

GALERIA STUDIO



14.02.2020 – 03.05.2020

PAŁAC KULTURY I NAUKI, PLAC DEFILAD 1, WARSZAWA
PALACE OF CULTURE AND SCIENCE, DEFILAD SQUARE 1, WARSAW



Sześć, z pozoru abstrakcyjnych, znaków tytułu można odczytać jako zdanie w języku angielskim: And I love you too (I ja też cię kocham). W dzisiejszym świecie sposób porozumiewania się staje się coraz bardziej skrótowy i bezpośredni, a używanie znaków emoji zdaje się powrotem do początków komunikacji międzyludzkiej i pisma obrazkowego. Do wyrażania uczuć i przekazywania intymnych wiadomości wystarczy zaledwie kilka symboli wystukanych na klawiaturze smartfona.

Ta zmiana jest punktem wyjścia wystawy *&I<3U2*. Ukazuje ona jedną – kobiecą – perspektywę. Jej tematem jest sposób, w jaki artystki mówią o miłości i innych uczuciach, a także o własnej zmysłowości, cielesności i intymności.

&I<3U2 łączy ze sobą kilka generacji artystek: poczynając od Marii Stangret (ur. 1929), poprzez artystki urodzone w latach 40. i 50., aż po te, które zaczęły działalność artystyczną w dobie Internetu i mediów społecznościowych.

Na wystawie pokazane zostaną prace, które powstawały od lat 70. ubiegłego wieku (Jolanta Marcolla, Teresa Gierzyńska, Ewa Partum). Część z nich ze względu na charakter i tematykę była prezentowana rzadko albo umieszczana w kontekście, który nie pozwalał na ich pełne odczytanie. Włączamy także prace najnowsze (Indrani Ashe, Fabiana Sala, Christa Joo Hyun D'Angelo), które charakteryzują się otwartością, ignorowaniem tabu i bezpośredniością przekazu.

Istotną staje się sama postać artystki i jej postawa – kobiety, która w aktywny i bezkompromisowy sposób analizuje swoje doświadczenia, wychodząc z tradycyjnie przypisanej jej biernej roli. Jednocześnie zakwestionowana zostaje granica między tym, co prywatne i publiczne, intymne i społeczne. Kobieca wstydlivość przestaje być tematem tabu. Dla uczestniczących w wystawie artystek poszukiwanie języka dla wyrażenia najbardziej prywatnych doświadczeń związane jest nie tylko z pytaniem o własną tożsamość, ale o społeczne znaczenie takich zjawisk, jak pragnienie, seks i związek miłosny, ale także samotność i separacja.

The six characters that make up the title, abstract signs it would seem, can be read as a sentence in English: "And I love you too." In today's world communication is becoming more and more condensed and straightforward, and the use of emojis brings to mind a return to pictograms and the beginnings of writing. All you need to express your feelings or share a deeply personal message is to tap a few symbols on a smartphone.

This development is the starting point of the exhibition. Foregrounding one perspective – the female one – *&I<3U2* explores how women artists speak about love, feelings, their own bodies, their sensuality and other private experiences.

&I<3U2 brings together several generations of artists: beginning with Maria Stangret (born 1929), through artists born in the 1940s and 50s, to those who launched their artistic careers in the age of the Internet and social media.

The exhibition includes works from the 1970s and later (Jolanta Marcolla, Teresa Gierzyńska, Ewa Partum). Some of them, due to their unusual character and themes, were rarely presented to the public or they were placed in contexts that didn't allow for their full reading. We also include brand new works (Indrani Ashe, Fabiana Sala, Christa Joo Hyun D'Angelo) marked by openness, a readiness to transgress taboos and a directness of message.

What is important to the exhibition is the figure of the artist herself and her attitude as a woman who actively and uncompromisingly analyses her experiences, rejecting her traditionally passive role. At the same time the exhibition questions the boundary between the private and the public, between what is intimate and what is social. The lack of shame breaks a taboo of femininity. For these women artists, the search for a language to express their most intimate experiences entails not only questions about identity but also about the social significance of desire, sex, and romantic relationships, as well as loneliness and separation.

