał bezkształtny, pozbawiony plastyczności. Popiół nosi ślad spalonych resztek, za każdym razem zmienia się jego kolor i sypkość. Podczas procesu palenia następuje przemiana rzeczy w pył, w materię ostateczną. Używany przeze mnie popiół zawiera w sobie światło, pamięć o nim, jest bliski fotografii. W moich realizacjach staje się on budulcem. Odnoszę wrażenie, że jest światłoczuły.

island of Inste Geita in Norway two families had lived previously, and they were mainly concerned with the operation of the lighthouse. The only objects left behind on the island have been left by them. It is there that the idea of the work *Time - A Hidden Dimension* was born. Memory is related to the inevitability of loss. It is as fleeting and fragile as the ash I use. It is a shapeless matter, deprived of the pliability. Ash carries burnt traces and residue, and each time the colour and flow change. During the process of burning there is a transformation, a thing becomes dust. Ash is the ultimate form of matter. The ash I use contains light, a memory of it, it comes close to photography. In my works I re-use it as a building material. I have the impression that ash is photosensitive.

Czas – ukryty wymiar

(...) Mrok nie rozprasza się, ale gęstnieje na myśl o tym, jak niewiele możemy zatrzymać, ile wciąż idzie w zapomnienie z każdym zgasłym życiem, jak świat niejako sam się opróżnia i pustoszeje, jeśli historie, związane z niezliczonymi miejscami i przedmiotami, które same nie mają władzy pamięci, nie zostaną przez nikogo wysłuchane, zanotowane ani przekazane*.

W.G. Sebald, *Austerlitz*

Time-Hidden Dimension

(...)the darkness does not lift but becomes yet heavier as I think how little we can hold in mind, how everything is constantly lapsing into oblivion with every extinguished life, how the world is, as it were, draining itself, in that the history of countless places and objects which themselves have no power or memory is never heard, never described or passed on.

PRZESTRZEŃ małego pokoju została wypełniona codziennymi przedmiotami o niezna-nej historii i pochodzeniu. Pamięć ich używania, przeszłość i znaki miejsca pochodzenia zostały zakryte szarą farbą. Zamalowanie zunifikowało je, podkreśliło również proste funkcje, którym mogą służyć. W każdym przedmiocie oraz w przestrzeni pokoju migoczą niewielkie światełka - łączniki ze światem wyobraźni.

THE INTERIOR The interior of the room was filled with everyday objects of unknown provenance and history. The memory of their use, their past and all signs of their origin, are covered in layers of grey paint. Paint has unified them, and highlights the simpler functions that they can serve. In every object and in the space of the room, the lights and the connections to the world of imagination flicker.

* W. G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007, s. 31.

D

R

Y

F





F

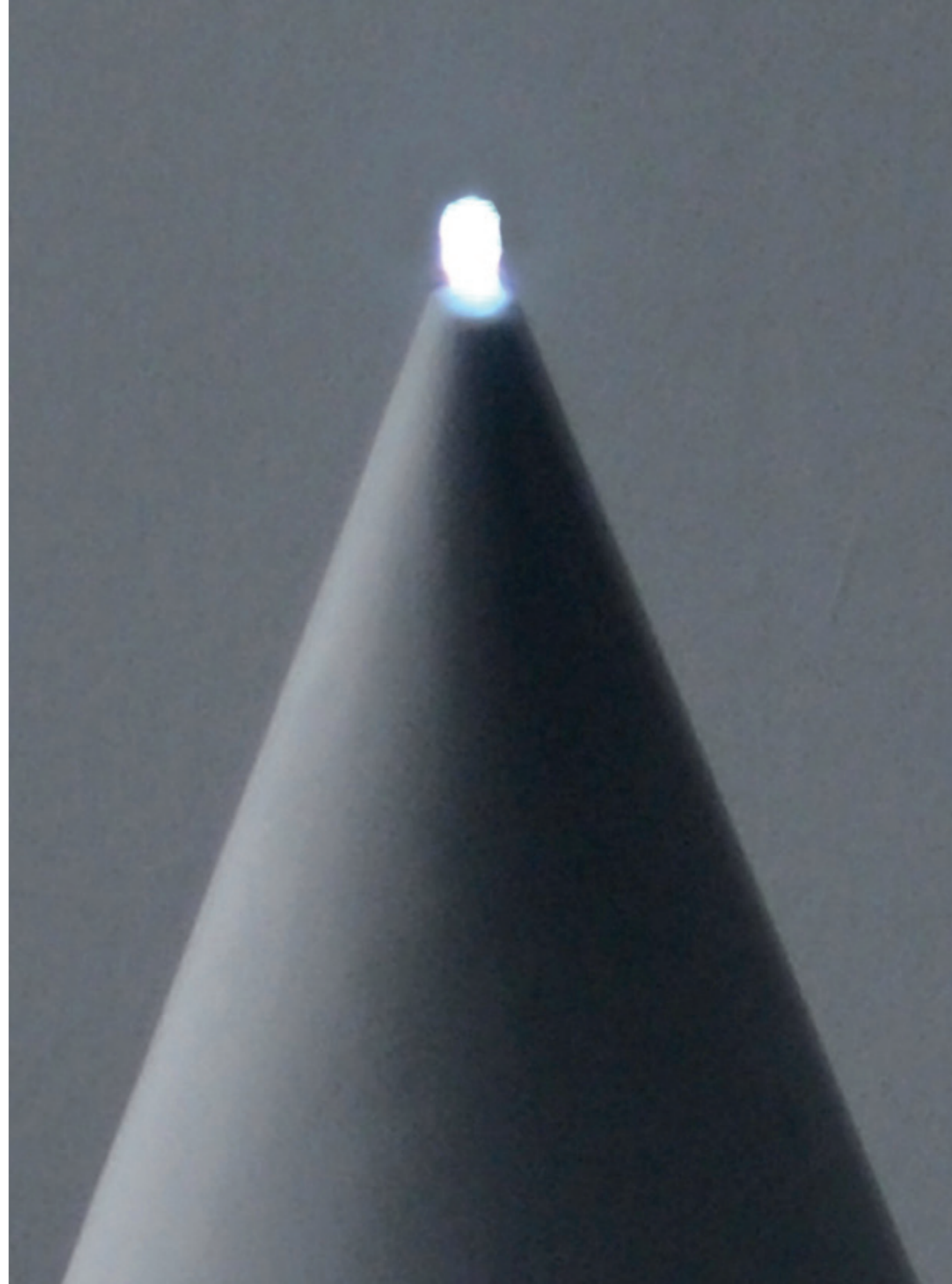
Y

R

D









Nieśmiertelność

W pracy Nieśmiertelność książka stała się obiektem niedającym się odczytać, każde dotknięcie grozi jej rozbiciem i rozsypaniem. Powołane na ścianach słowo, którego materia jest popiół, oscyluje na granicy fikcji i realności, świata wyobrażeniowego i jego wpływu na rzeczywistość, uobecnia się realnie i w przenośni, materializuje, trwa...

Immortality

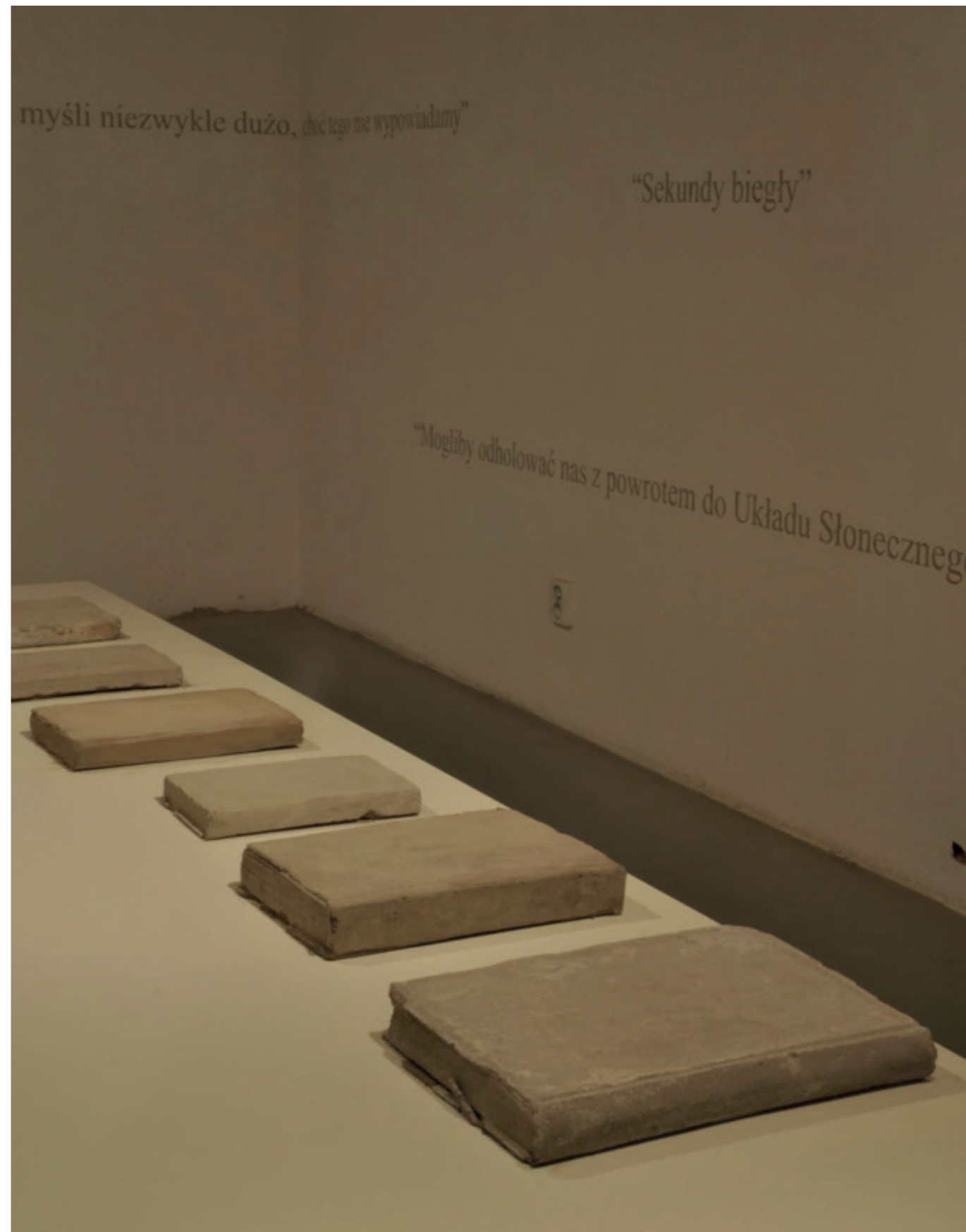
In the work Immortality, the book has become an object which cannot be read. The slightest touch threatens it with disintegration and collapse. The words on the walls, written in ash, oscillate on the border of fiction and reality, materializes and persist.

POPIÓŁ to materia bezkształtna związana z nieodwracalnym procesem utraty. Cement w swojej naturze stawia opór czasowi, jest monumentalny. Powszechnie jest jednak uważany za materiał bez charakteru, a źródłem tych określeń jest jego jednolitość. Beton, którego ważnym składnikiem jest cement, wpisał się w szczególny sposób w historię, był częścią maszyny wojennej II wojny światowej, stał się więc materiałem noszącym pamięć po tamtych czasach. Obie materie są do siebie podobne w kolorze. Podczas gdy popiół jest śladem zniszczonej pamięci, cement ma bardziej jednolity skład, pamięć może się na nim zarysowywać. Popiół przynosi utratę, nieuchronność, zapomnienie, cement jest próbą scalenia, zatrzymania. Te materie w różnych proporcjach przyjmują w pracy Nieśmiertelność kształty książek. Słowo trwa dłużej niż ludzkie życiorysy, od wieków wpisuje się w formę książki, choć jest ona najbardziej delikatną i kruchą

konstrukcją. Książka to przedmiot elementarny, nośnik wszelkich możliwych treści, mówi o człowieku w całej jego złożoności. Jej wartość może określać to, co wnosi do przestrzeni myśli, wartości, człowieczeństwa, porozumienia, a co odnawia się w każdym pojedynczym życiu, pokoleniu. Poprzez literaturę można przekroczyć próg poszczególnego, skończonego istnienia. Koncepcje, myśli, doświadczenia, postaci, miejsca, proste dialogi lub sytuacje, które się zdarzyły lub są wytworem wyobraźni, zamrożone w rodzaju bezczasowości, urzeczywistniają się wciąż na nowo wraz z każdym czytelnikiem. Granice między tym, co realne a tym, co wyobrażeniowe nie są nigdy ostre. W konsekwencji dochodzi do ciągłego rozszerzania świata, a największa prawda może się objawić przez fikcję. Paradoksalnie słowo, uznane za początek wszystkiego, nie jest w stanie ostatecznie opisać świata.