ROZMONTUJMY MIT MIŁOŚCI!

W klasycznym omówieniu *Miłość i świat kultury zachodniej* szwajcarski filozof Denis de Rougement (1956) zwraca uwagę, że pojmowanie miłości zostało ograniczone do romanisu. Podstawowym toposem jest wciąż mit o Tristanie i Izoldzie: namiętność uwarunkowana przeszkodą, rys męskiej rywalizacji, tragiczny konflikt w kobiecie „niebezpiecznie” ocierającej się o samospełnienie i seksualną satysfakcję. W tradycyjnej dynamice, uwikłanej w chrześcijańską wyobraźnię religijną, role romansowe są ściśle zdeterminowane i mocno ograniczone. Jednak tym samym narracje o miłości, będące źródłem mitów i symboli, obnażają charakter kontraktu płci. Ujawniają strukturę porządku społecznego, podległą zasadzie męskiej dominacji w sensie zarówno symbolicznym, jak ekonomicznym i seksualnym. Dostarczają tym samym materiałów do refleksji o miłości rozumianej jako męska projekcja „poddania kobiet”.

MISTERYCZKI I OFELIA

Prócz mistyczek czy histeryczek, które francuska filozofka Luce Irigaray, nazywa misteryczkami, kobiety rzadko pojawiają się w dyskursie filozoficznym i społecznym. Z reguły też nie są to figury niosące prawdę rangi publicznej. Misteryczki łączy charakterystyczne milczenie oraz fakt, że ich obecność odsyła do metafory „tajemnicy” (niem. Das Mysterium, ang. mystery, fr. le mystère). Freud skodyfikował tajemnicę jako stale obecne w kulturze odniesienie do kobiecości. Kobieta jako sfinks czy zagadka kryptonimuje niezmiennie prawa Freudowskiego „misterium” upodrzędzającego kobiety, czyli twarde prawa różnicy płci w historii zachodniej cywilizacji.

Nieobecne bohaterki zyskują symboliczną podmiotowość najsilniej, gdy mowa jest o miłości skrojonej na „męską” miarę. Jeśli zastanowimy się nad specyfiką stosunków feudalnych, które tak łatwo przypisujemy średniowieczu, to zasady tworzące tak opisany kontrakt płci są niewiele od nich odległe. Jest to kontrakt ufundowany na nierównej dystrybucji prawa do aktywności, w tym publicznej i politycznej, do wolnej samorealizacji, do przeżywania pożądania jako siły wzmacniającej i integrującej. Kobieca seksualność zostaje podporządkowana męskimi interesom podboju, samorealizacji i kontroli reprodukcji, a więc zasad dziedziczenia. Męski hymn pożądania zakłada kumulację kobiet i kapitału, co graniczy z metaforą wojenną. Nie ma w nim miejsca na dzielenie się władzą, ani na żadną możliwą energię utraty. Kobiece pożądanie nie pisze historii zachodniej cywilizacji, gdyż pozostaje w niej nieme. Wszelka rewindykacja praw kobiet zdaje się grozić wybuchem rewolucji i przededefiniowaniem ładu. Dlatego narracje miłosne, tworzone w wielu gatunkach i stylizacjach, służą dyscyplinowaniu kobiet.

Interesujący jest przykład nowożytnego antymitu miłości – historii Hamleta i Ofelii. Hamlet obnaża nadużycia istniejącego porządku społeczno-politycznego

LET'S DISMANTLE THE MYTH OF LOVE!

In his classic study *Love in the Western World* (1956), the Swiss philosopher Denis de Rougement discusses the ways in which that love, in Western societies, has become synonymous with romantic love. He also portrays the legend of Tristan und Isolde as an enduring fundamental topos: an obstacle must be overcome before passion, characteristic trait of male rivalry, a woman's tragic conflict as she pursues self-fulfilment and sexual satisfaction. Romantic roles are clearly defined and tightly restricted in the dynamics of a tradition rooted in the Christian religious imagination. At the same time, narratives about love are the sources of our myths and symbols, and as such they expose the nature of the contract between the sexes. They reveal the structure of the social order, which is dominated by men both symbolically and in terms of economy and sexuality. This is why these narratives invite us to think about love as a male projection of female subservience.