ASH is shapeless matter, and is associated with a process of irreversible loss. Cement by its nature resists time, it is monumental. However, it is widely regarded as a material without character. This perception results from its uniformity. Concrete, an important component of which is cement, has a special role in history. As part of the various war machines of World War II, it became a material that bears memories from that time. Cement and ash are similar to each other in colour. But whereas ash contains some trace of damaged memories, cement has a more uniform composition and its memories can be etched out upon it. Ash brings only loss, inevitability and oblivion, whereas cement is an attempt to merge and arrest. These materials in various proportions assume the shape of books in the work titled Immortality. Words lasts longer than any human biography. For centuries they have been fashioned into books, although they are the most delicate and fragile of constructions.

A book is an elementary object, a carrier of all possible content, and speaks of an individual in all their complexity. Its value can be determined by what it brings to the space of thought, value, humanity, understanding, and all else that renews itself in every single life and generation. Through literature, one can transcend the threshold of a particular, finite existence. Through the phenomenon of the book, concepts, thoughts, experiences, figures, places, simple dialogues or situations - those that have happened and those that are imaginary - all frozen in some kind of timelessness, are made concrete again and again with each and every reader. The boundaries between what is real and what is imagined are never sharp. As a result, the world is constantly expanding, and the greatest of truths can be revealed through fiction. Paradoxically, the word - which is said to be the beginning of everything - fails to adequately describe the World.



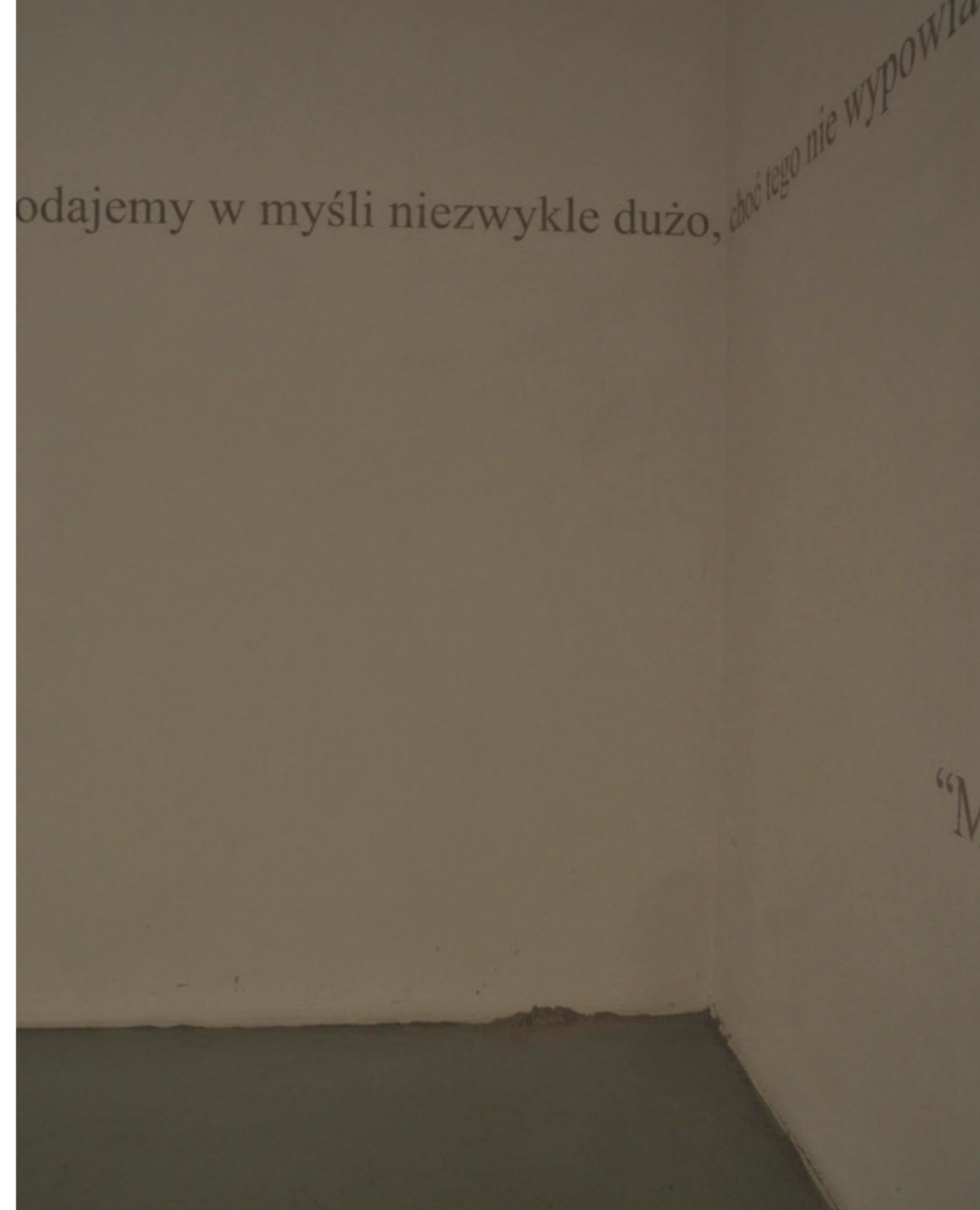
“Utopie mają swoją wartość, ale jako wskazówki postępowania mogą się okazać dosłownie zgubne”

“Sekundy biegly”

“Dzień będzie gorący, upalny, ale spodziewane są burze”

z powrotem do Układu Słonecznego”













brzym”

“Co boskim jest we mnie, uniesie w dal mnie”

“Utopie mają swoją w

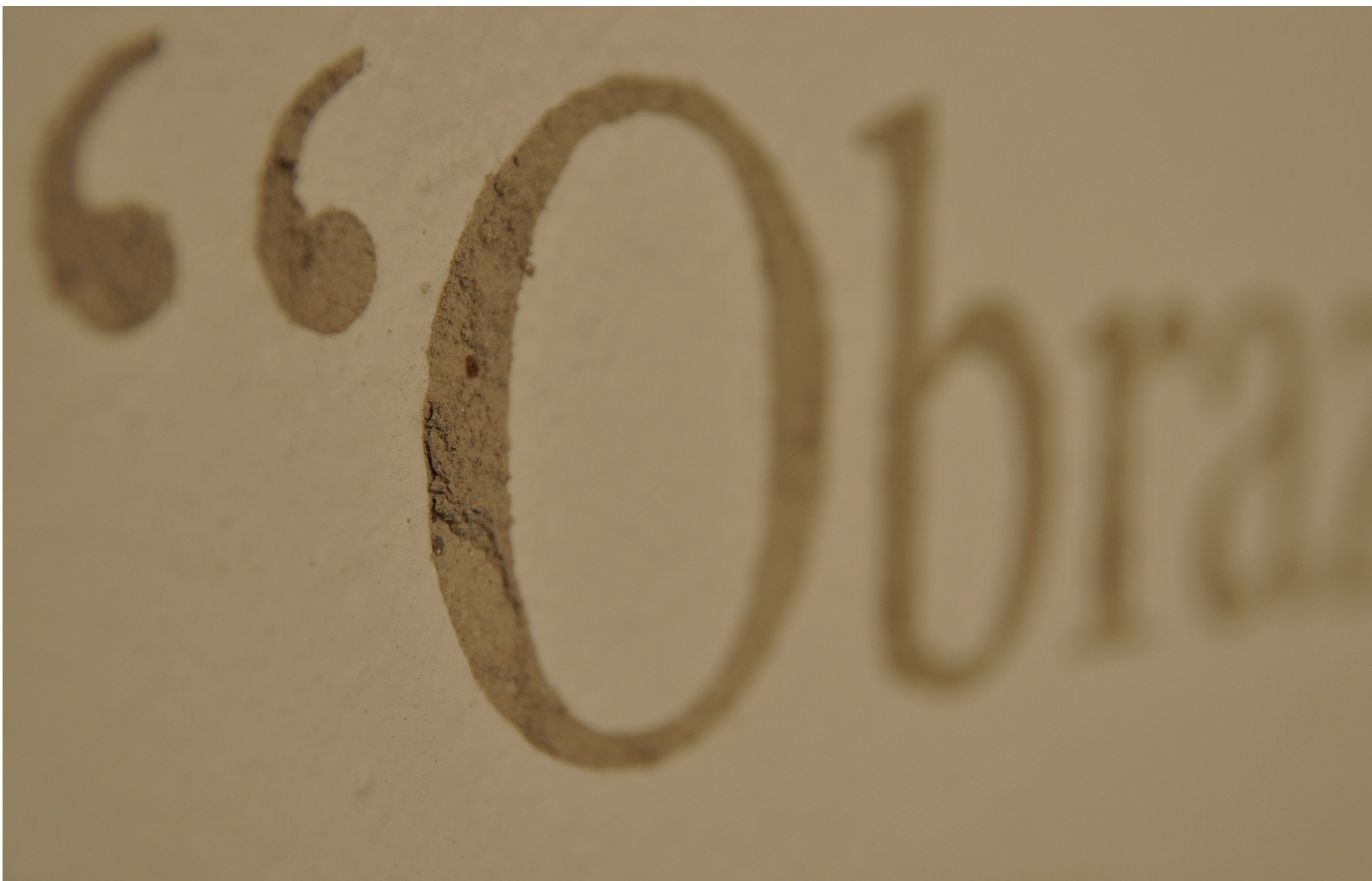
“Do każdego zdania dodajemy w myśli niezwykle dużo, choć tego nie wypowiadamy”

“Sekundy biegły”

samodzielnym przedmiotem”

“Mogliby odholować nas z powrotem do Układu Słonecznego





Szczeliny czasu

Fotografia przyniosła niewyobrażalny przełom w możliwości zatrzymania obrazu. Obraz widzialnego świata zostaje zachowany, jednak jego trwałość zbiega się z nietrwałością pamięci i choć chwila została przez fotografa precyzyjnie zapisana, jej treść i materialność nieuchronnie i w sposób ciągły ulega zapomnieniu, by w końcu ulec uniwersalizacji; (jakiś) człowiek, (jakiś) las...

Cracks in Time

Photography brings about an unimaginable breakthrough in fixing and keeping an image. An image of the visible world is preserved, yet its durability coincides with the impermanence of memory, and although the moment may have been accurately recorded by the photographer, its content and materiality inevitably and endlessly succumb to oblivion, eventually forgotten and universal, (some) person, (some) forest...

Roland Barthes określał fotografię jako przyległość, której przedmiotem jest nicość¹. Fotografia w rzeczywistości jest źródłem kolejnych pytań o to, co się dzieje ze zdarzeniami, gdzie giną, gdzie istnieją. Aktualnie przeżywana chwila już nigdy nie wróci, a niewiadoma, niczym czarna zasłona, spowija wszystko, co właśnie mija. W realizacji *Szczeliny czasu* ujawnione zostają obszary, w których wszystko, co minione, zapada się. Wszelką pamięć pochłoną otwory w albumie rodzinnym.

¹ Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996 r.

Roland Barthes Roland Barthes described photography as a contiguity whose object is nothingness¹. In fact, photography is a source of further questions about what happens to these moments. Where do they disappear to? Where do they exist? The actual moment will never return, and the unknown, like a black veil envelopes everything that passes by. The work *Cracks in Time* reveals areas in which everything that has gone before, collapses. All memories are obliterated by the gaps in a family album.

¹ Barthes Roland, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996 r.

2012. Książka artystyczna: 32,5 cm x 22 cm.
Obiekty z mahoni: wielkość różna, technika wiasna. Galeria Miejska Arsenal, Poznań.



2012. Artist's Book: 32.5 cm x 22 cm.
Objects: mahogany, various sizes. The Arsenal Municipal Gallery in Poznan

2012. Książka artystyczna: 32,5 cm x 22 cm.
Obiekty z mahoni: wielkość różna, technika własna. Galeria Miejska Arsenat, Poznań.

D

R

Y

F



2012. Artist's Book: 32.5 cm x 22 cm.
Objects: mahogany, various sizes. The Arsenal Municipal Gallery in Poznan



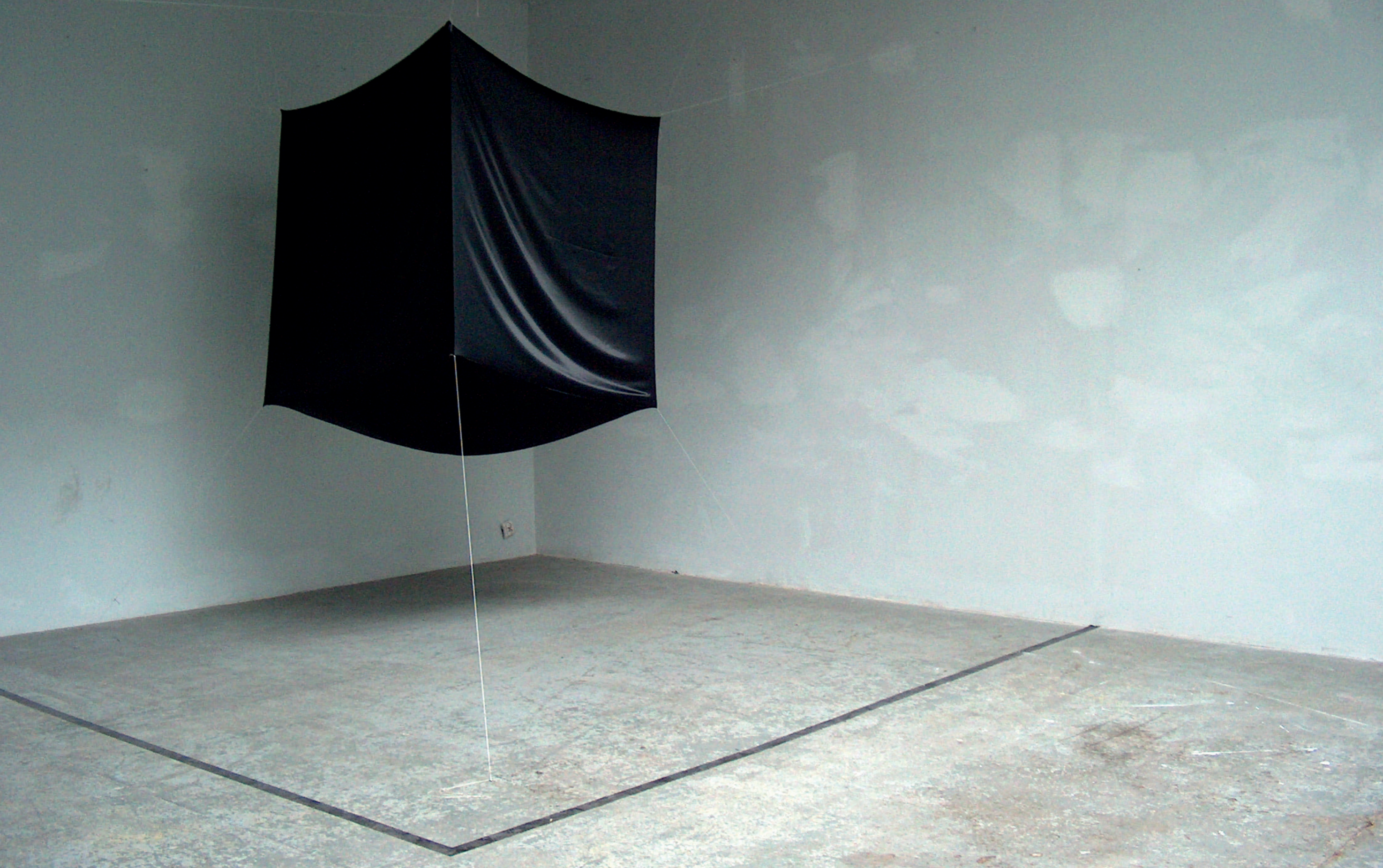
Miękka geometria, 2003

satyna, wymiary różne, Galeria Inner Spaces, Poznań

Soft Geometry, 2003

satin, various sizes, Inner Spaces Gallery, 2003, Poznań







Roślina,

2000 r., błona światłoczuła

Plant

2000, photographic film

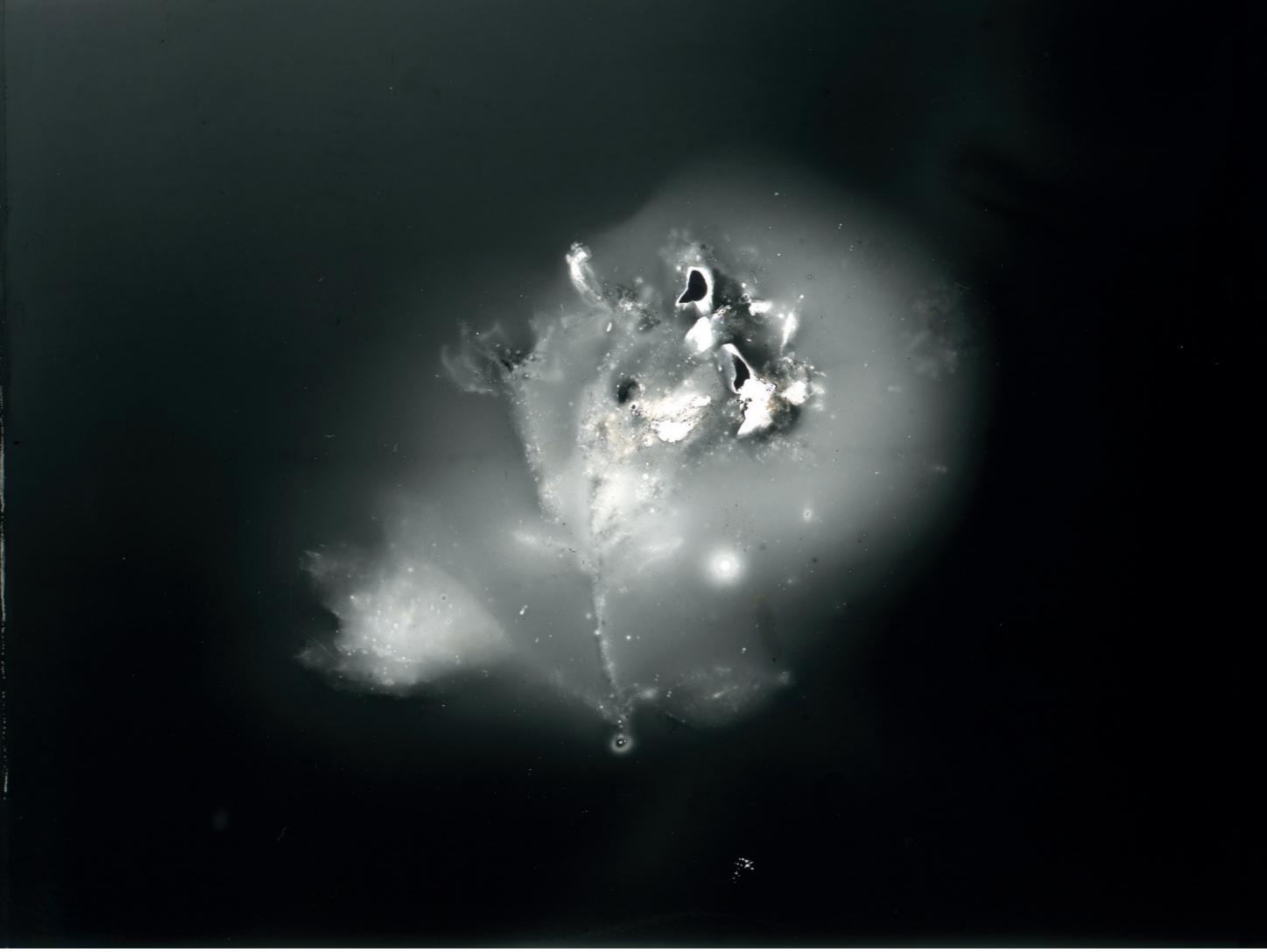
Roślina została starannie włożona pomiędzy błony fotograficzne i umieszczona w czarnej, szczelnej folii, następnie pozostawała przez długi czas pomiędzy stronami książki. Nie było możliwości obserwacji wzrokową jej naturalnego rozkładu, natomiast rola zapisu, egzystencji tej rośliny, została przekazana czulej na światło fotografii.

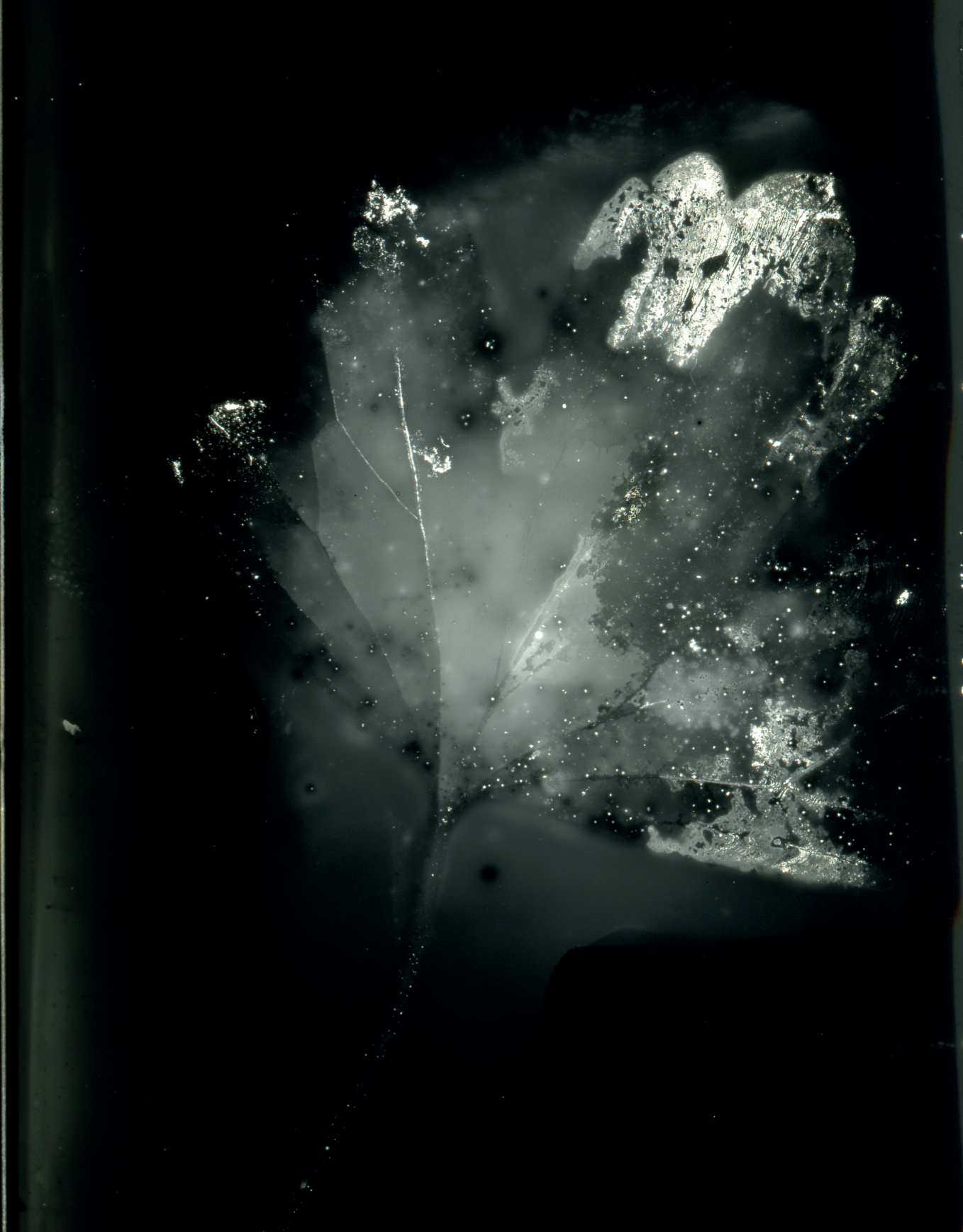
The plant was gingerly inserted between photographic films and wrapped tightly in black foil. Then it remained between pages of a book. It was impossible to visually observe its natural decomposition, yet the role of a record of the existence of the plant was transmitted to the photograph, sensitive to the light.