LES MYSTÉRIQUES AND OPHELIA

Writing about female mystics and hysterics, the French philosopher Luce Irigaray uses the neologism *les mystériques* – a term that, according to translator Gillian C. Gill, blends mysticism, hysteria, mystery and femaleness in a way that cannot be matched in English. Aside from these *mystériques*, however, women are largely absent from philosophical and social discourses. They rarely appear as high-ranking public figures, carriers of truth. All *mystériques* are related by silence and by the fact that their presence evokes the metaphor of the secret (mystery; German: das Mysterium; French: le mystère). Freud established the secret as a reference to femininity that has become a fixture in our culture. The woman as a sphinx or riddle is a cryptonym for the unchanging laws of Freud's "mystery," a mystery that subjugates women and that stands for the tough laws of sexual difference in the history of Western civilisation.

Absent heroines acquire the greatest degree of subjectivity in situations where love is tailored to "masculine" expectations. Thinking about feudal relationships, which we easily associate with the Middle Ages, it becomes apparent that the principles behind the contract between the sexes as described above is not that different. It is a contract based on the unequal distribution of the right to activity – including public and political activity, of the right to free self-realisation, of the right to experiencing desire as a force that strengthens and integrates the subject. Female sexuality is subordinated to the male interests of conquest, self-realisation and reproductive control – in short, the rules of succession. The male hymn of desire presumes an accumulation of women and capital, bordering on the metaphor of war. It leaves no space for sharing power, nor for any possible energy of loss. Female desire does not write history in Western

i próbuje się im przeciwstawić, poświęcając miłość. Ofelia, nawet jeśli rozpoznaje społeczne mechanizmy, które ją niszczą, nie umie i nie ma prawa o tym opowiedzieć: tajemnica jej krzywdzącego położenia tonie z nią w głębinie rzeki. W teatrze elżbietańskim Ofelia zwyczajowo występowała w wieńcu z polnych kwiatów, które rwała sobie „z głowy”, w ten sposób symbolicznie się deflorując. Jej miłosne zaangażowanie czyni z niej osobę narażoną seksualnie i mentalnie obnażoną, a także podwójnie wykorzystaną. Ofelia jest potraktowana przedmiotowo jako obiekt miłości, zaś jako ofiara miłosnej deziluzji Hamleta zostaje dodatkowo uwikłana w sieć upokorzenia i degradacji. Hamlet wygrywa bój o swoją męskość, upokarzając Ofelię. Odrzucając ją, staje się bardziej godny publicznej misji. W męskim projekcie miłosnym intymność nie jest nigdy stawką równą etyczności. Może być dowolnie manipulowana, nadużywana, moderowana przez różnorakie sztuczki i kłamstwa (współcześnie uwidoczniła to afera #metoo i zachowanie jej głównego protagonisty, predatora seksualnego i manipulatora, Harveya Weinsteina). Żeby mit miłości mógł zostać dalej zachowany, Ofelia musi kulturowo milczenie, wyegzekwowane wreszcie przez samobójczą śmierć.

Odpowiednio krytyczna lektura mitów miłosnych, poruszających się w kole znanych toposów, mogłaby pomóc nam zdekonstruować przemocowe wzory kultury poprzez ich skondensowanie i ujawnienie. Kultura opiera się w dużym stopniu na wykluczeniu integralności kobiecego przeżycia, więc kobieca podmiotowość w narracji miłosnej pozostaje wciąż rewolucyjnym projektem do zrealizowania. Nie można jeszcze stwierdzić, by współczesna epoka w pełni wytworzyła nowe wzorce aktywności miłosnej czy seksualnej kobiet, gdyż pomimo rozmaitych prób są one wciąż blokowane przez istniejące, dyskryminujące toposy. Potrzebujemy zatem nowych sposobów opowieści, przekształcających nie tylko treść tradycyjnej struktury pożądania, ale i samą tę strukturę. Dlatego intymność znajduje się w sercu najważniejszych tematów nowoczesności.