Bt.S





Mikołaj Poliński

W 2002 roku podczas jednej z prezentacji w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu moją uwagę zwróciła wystawiona transparentna flaga oraz towarzysząca jej wideo dokumentujące akt jej podnoszenia na lądzie, który trudno jednoznacznie umiejscowić, (...) *transparentna flaga, część pracy "Poza lądem", jest (...) nośnikiem suwerenności i niezależności, braku jakiegokolwiek zabarwienia ideologicznego. Stała się ona dla mnie metaforą bezinteresowności, czystości świata idei i miała wpływ na kształtowanie się mojej postawy artystycznej*¹.

Przypomnienie tego wideo odsyła mnie do innego obrazu filmowego, który widziałem w tym samym czasie. Filmu ukazującego ciemną sylwetkę mężczyzny oddalającego się powoli od obiektywu kamery po tafli zamrożonego jeziora, by w końcu zniknąć na horyzoncie, w bieli obrazu. Wędrujący mężczyzna to pianista Glenn Gould, zmierzający w stronę idealnej

¹ Ewa Kulesza, *Autoreferat*, 2018 r.

In 2002, In 2002, during a presentation at the Academy of Fine Arts in Poznań, my attention was drawn to a transparent flag and the accompanying video documenting the act of its hoisting on land, which cannot be precisely stated; (...) *a transparent flag, part of the work entitled Beyond Land, is (...) a vehicle of sovereignty and independence, an absence of any ideological overtones. It has become for me a metaphor of disinterestedness, the purity of the world of ideas, and has impacted the development of my artistic attitude.*

The mention of this video brings me back to another footage I saw at the same time. It was a film showing a dark silhouette of a man moving slowly away from the camera lens across a frozen-over lake; the man finally disappears on the horizon, receding into the whiteness of the lake. The wandering man is the pianist Glenn Gould on his way towards an ideal north, a

północy dogodnego miejsca w którym może marzyć. Obraz ten nawiązuje do jego audycji radiowej z 1967 roku *The Idea of North*.

Poszukiwania plastyczne Ewy Kuleszy charakteryzuje duża swoboda w doborze medium i otwarcie na różne środki ekspresji. W Jej realizacjach formy rzeźbiarskie przenikają się ze znalezionymi obiektami, rysunkami, fotografiami, książką artystyczną oraz instalacją. Począwszy od wczesnych prac – ich formy oraz elementy je budujące poddane są konsekwentnie zasadzie podporządkowania idei, myśli przewodniej dzieła. Artystka pisze: *opracowuję ideę, a wraz z nią własne reguły, które podsuwa mi wyobraźnia. Wybór materiału, narzędzia następuje dopiero w trakcie pracy, dobieram medium, które może najpełniej wyrazić podjętą problematykę.* Ten rodzaj "dyscypliny" twórczej przyczynia się w moim przekonaniu do zachowania ciągłości, licznych powiązań między pracami, wzajemnego ich dopełniania, mimo iż powstawały one

convenient place where one can dream. The image references his radio broadcast from 1967 titled *The Idea of North*.

Ewa Kulesza's artistic pursuits are characterized by a great freedom of choice in the medium and an openness to various means of expression. Her works intertwine sculptural forms with found objects, drawings, photographs, art books, and installation. From the beginning the artworks, their forms and constituent elements, have been consistently subordinated to the idea, to the guiding concept of the work. The artist writes as follows: *I develop an idea, and with it my own rules, which are prompted by my imagination. The choice of material and tools takes place only in the course of making the work; I choose the medium which can best express the issue at hand.* This kind of creative discipline in my opinion contributes to a continuity, to a network of interlinks between works and to their incessant interrelatedness, despite

często w dużych odstępach czasu i były artykułowane przy pomocy odmiennych środków. Dyscyplina i konsekwencja twórcza umożliwia koncentrację na ich wewnętrznych wymiarach, na sednie rzeczy.

Zarysowana przez Ewę Kuleszę refleksja dotycząca własnej twórczości pobudza wyobraźnię odbiorcy, sprawia, że czytelnik mimowolnie poddaje się procesowi kontekstualizacji, reminiscencji i odnoszenia się do indywidualnej pamięci. Ewa Kulesza w swoich poszukiwaniach wydaje się być zafascynowana miejscami tranzytowymi, przejściowymi, tymczasowymi, które paradoksalnie, pomimo że mają swoje fizyczne położenie i formę, pozostają gdzieś na horyzoncie, ulegają przesunięciu, a każda ich próba umiejscowienia możliwa jest tylko "gdzieś" w wyobraźni.

Nie-miejsca od wieków rozpalają wyobraźnię artystów, poetów, myślicieli, filmowców, muzyków,

2 Tekst autorki towarzyszący wystawie *Bez uzasadnienia*, Galeria Aneks, Poznań, 2010 r.

the fact that they were often created at different times and articulated by different means. To my mind, discipline and creative consistency make it possible to focus to a much greater extent on the works' inner essence, on the heart of the matter.

Ewa Kulesza's reflection on her own work stimulates the audience's imagination, involuntarily submitting recipients to the process of contextualisation, reminiscence and reference to individual memory. In her quest, Ewa Kulesza seems to be fascinated by transit, by transitional and temporary places, which paradoxically have their physical position and form remaining somewhere on the horizon, but are displaced, and any attempt to locate them is possible only *somewhere* in the imagination.

Non-places have for centuries stirred the imagination of artists, poets, thinkers, filmmakers, and musicians. In the footnotes to her texts, the author quotes names such as Robert Smithson (*NON SITE*), Lothar Baumgarten,

w przypisach do swoich tekstów autorka przywołuje nazwiska m.in.: Roberta Smithsona (*NON SITE*), Lothara Baumgartena, Michela de Certeau, Michela Foucaulta (*HETEROTOPIA*). Rozważania o obszarze "nigdzie", "miejscach przejściowych", tranzytowości, znaczeniu czasu w percepcji dzieła nadają kształt pracom i tekstom artystki. Stopniowo, z biegiem czasu zarysowane idee przejściowości, tymczasowości miejsc i rzeczy zyskują w twórczości Ewy Kuleszy coraz bardziej skupioną, jednostkową formę - odnoszącą się do indywidualnych przeżyć, do indywidualnej pamięci odbiorcy.

Tak też dzieje się w pracy *Dryf* (2017). Dla jej odczytania niezwykle ważnym staje się kontekst dwóch wcześniejszych realizacji: *Cienie rzeczy* (2010), w której autorka odwołuje się do ukrytej przestrzeni obrazu, do tego co w nim widzialne i niewidzialne, (do tego)... co obecne i tego co wyimaginowane² oraz

Michel de Certeau, and Michel Foucault (*HETEROTOPIA*). Reflection on *non-place*, *transitory places*, *transitoriness*, and the meaning of time in the perception of the work impacts her works and texts. Gradually, with time, the ideas of the transition and the temporary nature of places and objects are giving Ewa Kulesza's work an increasingly focused, "individual" form, which refers to individual experience and the recipients' individual memory.

These properties are especially evident in the work *Drift* (2017). However, its reading is heavily contingent on two other works. One of them is *The Shadows of Things* (2010), where the author references the hidden space of the image, *the visible and the invisible (...)*, *the present and the imaginary*. The other is the presentation titled *Immortality* (2011), where she creates a set of objects: "casts" of books fashioned out of ash mixed with a little cement. These materials mean they erode easily, and the touch

prezentacji pt.: *Nieśmiertelność* (2011), w której tworzy zbiór obiektów "odlewów" książek wykonanych z popiołu, z niewielką domieszką cementu, sprawiając, że formy te łatwo podlegają erozji, dotknięcie czasu nieodwracalnie zmienia ich kształt. W proces ten wpisane są: destrukcja (spalenie), rekonstrukcja i redefinicja. Paradoksalnie autorka przez zanikanie, zatracanie znaczeń i pewną manifestację ulotności form próbuje wyobraźeniowo zatrzymać czas. Imaginacja zastygnięcia czasu zostaje dodatkowo podtrzymana fragmentami tekstów zapisanych popiołem na ścianach galerii.

Symbolika popiołu jest dyskretnie sygnalizowana przez autorkę. Podobnie jak minimalizm formy i niezwykle oszczędne gospodarowanie przestrzenią staje się medium i konstrukcją dla pracy *Dryf* (2017). Kluczowe dla tej wypowiedzi wydaje się być działanie czasu rozumiane na dwóch poziomach. Pierwszym, jako

3 Tekst autorki towarzyszący wystawie *Dryf*, Galeria AT, Poznań 2017 r.

of time changes their shape irreversibly. This process entails destruction (incineration), reconstruction and redefinition. Paradoxically, through the dissolution and dispersal of meaning, through the demonstration of the works' fleeting nature, the author tries to imaginary make time stand still. The image of the stillness of time is additionally sustained by "fragments" of texts written in ash on gallery walls.

Ash and its symbolism is discretely signalled by the author; the minimalism of form and austere use of space were the medium and construction of the work *Drift* (2017). Of special significance here is how time works on two levels. One is time as a process which constitutes the work, the irreversible process of incineration and the following attempts to materialise imaginary images. The other level I view in reference to the reading of the work, whose construction and properties call on the audience's attention, reflection and the place it holds in their memory. It calls for a reading of the work which

czasu-procesu, który ją konstytuuje, nieodwracalnego procesu spalania i następującym po nim próby materializacji wyobrażeń. Drugim, jako poziomowi odczytania pracy, której konstrukcja i właściwości wymagają od odbiorcy skupienia, refleksji oraz miejsca w pamięci. Czytania pracy, które spełnia się również w jej przypominaniu, w pozostawaniu w pamięci. Nadają pamięci formę materialną, ale nie jest to forma niezniszczalna. Wręcz przeciwnie, jest krucha i podatna na dalsze działanie czasu, stąd odczucie dramatyczności, nicości³.

Szczególny namysł nad tożsamością przedmiotu jest obecny we wszystkich realizacjach. Obcując z nimi, przywołuję w mojej pamięci określenie "wyrażenie wizualnej percepcji wewnętrznej", rodzaj percepcji pożądaną przez surrealistów i stanowiący element ich manifestów. Na ile ten rodzaj czytania omawianych prac pozostaje jednak uprawniony?

proceeds from its reminiscence, from its storage in memory. "I make memory material, but this form is by no means indestructible. On the contrary, it is fragile and subject to the further wear and tear of time, hence the sensations of drama and nothingness."

All of the artist's works demonstrate a unique reflection on the identity of the object. Having had contact with these works, I am reminded of the term "the expression of internal visual perception", a kind of perception desired by the Surrealists, an element of their manifestoes. To what extent, however, is this kind of reading of the works displayed justified?

During one of Kulesza's more recent shows, *A Common Place* (2017), the photograph was the key element. In a special installation, the found photographs of displaced persons from Eastern Prussia and early photographs of contemporary residents of that region are partly "covered" by a layer of red and white paint. These "paintings" appear in empty spaces, small little

Ewa Kulesza w swoich poszukiwaniach wydaje się być zafascynowana miejscami tranzytowymi, przejściowymi, tymczasowymi, które paradoksalnie, pomimo że mają swoje fizyczne położenie i formę, pozostają gdzieś na horyzoncie, ulegają przesunięciu, a każda ich próba umiejscowienia możliwa jest tylko „gdzieś” w wyobraźni.

W jednej z ostatnich prezentowanych wystaw *Miejsce wspólne* (2017) kluczowym elementem twórczości artystki staje się fotografia. W instalacji przestrzennej znalezione fotografie przesiedleńców z rejonów Prus Wschodnich, jak również współczesne fotografie dzisiejszych mieszkańców tych rejonów, zostały częściowo przesłonięte warstwą czerwonej i białej farby. Na powstałych w ten sposób obrazach widoczne są wolne przestrzenie, niewielkie szczeliny, w których widać realnego człowieka i świat, który zamieszkiwał. Ewę Kuleszę fascynuje w medium fotograficznym precyzyjny zapis chwili w relacji do pamięci indywidualnej. Pojęcie zdjęcia, jako zapisu prawdy czasu, obrazu który w momencie powstania zaczyna zatapiać się w przeszłość i w sposób ciągły ulega zapomnieniu, by w końcu ulec uniwersalizacji; jakiś człowiek, jakiś las...⁴ Myśl ta obecna jest również w pracy *Szczeliny czasu* (2012), w prezentowanym

4 Ewa Kulesza, *Autoreferat*, 2018 r.

fissures, where one can see the *real human beings and the world they inhabited*. Ewa Kulesza is fascinated by the medium of photography as a precise record of the moment, and in its relation to individual memory. A photograph as a record of the “truthfulness” of time, an image which at the moment of creation begins to sink into the past, and is *continuously forgotten, and can only succumb to universalisation; some man, some forest...* This very concept was also evident in the work *Cracks of Time* (2012), where the family album on display has empty, cut-out spaces in lieu of photographs.

The art book has - from the very beginning of Dr Ewa Kulesza's artistic pursuits - played a special role in her reflection on the transitory and fleeting experience of reading art. The artist's thinking about the book is being redefined on an ongoing basis, and this redefinition has assumed a whole array of forms throughout the years. The atlas *Outside Orthography* (2006) annexed gallery space. *1 second = 0.01 Mn* (2014)

na wystawie rodzinnym albumie fotograficznym po zdjęciach pozostają jedynie luki – wycięte przestrzenie.

W rozważaniach o tranzytowości i przejściowości doświadczenia czytania sztuki szczególną rolę, już od samego początku drogi twórczej Ewy Kuleszy, odgrywa książka artystyczna. Jej myślenie o książce podlega ciągłej redefinicji, przybiera ona na przestrzeni lat różne formy. Atlas *Poza ortografią* (2006) anektował przestrzeń galerii. *1 sekunda = 0,01 Mn* (2014) to książka związana z prezentowanym obiektem. *Nieśmiertelność* (2011) budują odlewy książek wykonane z popiołu, natomiast słowa, zdania, myśli, fragmenty tekstów pojawiają się, jako ślady popiołu na ścianach Galerii AT. *.a.b.c.d.e.f.∞* (2006) przybiera formę tekturowego obiektu, której materiałem są powiększone fragmenty powieści *Zwierciadło morza* Josepha Conrada.

is a book connected with the object on display. *Immortality* (2011) is made up of casts of books made of ash, while words, sentences, thoughts, and fragments of texts appear as traces of ash on the walls of Galeria AT. *.a.b.c.d.e.f.∞* (2006) takes the form of a cardboard objects made up of enlarged excerpts of Joseph Conrad's novel *The Mirror of the Sea*.

In her quest, Ewa Kulesza seems to be fascinated by transit, by transitional and temporary places, which paradoxically have their physical position and form remaining somewhere on the horizon, but are displaced, and any attempt to locate them is possible only somewhere in the imagination.

Miejsce wspólne

2017, fotografia na papierze, akryl,
drewno, wymiary różne.

Boundary Places

2017. Photography on paper,
acrilic paint, wood, various sizes.



BOUNDARY PLACES, photography on paper, paint, wood, various sizes, Wieża Ciśnień Gallery, Konin, 2017. r.



Tomasz Milanowski

Tworzenie staje się mocnym przeżyciem egzystencjalnym. O jego sile i wpływie na życiorysy świadczy fakt, że artyści niekiedy porzucali je w akcie wielkiej determinacji i desperacji. Czasem wybierali życie na morzu lub na odludziu, w odosobnieniu – zdecydowana większość jednak uciekła w wir życia. I ja wielokrotnie byłam uciekinierem z tego ruchomego, niepewnego terytorium¹.

Przyznawać się do słabości i zwątpienia w sens uprawiania sztuki może jedynie osoba traktująca swoją pracę poważnie. To rzuca w moim odczuciu światło na twórczość Ewy Kuleszy – osobistą, wyciszoną, oszczędną. Artystka jest niezwykle skupiona i celna w doborze środków formalnych, przez co porusza czule struny ludzkiej egzystencji.

Powinnością sztuki jest pytanie o to kim jestem, kim my jesteśmy, jako jednostki, zbiorowość, społeczeństwo. Ewa Kulesza eksploruje zagadnienia historii, rozpatruje problem narodu i

¹ Ewa Kulesza, *Autoreferat*, 2018 r.

Creation, *Creation becomes a strong existential experience. The potency of its impact on lives is evidenced by the fact that artists sometimes abandoned creation in an act of great determination and despair. While some chose life at sea or in seclusion, the vast majority, however, escaped into the whirlwind of life. I, too, have repeatedly been an escapee from this shifting, uncertain territory.* Only a person who takes her work seriously will admit her weakness and doubt with reference to her sense of practicing art. In my opinion, this sheds light on the work of Ewa Kulesza, i.e. personal, calm and economical. The artist is extremely focused and accurate in selecting the formal means of expression, thus strumming the sensitive strings of human existence.

The duty of art is to ask who am I, who are we, as individuals, communities and society. Ewa Kulesza explores issues of history, investigates the problem of the nation and the border in the context of the individual. This is what calls for the use of metaphor. The metaphor is the language of this art, hence the whole arsenal of objects it

granicy w kontekście jednostki. Powoduje to konieczność sięgnięcia po odpowiedni środek wyrazu, jakim staje się w twórczości artystki metafora. Charakterystyczny język, jakim się posługuje, konstruuje z arsenału obiektów, których używa, zanikania, zatracania znaczeń, wszelkiej próby zatrzymania czasu. Wskazuje na medium niezwykle pojemne znaczeniowo – używa popiołu, związanego z nieodwracalnym procesem palenia i utraty. Popiół łączy z cementem, z którego powstaje beton. Wykorzystuje także fotografię, formy szyte z czarnej satyny.

Praca *Dryf*² to próba nadania pamięci formy materialnej i podjęcia rozważań nad jej utratą. To refleksja o traumie wojennej przekazywanej z pokolenia na pokolenie. To, co uderzające w tej realizacji to wyrafinowana prostota i szczerłość wyznań artystki. Praca „Dryf”, cytując słowa samej artystki, spleciona jest z niewidocznych śladów mojej osobistej pamięci, dedykacji, myśli o miejscach i zdarzeniach dla mnie szczególnych.

uses, the disappearance, or the loss of meaning, all attempt to stop time. The metaphor moreover points to the medium the artist uses, which is extremely capacious in terms of meaning - she uses ash, associated with the irreversible process of incineration and loss. This ash is combined with cement to produce concrete. The artist also uses photographs and forms sewn from black satin.

The *Drift* work attempts to make memory tangible and to reflect on its loss. It is a reflection on the trauma of war that has been passed down from generation to generation. What is striking in this work is the refined simplicity and sincerity of the artist's confessions. The work *Drift*, in the author's words, *is interwoven with invisible traces of my personal memory, dedications, thoughts about places and events special to me.* In this work, the silence and the focus are so impressive that the atmosphere is shared by the audience. I am convinced that the work should be contemplated in silence, because silence imposes its seriousness and its ambience of personal experience. This is testament to the artist's conscious use of the

Artystka buduje metaforę świata niepewnego i kruchej, domu, jako symbolu ludzkiego życia. Nie wiemy czy to koniec, czy dopiero początek wznoszenia budowli. Być może nie jest to istotne, wszystko przeminie i zmieni swój sens, zdaje się sugerować autorka. *Dryf* to praca o pamięci, zbiorowej i osobistej. Poruszająca i zmuszająca do refleksji, namysłu i zastanowienia czy aby na pewno świat, który budujemy jest tym, o którym marzymy.

Dojmująca jest jej cisza i skupienie, udzielające się także odbiorcom. Pracę należy kontemlować w ciszy, narzucającej powagę i atmosferę osobistego doznania. Podkreśla to słuszność i świadomość użytych środków artystycznego wyrazu – dojrzałość artystki oraz świadomość, że ‘mniej znaczy więcej’.

Dryf to praca przemyślana, zaplanowana i zrealizowana perfekcyjnie. Użyte materiały posiadają swoją symbolikę, przekaz jej jest czytelny, lecz nienachlany. Nie ma tu nic z chęci epatowania. Jest to sztuka w czystej postaci, powstała z potrzeby wyrażania osobistych przeżyć i doznań. Artystka buduje metaforę świata niepewnego i kruchego, domu, jako symbolu ludzkiego życia. Nie wiemy czy to koniec, czy dopiero początek wznoszenia budowli. Być może nie jest to istotne, wszystko przeminie i zmieni swój sens, zdaje się sugerować autorka. *Dryf* to praca o pamięci, zbiorowej i osobistej. Poruszająca i zmuszająca do refleksji, namysłu i zastanowienia czy aby na pewno świat, który budujemy jest tym, o którym marzymy.

means of expression and to her maturity, to her being fully aware that ‘less is more’.

Drift is a well thought-out, planned and executed work. The materials used have their symbolism; the message is clear but unobtrusive. There is nothing made out of some desire to impress. It is art in pure form, created out of the need to give vent to personal experiences and sensations. The artist builds a metaphor, a world uncertain and fragile, a home, as a symbol of human life. We do not know whether it is the beginning or the end of the building. Perhaps it is irrelevant, as the author seems to imply that everything will pass away and change its meaning anyway. It is a work about collective and personal memory, moving us and forcing us to reflect on whether the world we are building is the world of our dreams.

The artist builds a metaphor, a world uncertain and fragile, a home, as a symbol of human life. We do not know whether it is the beginning or the end of the building. Perhaps it is irrelevant, as the author seems to imply that everything will pass away and change its meaning anyway. It is a work about collective and personal memory, moving us and forcing us to reflect on whether the world we are building is the world of our dreams.

bez tytułu

2003, fotografia

untitled

2003, photography



DRYF

Obserwuję proces palenia. Następuje poruszająca przemiana rzeczy w czarno-białość przypominającą fotografię. Za chwilę staną się one ciepłym szarym popiołem, cienkim jak pergamin, ale niosącym jeszcze przez chwilę swój wcześniejszy kształt.

DRIFT

I watch the burning process. There is an moving transformation of things into a black and white, a black and white reminiscent of a photograph. In a moment all is reduced to warm, grey ash. Thin as parchment, yet retaining its previous shape for a while.

Dryf to ruch spowodowany stałym działaniem wiatru, nie dającym szansy na zakotwiczenie, przyporządkowanie, zadomowienie. Podjęty w pracy proces myślenia i kształtowania formy miał długotrwały czas ujawniania ukrytych treści, w ten sposób dawał obietnicę nowego poznania, nowego doświadczenia, ujawnienia się nowej (własnej) prawdy.

W pracy *Dryf* odnoszę się do działania czasu. Wykorzystuję ponownie popiół, bezkształtną materię, będącą zaprzeczeniem wszelkiej przedmiotowości, subiektywności, zatraceniem wszelkich śladów. Praca spleciona jest z niewidocznych śladów mojej osobistej pamięci, dedykacji, myśli o ludziach, miejscach i zdarzeniach dla mnie szczególnych. Poprzez długi proces powstawania i jego syntezy z zabiegami dnia codziennego, jego resztek, praca wnika w moją egzystencję, staje się jej częścią.