„KOCHA, LUBI, SZANUJE”.

INTYMNOŚĆ JAKO PROJEKT KRYTYCZNY

Może dokonać się to tylko przez podważanie starych, hegemonicznych narracji i szukanie w ich szczelinach otwarcia na nowe sposoby rozumienia intymności. Wyparcie jej z publicznych debat i gry interesów stało się niewidzialnym mechanizmem dyscyplinującym kobiety i sprzyjającym nadużyciom wobec nich. Rozbrojenie tego mechanizmu powinno połączyć się z wejściem kobiet w pole symboliczne, w procesy przepracowania utartych schematów narracyjnych, również wizualnych, czy szerszej – artystycznych. Dlatego w myśl hasła drugiej fali feminizmu „prywatne jest polityczne” tworzone przez kobiety narracje o intymności stają się często rodzajem krytycznego projektu kultury i próbą przyswojenia własnej wypartej części.

W pracy wideo Ani Nowak *Czy można umrzeć na złamane serce?* (2018) dziewczyna w kolczudze wy-

civilisation – it remains mute. All demands for women's rights seemingly forebode revolution and a redefinition of the social order. This is why narratives of love, whatever their genre or style, serve to discipline women.

One interesting example of a modern anti-myth of love is the story of Hamlet and Ophelia. Hamlet exposes the corruption of the social and political status quo and tries to oppose it by sacrificing love. Ophelia recognises the harm done to her by social mechanisms, but she cannot talk about them – she has no right to. The secret of her precarious position is drowned along with her. In Elizabethan theatres Ophelia usually appeared wearing a garland of wild flowers, which she plucked “from her head” in a symbolic act of deflowering herself. Her amorous commitment makes her sexually vulnerable and mentally laid bare, but also doubly exploited. Ophelia is objectified – treated as an object of love; as a victim of Hamlet's amorous disillusion, moreover, she is caught in a net of humiliation and degradation. Hamlet wins the battle for his masculinity by humiliating Ophelia. His rejection of her makes him more worthy of his public mission. In the male love project, intimacy often fails to match ethics. It can be manipulated at will, abused and reframed using a variety of tricks and lies (as has been revealed today by the #metoo movement and the behaviour of its central character, the sexual predator and manipulator, Harvey Weinstein). If the myth of love is to survive, Ophelia must cultivate a silence that is eventually sealed by her suicide.

An appropriately critical reading of the myths about love that underlie well-known topoi could help us deconstruct violent cultural patterns by way of condensation and exposition. Our culture is largely based on the exclusion of the totality of women's experiences, so that, as far as narratives about love are concerned, female subjectivity still remains a revolutionary project waiting to be realised. Our era is still grappling with the creation of new models for female activity in love and sexuality. Various efforts have been and still are thwarted by old discriminatory and sexist stereotypes. What we need is a new way of telling stories that transforms not just the content of the traditional structure of desire but the structure itself. This is why intimacy is at the very heart of the most important themes of modernity.

“SHE LOVES ME, HE LOVES ME NOT”:

INTIMACY AS A CRITICAL PROJECT

This project of intimacy can only be realised if we question old hegemonic narratives and search the gaps and crevices to see if new ways of understanding intimacy come through. The exclusion of intimacy from public debates and from the interplay of diverse interests has become an invisible mechanism to discipline women and to favour their ill treatment. Dismounting this mechanism ought to go hand in hand with women's entry into the symbolic field, into processes of working through habitual narrative patterns, including visual or more broadly artistic patterns. This is why, in tune with second-wave