Obserwuję proces palenia. Następuje poruszająca przemiana rzeczy w czarno-białość przypominającą fotografię. Za chwilę staną się one

Drift is a movement caused by the constant action of the wind. It does not allow the opportunity to anchor, moor or settle. The processes of thinking around the work, and of shaping the form, took a long time to reveal its hidden content, and promised a new cognition, a new experience, and the revealing of a new (its own) truth.

The work *Drift* addresses the operation of time. I once again make use of ash, that shapeless matter, which is the negation of all materiality and subjectivity, obliterating all traces.

The work is intertwined with invisible traces of my own memory, personal dedications and thoughts of people, places and events of special significance to me. Through a long process of development and a synthesis with the activities of everyday life and its remnants, the work penetrates my existence and becomes part of it. I watch the burning process. There is an moving transformation of things into a black and white, a black and white reminiscent of a photograph. In a moment all is reduced to warm, grey ash.

ciepłym szarym popiołem, cienkim jak pergamin, ale niosącym jeszcze przez chwilę swój wcześniejszy kształt.

Proces palenia niczym czas zabiera i unieważnia wszystko. Pozostaje jednak materia. Bezprzedmiotowy i nietrwały popiół łączy kolejny raz z wodą lub innym spoiwem i nadaje mu kształt cegły-budulca. Każda z form zawiera w sobie odcinek czasu, odcinek pamięci. Powołuję formę budynku o niepewnym statusie rozpoczętej budowy lub ruiny.

Powstaje miejsce.

Nadając popiołowi konkretny kształt scalam, zatrzymuję. Powołuję formy będące na granicy rozpadu; na chwilę utrzymane, osypują się i ujawniają swoje wewnętrzne warstwy. Ulegają one procesom ciągłego rozmywania się krawędzi. Są kruche. By je wzmocnić, musiałabym dokonać zbyt mocnej zmiany ich struktury, ich tożsamości.

Blaknąca wraz z popiołem pamięć, jej przeszłe, teraźniejsze i przyszłe elementy przemieszczają się i kształtują nowe formy (wypowiedź artystki

Thin as parchment, yet retaining its previous shape for a while.

The process of incineration annuls everything in the same way as the process of time. However, something remains. A material. Objectless and unstable ash is combined once more with water (or some other agent) and fashioned into the shape of a brick. Each brick contains a segment of time, a section of memory. Together they take the form of a building, but one whose status is unclear. Is it a construction or a ruin? A place is brought into being.

Giving the ash a concrete form I merge and preserve. The resulting forms are on the verge of disintegration. They hold together for a moment, before falling apart and revealing their inner layers. They are subject to continuous erosion at their edges. They are brittle. To strengthen them, I would need to make too much of an alternation to their structure and to their identity.

The ashes pale. The memory fades. Their past, present and future shift to shape new forms.



Diany Fiedler).

W odniesieniu do przeszłości można zauważyć ogromny, niekiedy porażający deficyt pamięci rodzinnej spowodowanej przez obie wojny. Prawdopodobnie stąd tak wiele miejsca poświęca się jej we współczesnym świecie. W każdej chwili dokonuje się akt unieważnienia przeszłości na poziomie świadomym i nieświadomym. W zasadzie nie ma władzy nad tym, co przetrwa, a co zabierze dryf. Pracę odnoszę szczególnie do śladów, które nie są ważne w obiektywnym sensie, które są pomijane przez swoją prywatność, subiektywność i nie zostaną zapisane i zapamiętane.

Używany przeze mnie popiół zawiera w sobie światło, pamięć o nim, w tym sensie jest bliski fotografii. W moich realizacjach popiół nosi ślad spalonych resztek, za każdym razem zmienia się jego kolor i sypkość. Akceptuję zawartą w popiele symbolikę, ale jej również nie podkreślam i nie wzmacniam. Próbuję ją zaangażować we własne odniesienia. Jest tworzywem, materią przydatną do dalszej analizy, rozważania

(the comment of Diana Fiedler, an artist)

In reference to the past, one can notice a huge - sometimes shocking - shortfall in our collective memory caused by both world wars. This is probably why so much space is devoted to this absence in the modern world. At each moment, acts that negate the past take place on both conscious and an unconscious levels. In fact, we have no power over what will survive and what will drift. In this work I refer to traces that are not important in any objective sense. I refer to those traces that are ignored because they are private and subjective, to those traces that will not be saved or remembered.

The ash I use contains light, a memory of it, and in this sense it comes close to photography. In these works the ash carries burnt traces and residue, and each time the colour and flow change. I accept the symbolism inherent in ash, but I choose not to highlight or strengthen it. Instead I attempt to draw ash into my own inferences. It is a material, a substance useful for further analysis, for further reflections on time,

czasu, mojego w nim miejsca i mojej historii, jej miejsca wśród innych historii. Jest również próbą odnalezienia miejsca tego, co się codziennie przesypuje obok mnie.

of my place in it and of my own history and its place among other others histories. It is also an attempt to find a place for that which passes by.



2017. popiół, woda, technika własna, różne formaty.



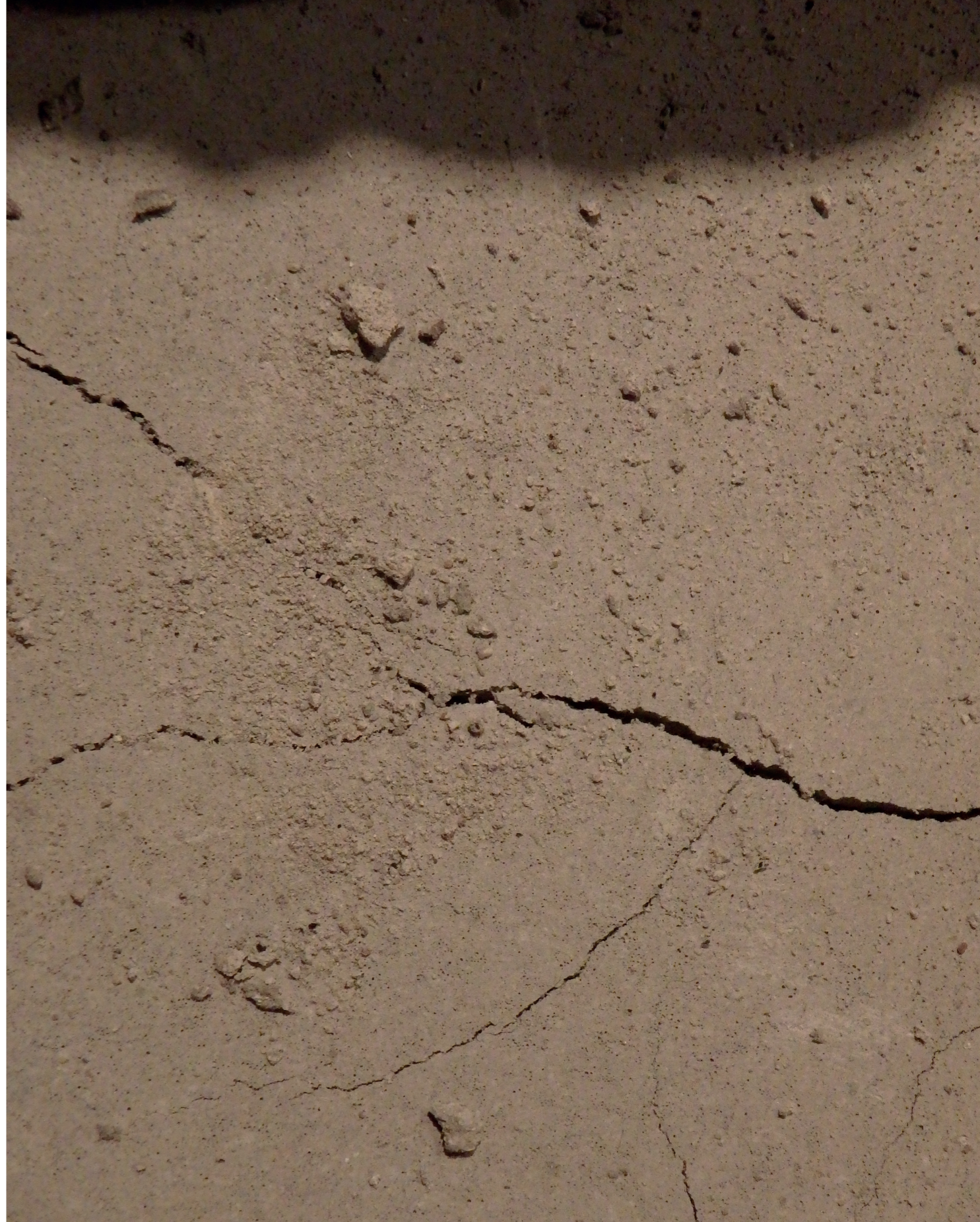
DRYF

DRIFT

2017. Ash, water, mixed media, various sizes.







2017. popiół, woda, technika własna, różne formaty.

DRYF















Płynąć z

Paulina Folta

To Flow With

GDYBY próbować przełożyć twórczość Ewy Kuleszy na dzieło literackie, byłby to zapewne lapidarny i lekko oschły utwór poetycki, który przy oszczędności słowa, otwierałby szeroko na metaforyczną głębię. Do snucia takich przypuszczeń skłania repertuar znaków pojawiających się w twórczości artystki, często kilkakrotnie, takich jak: książka, popiół, drobny punkt świetlny, bryły geometryczne, znak interpunkcyjny, stara fotografia. Znaków doskonale oswojonych w kulturze, pozornie tak oczywistych znaczeniowo, że nierzadko pomijanych w dyskursie krytycznym, czy historyczno-artystycznym (co dotyczy interpunkcji, czy książki). A jednak znaki te ujawniają swoją nieoczywistość w kontekście, jaki artystka wokół nich buduje w każdej kolejnej pracy. Pozwolić się zaskoczyć temu, co zwyczajne, to zacząć dryfować. W żeglarskim dryfowanie

związane jest z odpowiednim manewrem oraz pracą żagli i steru. Żaglówka zdana jest wówczas na łaskę, bądź niełaskę wiatru i fal. Oznacza to, że przy braku czujności załogi, może zostać zepchnięta z dotychczasowego kursu. Na inny rodzaj dryfu narażony jest rozbitek niesiony przez fale. Chcąc nie chcąc musi się on poddać temu, co go unosi i jednocześnie zagraża życiu. Obraz pierwszy, związany z zaplanowanym manewrem, przyrównać można do człowieka świadomie korzystającego z rezerwuaru pamięci. Osoby, która potrafi na chwilę zwolnić w rozpędzonym świecie i spojrzeć na przeszłość, by w odniesieniu do niej określić własną terażniejszość. A jednak czujnemu pobudzeniu pamięci przez tego człowieka, czyli wspomnianiu, wytrwałemu utrzymywaniu pamięci indywidualnej i kulturowej¹, w naturalny sposób towarzyszy proces zapominania.

¹ Pamięć indywidualna budowana jest w sferze społecznej, stąd wyróżnić można pamięć kulturową obejmującą doświadczenia zbiorowe wykraczające poza egzystencję jednostki. Pamięć kulturowa pozwala na wytworzenie w danej społeczności systemu znaków koniecznych do komunikacji.

IF WE tried to translate Ewa Kulesza's artwork into a literary work, it would probably be a succinct but far from succulent poetic work, which, through its economy of words, would be wide open to the depths of metaphorical reading. The repertoire of signs appearing, and often recurring, in the artist's work, such as: the book, ash, tiny points of light, geometric solids, punctuation marks, or an old photograph fully justifies the above assumptions. These signs are perfectly commonplace in culture, seemingly so obvious in meaning that they are often overlooked in critical or historical discourse (which concerns primarily punctuation and an artist book). However, these signs reveal their far from obvious character in the context that the artist builds around them in each subsequent work. To allow oneself to be surprised by what is ordinary means to start

drifting. In sailing, drifting is connected with making appropriate manoeuvres and with the work of sails and rudders. The sailboat is then at the mercy of the wind and waves. This means that if the crew is not vigilant, the boat can be pushed off its previous course. A shipwrecked person carried by the waves is exposed to another type of drift. Willy-nilly, he has to surrender to what keeps him afloat and at the same time threatens his life. The first metaphorical image, of a planned manoeuvre, can be compared to a man consciously using a reservoir of memory. This is a person who is able to slow down for a moment in this world, which is moving forward at a breakneck speed, and look back on the past in order to define their own present in relation to it. And yet, the attentive stimulation of memory by this person, i.e. remembering or persistently maintaining

Gromadzone w pamięci doświadczenia mieszają się ze sobą, łączą w historii lub znikają pod naporem nowych, a utrzymanie ich w odpowiednim porządku wymaga wysiłku. Świadome zmaganie się z pamięcią oddaje utwór Ryszarda Krynickiego: *Myslałem, że ćwiczę pamięć ale to ona wyprawia ze mną co chce*² Ćwiczenie własnej pamięci jest walką o samookreślenie w historii, o dostrzeżenie własnej indywidualności i odnalezienie miejsca w ciągu ludzkich istnień. Jest to, wracając do metafory manewru, walka o utrzymanie właściwego kursu mimo wszystko, pomimo zapomnienia. Drugi z zarysowanych obrazów – obraz rozbitka – odzwierciedla sytuację tragiczną, gdy pamięć „wyprawia” z człowiekiem „co chce” bez jego (choć częściowej) kontroli. Między refleksją nad sytuacją „rozbitka” walczącego z żywiołem pamięci a sytuacją „żeglarza” rozpięta jest twórczość Kuleszy, w której dryf

2 R. Krynicki, *Co chce* [w:] *Wiersze, głosy*, cyt. za: tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s.255.

individual and cultural memory¹, is naturally accompanied by the process of forgetting. The experiences accumulated in one's memory mix with each other, merge into stories or disappear under the pressure of ever new ones; keeping them in a proper order is not effortless. A poem by Ryszard Krynicki depicts this conscious struggle with memory: *I thought I was exercising my memory but actually it does with me what it will*² Exercising one's own memory is a struggle for self-determination in history, for perceiving one's own individuality and finding a place in the chain of human beings. To return to the metaphor of sailing manoeuvres once again, it is a struggle to keep the right course in spite of forgetting. The second of the above images - the image of a castaway - reflects a tragic

1 Individual memory is built within a community, hence we can speak of cultural memory, which includes collective experiences transcending the life of an individual. Cultural memory facilitates the creation in a given community of a system of signs necessary for communication.

2 R. Krynicki, a translation of *Co chce* [in:] *Wiersze, głosy*, after: idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, p. 255.

oznacza zarówno poddanie się, jak i zmaganie. Poznawanie rzeczywistości polega nie tylko na doświadczaniu za pomocą zmysłów i deponowaniu przeżyć (znaczna ich część ulegnie zapomnieniu), lecz również na wiązaniu zapamiętanych obrazów ze sobą lub ich uzupełnianiu, po to, by osiągnąć poczucie pełni oraz harmonii. Zapominanie stanowi proces odwrotny – tworzy w świecie zapamiętanych zdarzeń wyrwy, białe plamy. Mogłoby to być przekleństwo, gdyby nie idąca za tym możliwość poznawania lepiej, głębiej lub inaczej. Właśnie odbicie takiej przestrzeni prezentowała realizacja *Dryf*: świat fragmentaryczny, pokawałkowany, wybrakowany. Świat śladów, które odsyłają do tego, co było, lub do tego, co dopiero powstanie. Niepełność objawiała się we wszystkich elementach znajdujących się wewnątrz galerii. Naprzód, w szarych plastrach popiołu naniesionych na ściany, których płaszczyzny

situation when memory “does what it wills” with a human being without their (at least partial) control. Between the reflection on the situation of the “castaway” fighting against elements of memory and the situation of the “sailor”, there is the work of Kulesza, in which drift means both surrender and struggle. Getting to know reality is not limited to sensory perception and accumulating experiences (many of which will be forgotten). It also involves linking the memorised images with each other or supplementing them in order to arrive at fullness and harmony. Forgetting is the opposite process; it creates gaps and white spots in the world of memorised events. It could be a curse were it not followed by the possibility of getting to know better, deeper or differently. It was

o wyraźnych krawędziach i kątach prostych w górnej partii, w dolnej zamknięte były nieregularną linią, jak gdyby fragmenty płatów zostały oderwane. Po drugie, w konstrukcji z cegieł tworzącej narożnik budowli mogącej zaistnieć lub już nieistniejącej. Wreszcie, w trzech stosach niewielkich betonowych płyt z wyraźnymi ubytkami i w starym zdjęciu przysypanym popiołem, którego treści nie sposób było jednoznacznie określić pomimo inskrypcji. Instalacja *Dryf* wymagała aktywnego odbiorcy doświadczającego ją wszystkimi zmysłami, uzupełniającego poprzez własne wspomnienia, wiedzę oraz wyobraźnię napotkane elementy i stopniowo tworzącego w oparciu o nie swoją własną, spójną opowieść. Dopiero w tym spotkaniu ujawniała się i zaczynała coś oznaczać „niepełność” płaszczyzn popiołu, czy muru, a na nieskończoną ilość historii otwierała się

3 Z. Herbert, *Kłopoty małego stwórcy* [w:] *Struna światła*, cyt. za: tegoż, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 51.

precisely this space that was presented in the work titled *Drift*: a fragmentary, fragmented and defective world. The world of traces that refer to what was or will be created. Incompleteness was revealed in all the elements inside the gallery. Firstly, in the grey slices of ash applied to the walls, whose planes with clear edges and right angles in the upper part were enclosed in the lower part by an irregular line, as if the fragments of the panels had been torn off. Secondly, in a brick construction forming a corner of a building that may be erected or that no longer exists. Finally, in three piles of small slabs with evident chips and in an old photograph covered with ashes, the content of which could not be unambiguously determined despite inscriptions. *The Drift* installation called for an active viewer who would experience it with all his or her senses, complementing through their own memories,

3 Z. Herbert, *Kłopoty małego stwórcy* [in:] *Struna światła*, after: idem, *Wiersze zebrane*, ed. R. Krynicki, Kraków 2011, p. 51.

enigmatyczna fotografia. Właśnie podczas niego odczuć można było swobodę jaka cechuje dryf. Chropowate faktury elementów tworzących pracę *Dryf* pobudzały zmysł dotyku. Zmysł ten, w przeciwieństwie do wzroku, który nie jest traktowany jako źródło niekwestionowanych doświadczeń, ma moc potwierdzania obecności: *krzyknąłem kiedy obraz skały potwierdził najprawdziwszy dotyk i nie zapomnę chwili kiedy rozdarłem skórę o krzak głogu*³ Poznanie materii przedmiotu jest doświadczeniem tu i teraz, czyli niemożliwego do wyodrębnienia, nieskończenie krótkiego okresu między tym, co przechodzi do przeszłości i tym, co wciąż należy do przyszłości. To „tu i teraz” przedmiotu, stan obecny, zapisany zostaje w pamięci i w niej trwa wiecznie. W ten sposób pamięć ocala to, co poddane jest procesom niszczenia. W pracy *Dryf* rozpad dotykał wszystkie

knowledge and imagination the elements present in the work and gradually creating their own, coherent story on their own basis. It was only in this encounter that the “incompleteness” of ashes or walls was revealed and started to signify something, while an infinite number of stories were opened up by the enigmatic photograph. It was during this encounter that one could feel the underlying freedom of drifting. The rough textures of the elements making up the work titled *Drift* stimulated the sense of touch. Unlike sight, which is not treated as a source of unquestionable experiences, this sense has the power to confirm presence: *I cried out when the image of the rock was confirmed by the truest touch and will never forget the moment when I gashed my skin against a jun per bush*³ Getting to know the matter of an object is an experience of here and now, i.e. an infinitely short period of time between what passes

Człowiek jest bytem, który „poznaje-zapomina”. Czy więcej poznaje, czy może więcej zapomina w perspektywie całej ludzkości? Rytm zdobywania doświadczeń i ich odchodzenia w niepamięć jest jak rytm fal naprzemiennie się unoszących i opadających. Stąd konieczna jest umiejętność dryfowania – unoszenia się na powierzchni.

przedmioty. Wyraźnie wyeksponowany był w samej formie: w napięciu między kształtem i bezkształtem płaszczyzn popiołu, we wspomnianej fragmentaryczności obiektów rozmieszczonych na podłodze. Destrukcja zawarta w formie, wyraźna z oddali, miała jednak w sobie coś pompatycznego, podobnie jak ruiny skryte w ogrodach romantycznych. Tragedia powolnej destrukcji objawiała się natomiast w detalach: w drobnych ubytkach na powierzchni cegieł i płyt, w okrucinach wokół nich, które podważały zakładaną twardość i spistość przedmiotów. Wystarczyło zbliżyć się do gęstego kożucha popiołu, by spostrzec, jak pod wpływem oddechu, zaczynał się osypywać. Jedynym śladem poprzedniej formy stawał się kopczyk rosnący na podłodze. Również rozpad, wynikający z upływu czasu, można paradoksalnie wiązać z tworzeniem, gdyż stwarza przestrzeń dla pamięci: *Czas zabiera życie*

4 A. Zagajewski, *Muszla* [w:] *Ziemia ognista*, cyt. za: tegoż, *Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2010, s.143.

into the past and what still belongs to the future, which is impossible to distinguish. It is the “here and now” of the object, the present state, that is stored in memory and endures forever. In this way memory saves what is subject to the processes of destruction. In *Drift*, disintegration affected all the objects. It was clearly exposed in the very form of the work: in the tension between the shape and shapelessness of the planes of ash and in the aforementioned fragmentary nature of objects placed on the floor. The destruction inherent in the form, clearly visible from a distance, has something pompous about it, just like ruins hidden in romantic gardens. The tragedy of slow destruction, on the other hand, manifested itself in the details such as small cracks on the surface of the bricks and the slabs, as well as the crumbled bits and pieces around them, which undermined the assumed hardness

4 A. Zagajewski, *Muszla* [in:] *Ziemia ognista*, after: idem, *Wiersze zebrane*, ed. R. Krynicki, Kraków 2010, p. 143.

*i oddaje pamięć, złotą od płomieni, czarną od żaru*⁴ Rozpoznanie odpowiednich „barw” tego, co zapamiętane, może nastąpić tylko dzięki uprzedniemu głębokiemu doświadczeniu, niepowierzchnowemu, lecz stanowiącemu chociaż próbę dotarcia do istoty. Dopiero taka percepcja pozwala zachować w pamięci obraz prawdziwy. Dryfowanie wymaga bowiem totalności. Uwidocznienie procesu niszczenia pozwala wpisać omawianą pracę w tradycję przedstawień wanitatywnych, nawet jeśli pod względem formy jest tak odległa od siedemnastowiecznych martwych natur. W takiej perspektywie popiół budzi jednoznacznie negatywne skojarzenia będąc efektem destrukcji, bezładną masą nie przypominającą w najmniejszym stopniu przedmiotu, z którego powstała. Na akt spalania można patrzeć oczami nadziei, jako na obrzęd oczyszczania, który w efekcie pozostawia popiół i diament. Częściej jednak

and cohesion of the objects. It was enough to get close to the thick layer of ash to notice that under the influence of our breath it would start to drift down. The only trace of the previous form was a mound growing on the floor. Paradoxically, disintegration, resulting from the passage of time, can also be associated with creation, because it creates a space for memory: *Time takes life away and gives us memory, gold with flame, black with embers*.⁴ Recognition of the appropriate “colours” of what has been remembered can only take place thanks to prior in-depth experience, which is not superficial but at least tries to reach to the essence. Only this perception helps to keep the true image in memory. Drifting requires totality. The visibility of the process of destruction places the work in the tradition of vanitative representations, even if in terms of form it is so distant from seventeenth-century still-life.