powiada słowa z repertuaru określeń dotyczących wojny i choroby, pola bitewnego i zaburzeń zdrowotnych. Słowa łączą się tu w pary i triady, ukazując nakładanie się semantyki militarnej i miłosnej: opiekun i oprawca; diagnoza i egzekucja, walka i klęska. Ironia, czy postironia tej pracy, polega na świadomości kobiecego podmiotu, że nie jest on w stanie przekroczyć własnej, warunkującej go opresji: tradycyjne miłosne role dla kobiet uległy wyczerpaniu. Współczesna Joanna d'Arc w egzotycznej szklarni zostaje „rozbrojona”, sama staje się dekoracyjnym elementem przypominającym roślinne ozdoby typu „las w słoiku”. Absurdalna enumeracja fenomenów związanych z rywalizacją na polu walki oraz zaburzeniami immunologicznymi i emocjonalnymi jest w pewnym sensie przedłużeniem gestu Ofelii oraz dzisiejszą odmianą starodawnej miłosnej zabawy „kocham, lubi, szanuje”, pierwotnie związanej z nadzieją na miłosną wzajemność.

Bohaterka Nowak sportretowana została w kadrze przypominającym obraz Jacka Malczewskiego *Hamlet* polski z 1903 roku. Polski Hamlet to podobizna wnuka margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, polityka lawirującego w tragicznym konflikcie między lojalnością wobec zaborcy a interesami Polaków. Malczewski portretuje dziedzica tej trudnej sytuacji, uzbrojonego w pas naładowany tubkami farby: w sensie politycznym i symbolicznym obarczony jest on dylematami walki niepodległościowej, a jego relacja z kobietami wprężnięta jest całkowicie w służbę ideałom narodowym. Polski Hamlet, zgodnie ze swym prototypem, odrzucił intymność na rzecz publicznej misji, ale posługuje się kobiecą cielesnością do upostaciowienia rozdierających go wewnętrznie konfliktów politycznych. Miłość nie tyle zostaje tu odrzucona, co raczej podporządkowana namiętej stylistyce ekspresji „syna ojczyzny”. Odślania się tu tym samym jej podwójna opresyjność: w stosunku do kobiet zdradzonych (jak Ofelia) i wykorzystanych politycznie (także jak Ofelia). W tym sensie, jeśli przededefiniowanie rozumienia miłości się pojawi, to zapewne wyjdzie ono od doświadczenia kobiecego rozumianego wreszcie jako ludzkie. Miłość i seksualność są bowiem wciąż traktowane jak dwa odrębne fenomeny, a rozdzielenie to konserwuje krzywdzące binarne opozycje: czystości / zepsucia, czy aktywności / pasywności. Intymność musi się stać projektem etycznym.

POŻĄDANIE, POZNANIE, NOWE WIZJE

Dzisiaj, w momencie wyczerpania naszych wzorów relacyjnych, warto zastanowić się nad szczególnie znaczącym pojęciem, jakim jest „pragnienie”. W kulturze zachodniej cielesność jest przede wszystkim „kobieca”, a porządek kultury zakłada podporządkowanie ciała i pierwotne stłumienie tego, co cielesne. Na geście podporządkowania zasadza się nie tylko sposób funkcjonowania tego, co społeczne, ale też wszystkiego, co symboliczne. Warto przywołać tutaj koncepcję miłości, wspomnianej Luce Irigaray, związanej z pojęciem etyki różnicy płci (*Éthique de la différence sexuelle*, 1982).

Według Irigaray kultura nie dostarcza nam wzorców rozwijania miłości erotycznej. W sytuacji gdy seksual-

feminism's slogan, “the personal is political,” narratives about intimacy created by women often become a sort of critical cultural project and an attempt to assimilate a repressed part of the self.

In Ania Nowak's video *Can You Die of a Broken Heart?* (2018), for instance, a young woman wearing chain-mail utters words from the repertoire of war and illness, of the battlefield and health disorders. Her words form pairs and triads, revealing an overlap between the semantic fields of the military and of love: guardian and torturer; diagnosis and execution, combat and defeat. The irony or post-irony of this work is that the female subject is aware that she cannot surmount her own oppression, which conditions her subjectivity. Women's traditional roles in love are depleted. Today's Jeanne d'Arc in a glass terrarium is “disarmed,” she becomes a mere decorative element, like an ornamental “forest in a mason jar”. In a sense, Nowak's absurd enumeration of phenomena related to rivalry on the battlefield as well as immunological and emotional disorders, represents a continuation of Ophelia's gesture and a contemporary version of the game “He loves me, he loves me not,” prearranged to confirm the hope that one's feelings are being reciprocated.

Nowak's composition recalls Jacek Malczewski's famous painting *Polish Hamlet: Portrait of Aleksander Wielopolski* (1903). The central figure in Malczewski's work represents the grandson of count Aleksander Wielopolski, a Polish politician caught in a tragic conflict between loyalty to the partitioning powers and the interests of the Polish people. Malczewski portrays the inheritor of this difficult situation wearing an ammunition belt filled with paint tubes instead of bullets, and flanked by two female figures – allegories of two different possible fates of the Polish nation. In the political and symbolic sense he is burdened with the dilemmas of the struggle for independence, while his relationship with women is harnessed into his service to national ideals. Like the historical person who inspired the painting, the Polish Hamlet has rejected intimacy for the sake of his public mission, and he uses female bodies to represent his internal political conflicts. Love is not rejected as much as it is subjected to the passionate expression and style of “a son of the fatherland”. What becomes apparent here is its double oppressiveness in relation to women who have been betrayed (like Ophelia) and politically exploited (also like Ophelia). In this sense, if our notions of love ever change, they will certainly be based on an understanding of the female experience as human experience. This is because love and sexuality are still treated as two distinct phenomena, which upholds such harmful binary oppositions as purity/depravity and activity/passivity. Intimacy must become an ethical project.

DESIRE, COGNITION, NEW VISIONS

Our relationship models are depleted, which is why it is worth thinking about desire, a particularly meaningful term. In Western culture, the body is primarily coded as feminine, whereas the cultural order stipulates the body's subjugation and primordial suppression. The gesture of subordi-

ność jest najważniejszym narzędziem społecznej kontroli, wszelkie pragnienie które odczuwamy, kojarzy nam się ze sferą represji. Filozofka próbuje wydobyć z obszaru tradycyjnych schematów ciało i to, co cielesne, i poddać je ponownej refleksji. Posługuje się w tym celu pojęciem energii, jako jednej z najważniejszych cielesnych emanacji. Energia najbardziej wyczuwalna jest podczas spotkania z inną lub innym, ale kulturowo nauczyliśmy się ją wypierać. Wedle Irigaray ciągle nie wypracowaliśmy zasad komunikacji, które uwzględniłyby nasze naturalne zasoby energii w poszanowaniu „ucieleśnienia” i różnicy. To dlatego napierająca energia jest poddawana spontanicznym aktom dominacji. W efekcie powstają takie standardy naszych relacji, w których energia zostaje podzielona na część „instytucjonalną” (platoniczną) oraz „dziką” (pożądanie). Energia relacyjna, tak bardzo właściwa światu ludzi, zostaje tymczasem tak naprawdę zaniedbana.

Klasyccy filozofowie głoszą, że miłość erotyczna grozi roztopieniem podmiotowości. Dla Irigaray, inaczej, staje się ona szansą na dodatkową indywidualizację i alternatywną drogą odnowienia naszej kultury. „By móc dzielić (siebie) z innymi – dowodzi filozofka – powinniśmy zaprzestać podporządkowywania miłości i pożądania osądowi tradycyjnego rozumu i wprowadzić innego rodzaju miarę, taką, dzięki której możliwe byłoby [odmienne – AA] wchodzenie w relacje.”¹ Nie polegałoby ono na dominowaniu i naruszaniu czyjegoś świata czy sprowadzaniu pożądania do czegoś, co „zaspokaja” nasze potrzeby. Wymagałoby to jednak od nas podtrzymywania stanu pożądania. Zakładając szacunek dla odmienności, można w sposób etyczny wyjść ku innej/innemu. To właśnie energia rozbudzona przez pożądanie jest sposobem odzyskania ludzkiej godności i tożsamości, gdy przekraczamy swoje granice kierując się ku czyjejs ucieleśnionej inności. To, co erotyczne staje się etyczne. Ale, aby mogło to nastąpić, musielibyśmy wejść w „nową epokę kulturową” (Irigaray nazywa to „dzieleniem miłości”), w której żaden ideał czy absolut nie zabraniałby nam współ-dzielenia się z innymi energią, pożądaniem, uczuciami. I w której nikt by nam nie narzucał określonych sposobów pielęgnowania dotyku, bliskości, intymności. Pragnienie, które dotychczasowe patriarchalne wzory kultury spychają w sferę stłumienia, narzucając podporządkowany reprodukcji model rodziny, stałoby się wówczas nowym wzorem relacyjnego współ-bycia. Tak w sensie intymnym, jak społecznym i symbolicznym.