spalanie ujednocza: sprowadza wszystkie barwy do szarobrazowych cząstek, blaski i cienie do matowej masy, wszystkie kształty do lekkiego pyłu. Wracając do poetyckiego obrazu nakreślonego w cytowanym utworze Adama Zagajewskiego, gdyby popiół uznać za reifikację pamięci, na próżno byłoby w nim szukać w sposób dosłowny „złota” i „czerni”. A jednak w popiele w jakimś stopniu zachowana jest pamięć o spalonym przedmiocie i popiół na powrót może stać się ciałem stałym – do przyjęcia takiej perspektywy skłania Dryf. Popiół w tej instalacji stał się budulcem dla nowych tworów, jak gdyby proces przekształcania nigdy się nie skończył. Tym samym zniszczenie stanowi jedynie niezbędny okres w nieograniczonym procesie krążenia materii. Bo popiół jest również tym, co użyźnia ziemię, a dryf oznacza niepoddawanie się za wszelką cenę rozpacz. Na tle wszystkich elementów tworzących instalację wyróżniała się drobna fotografia – gładki kawałek papieru pośród chropowatych

From this perspective, ash evokes unequivocally negative associations, being the effect of destruction, a disorderly mass that does not in the least resemble the object it used to be. The act of combustion can be seen through the eyes of hope, as a rite of purification whose result is ash and diamond. More often, however, combustion unifies: it reduces all colours to greyish brown particles, the glisten and shade to a matted mass, and all shapes to flimsy dust. Returning to the poetic image outlined in the above poem by Adam Zagajewski, if ash were to be considered a reification of memory, it would be in vain to look literally for the “gold” and “black” in it. And yet, ash somehow preserves the memory of the burnt object and ash may become a solid once again; this is the perspective that *Drift* wants us to accept. The ash in this installation has become a building block for new creations, as if the transformation process had never finished. Thus, destruction is only an essential period in the unrestricted

powierzchni uniesiony nad ziemię na płytach tworzących rodzaj postumentu. Czarnobiałe zdjęcie prawdopodobnie przedstawiało morze i ląd w oddali, choć przysypane w większości garścią popiołu, pozostawało nieczytelne. Skonfrontowanie popiołu z fotografią tym bardziej uwydatniało realność tego pierwszego, pomimo że medium fotograficzne zdaje się tworzyć iluzję transparentności. Rozrzucony popiół był jak rozbryzg fal na niej przedstawionych, lecz bardziej od nich rzeczywisty. Tymczasem fotografia uznawana jest za medium doskonałe dla podtrzymania pamięci, ponieważ zatrzymuje jak gdyby czas w stanie hibernacji. Jest śladem, zapisem przeszłości wspomagającym pamięć w rekonstrukcji wydarzenia. Zdjęcie pozwala wyobrazić sobie minione wydarzenie nawet osobie, która go nie przeżyła, choć nigdy w pełni i prawdziwie. Dzięki niemu łatwe jest przekazywanie pamięci, transkrypcja własnych doświadczeń poza obszarem pamięci indywidualnej.

circulation of matter. Because ash is also what fertilises the earth, and drift means valiantly warding off despair. A small photograph stood out against the background of all the elements making up the installation - a smooth piece of paper among rough surfaces raised above the ground on plates forming a kind of a pedestal. The black-and-white photograph most probably depicted the sea with land in the distance; still, mostly obscured by a handful of ash, it remains illegible. The confrontation of ash with a photograph highlights the reality of the former, despite the fact that the medium of photography seems to create an illusion of transparency. The scattered ash was like the splash of waves depicted in the picture, but was more real than them. Meanwhile, photography is considered to be a perfect medium for preserving memory, because it seems to stop time and place it into a state of hibernation. It is a trace, a record of the past that supports memory in the reconstruction

A handful of ash can become an artefact of memory. However, it will be a merciless trace - meaningful only in the private world of memories and not subject to deliberate modifications. To drift is to struggle with the truth. A human being is an entity that “learns - forgets”. Does a single human being know more or forget more, from the perspective of humankind as a whole? The rhythm of gaining experiences and forgetting about them is like the alternating rhythm of rising and descending waves. Therefore, it is necessary to be able to drift, to float on the surface.

Tajemnicą wówczas jedynie pozostaje czy przekazana wiedza była prawdziwa, czy umyślnie zafałszowana. O wiele bardziej wymagające jest świadectwo zwyczajnych przedmiotów oraz natury: *nie wiesz jakie twe słowo i kształt może błahy przechowa zmarszczka kamienia – nie to co myślisz że tobą*⁵ Garść popiołu stać się może artefaktem pamięci. Będzie jednak śladem bezlitosnym – znaczącym jedynie w prywatnym świecie wspomnień i niepoddającym się umyślnym modyfikacjom. Dryfowanie jest mierzaniem się z prawdą. Człowiek jest bytem, który „poznaje-zapomina”⁶. Czy więcej poznaje, czy może więcej zapomina w perspektywie całej ludzkości? Rytm zdobywania doświadczeń i ich odchodzenia w niepamięć jest jak rytm fal naprzemiennie się unoszących i opadają-

cych. Stąd konieczna jest umiejętność dryfowania – unoszenia się na powierzchni. W Odzie do Zeusa autorstwa greckiego poety Pindara istnieje piękny opis narodzin Muz: córki Mnemosyne ofiarowane zostały jako pomoc dla człowieka, który zapomina, by mógł on spełniać swoje podstawowe zadanie: przeżywać i chwalić piękno świata⁷. Sztuki plastyczne, które opuściły bezpieczny status rzemiosła (techne), przyjęły w pewnym sensie obowiązek opieki nad pamięcią. Dryfowanie, w kontekście twórczości Kuleszy, jest czujnym spełnianiem wachty.

5 Z. Herbert, *Ottarz* [w:] *Struna światła*, cyt. za: tegoż, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 57.

6 Tegoż, *Kłopoty* ...

7 J. Cuadrado, *Człowiek – byt, który zapomina*, tłum. P. Roszak, [w:] *U źródeł pamięci. O „zapominaniu” w historii, teologii i literaturze*, red. P. Roszak, Toruń 2013, s. 17-18.

of an event. A photograph allows even the person who did not experience a past event to remember it, although never completely and truly. Thanks to it, it is easy to pass on memory and transcribe one's own experiences outside the area of individual memory. The only secret then is whether the knowledge passed on was true or intentionally false. The testimony of ordinary objects and nature is much more demanding: *you have no way of knowing how your word and shape, even if not grandiose will be preserved by a crease of stone – it is not what you think that's you*⁵ A handful of ash can become an artefact of memory. However, it will be a merciless trace - meaningful only in the private world of memories and not subject to deliberate modifications. To drift is to struggle with the truth. A human being is an entity that “learns - forgets”⁶. Does a single human being know more or

forget more, from the perspective of humankind as a whole? The rhythm of gaining experiences and forgetting about them is like the alternating rhythm of rising and descending waves. Therefore, it is necessary to be able to drift, to float on the surface. The Ode to Zeus by the Greek poet Pindar furnishes a magnificent description of the birth of the Muses: Mnemosyne's daughters were offered as an aid to human beings, who forget to perform their primary task: to experience and praise the beauty of the world. Visual arts, which have left the safe status of craftsmanship (techne), have in a sense assumed the duty to care for memory. Drifting, in the context of Kulesza's work, means being vigilant and watchful.

5 Z. Herbert, *Ottarz* [in:] *Struna światła*, after: idem, *Wiersze zebrane*, ed. R. Krynicki, Kraków 2011, p. 57.

6 Idem, *Kłopoty*...

Światłoczułość

2018, projekcja wideo na ekranie z popiołu

Lightsensitivity

2018, video projection on ashes display

2019, projekcja wideo na ekranie z popiołu

ŚWIATŁOCZUŁOŚĆ



, 2019, video projection on ashes display

LIGHTSENSITIVITY

bez tytułu

2018, fotografia

untitled

2018, photography

...ne
ze
...ada
...yčiu sn

8000





Ewa Kulesza

Ewa Kulesza ur. 1977 w Poznaniu

Studiowała fotografię na kierunku Realizacja Obrazu Filmowego, Telewizyjnego, Fotografia oraz równolegle na kierunku rzeźba. Dyplomy w zakresie fotografii, rysunku i rzeźby obroniła w 2003 r. w pracowniach prof. Macieja Szańkowskiego, prof. Jarosława Kozłowskiego oraz dr hab. Krzysztofa J. Baranowskiego. W 2009 r. obroniła doktorat *Kształty myśli. Język wyobraźni jako istotne narzędzie poznania*. Była stypendystką Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz stypendium Miasta Poznania, rezydentka NKD Dale w Norwegii. Od 2004 roku pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Aktualnie pełni funkcję adiunkta w XIV Pracowni Rysunku. Zajmuje się książką artystyczną, instalacją, rzeźbą i fotografią. Wystawiała swoje prace na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Słowacji, Portugalii, Japonii i Norwegii. Prace pokazywała m.in. w Galerii AT w Poznaniu, Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Galerii EL w Elblągu, Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu, Galerii OKO&UCHO, CK Zamek, Galerii Naprzeciw, Galerii Aneks w Poznaniu, Galerii Program w Warszawie oraz Fundacji Profile w Warszawie, Galerii FF w Łodzi, Galerii Łaznia w Radomiu, Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu, BWA Zielona Góra, Wieży Ciśnień w Koninie, Galerii de Capitania w Aveiro, w Museum of Musashino Art University w Tokio, Haus am Luetzowplatz w Berlinie, Klaipeda Culture Communicaton Center & Exhibition Hall, V Berliner Kunstsalon.

Ewa Kulesza born 1977 in Poznan, Poland.

MA in Fine Art (Photography), University of Arts, Poznan, Poland. Diploma in the studio of Dr hab. Krzysztof J. Baranowski. MA in Fine Arts (Drawing and Sculpture) University of Arts, Poznan. Diploma in the studios of Prof. Maciej Szankowski i Prof. Jarosław Kozłowski, Prof. Krzysztof J. Baranowski, Ph.D. 2009, Doctor of Arts in the art discipline of Fine Arts. Title of the doctoral dissertation: *Shapes of Thought*. The Language of Imagination as a Major Cognitive Tool, University of Arts, Poznan. Scholarship of The Ministry of Polish Culture and Art and of the Ministry of Culture, City of Poznan. She was invited to Artist in residence NKD in Dale, Norway. Since 2004 work at University of Arts, Poznan. Presently she is a Assistant Professor in the Drawing Studio No. 14. Works include artist book, installation, sculpture and photography. She presented her workss in many solo and group exhibitions in Poland, Germany, Switzerland, Slovakia, Japan and Norway. Works shown at: AT Gallery in Poznan, Wozownia Art Gallery in Torun, EL Gallery in Elblag, The Arsenal Municipal Gallery in Poznan, OKO&UCHO Gallery, Zamek Culture Centre in Poznan, Naprzeciw and Aneks Gallery in Poznan, Program Gallery and Profile Foundation in Warsaw, FF Gallery in Lodz, Galerią Laznia in Radom, The Raczynski Library in Poznan, BWA Zielona Gora, Wieza Cisnien in Konin oraz Gallery de Capitania in Aveiro, Museum of Musashino Art University, Tokyo, Japan, Haus am Luetzowplatz in Berlinie, Klaipeda Culture Communicaton Center & Exhibition Hall, V Berliner Kunstsalon.

EWA KULESZA

D

R

Y

F

Redakcja / Edyting **dr Ewa Kulesza**

Tekst / Text **Paulina Folta, dr Ewa Kulesza,**

dr hab. Tomasz Milanowski, dr hab. Mikołaj Poliński

Recenzent wydawniczy / Publishing reviewer **Prof. Zbigniew Romańczuk**

Korekta / Proofreading **Agnieszka Wajroch**

Tłumaczenie / Translation **dr Marcin Turski**

Korekta w języku angielskim / Editing Perfection **dr Paul Magee**

Zdjęcia / Photos **Sławomir Obst, Dr Ewa Kulesza**

Projekt graficzny, typograficzny i skład: **Piotr Marzol**

Publikacja sfinansowana ze środków na utrzymanie potencjału
badawczego w ramach działalności statutowej Wydziału Malarstwa
i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

© Ewa Kulesza 2018

Poznań 2018



UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
W POZNANIU



ISBN: 978-83-66015-03-6



Tito

świat Ewy Kuleszy, t
wany, wybrakowany, ś
yło, lub do tego co do
ji materii, która przeis
wrotnie znajduje swoja
wanym systemie symb