Wydaje się, że w tym punkcie zbiegają się dzisiaj zgodnie postulaty filozofii feministycznej i sztuki tworzonej przez kobiety. Rozmontujmy mit miłości! Wzory pożądania, kochania, role romansowe i miłosne musimy dziś traktować krytycznie, po to, by stworzyć bardziej adekwatne i odpowiadające społecznym zmianom narracje symboliczne. By stworzyć świat, w którym chcemy się rozwijać, mieszkać i żyć.

nation is essential for the functioning of society, but also for the symbolic order. Here it is worth recalling the concept of love proposed by Luce Irigaray, which takes into account the ethics of sex difference (*An Ethics of Sexual Difference*, 1982).

According to Irigaray, culture does not provide us with models of developing erotic love. As long as sexuality is the main tool of social control, we will always associate desire with repression. Irigaray examines the realm of traditional patterns and tries to extract from it and rethink the body and everything physical. Here she draws on the notion of energy as a major bodily emanation. Energy is most keenly felt during encounters with another, but our culture has taught us to repress it. According to Irigaray, we are yet to develop principles of communication that would take into account our natural energetic resources while respecting embodiment and difference. This is why surges of energy are subjected to spontaneous attacks of domination. This results in standards of relationships in which energy is classified as “institutional” (Platonic) or “wild” (desire). The energy of relationships, which is very much proper to humans, is in fact being neglected.

For the classical philosophers, erotic love signifies a threat to subjectivity. Irigaray, meanwhile, portrays it as an opportunity for further individualisation and an alternative path to renewing our culture. “This sharing [of passion] needs us to give up subjecting desire and love to the judgement of our traditional reason and to adopt another sort of measure for entering into a relation.”¹ This should not be about dominating and invading someone else’s world, or about reducing desire to something that satisfies our needs. We would have to maintain a state of desire. Assuming that difference is met with respect, it becomes possible to approach the other in an ethical way. Energy awakened by desire becomes a way to regain our human dignity and identity as we transgress our boundaries and approach the embodied difference of another person. Eros becomes ethical. But for this to happen we would need to enter “a new epoch of culture” (which Irigaray calls “amorous sharing,” where no single ideal or absolute is able to stop us from sharing this energy, desire and feelings with others. Here, no one would be able to impose a particular way of practicing touch, closeness or intimacy. Desire, previously repressed by patriarchal cultural models that have imposed a family model based on reproduction, would then become a new relationship model of being-with. This would be true in both the intimate sense and in the social and symbolical sense.

Today, it seems, the works of feminist philosophers and women artists converge. Let’s dismantle the myth of love! The models of desire and loving, romantic and amorous roles must now be treated critically to make room for more adequate symbolic narratives – ones that would match the shifts in social discourses – and to create a world that makes us want to be in it, to grow in it, to live.

¹Luce Irigaray, “Perhaps Cultivating Touch Can Still Save Us”, in *Building a New World: Luce Irigaray: Teaching II*, ed. by Luce Irigaray and Michael Marder, Palgrave Studies in Postmetaphysical Thought (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015), p. 282.

INDRANI ASHE

FIFTY DATES OF GREY

wydruk tapetowy i telewizory /
mural print and television monitors
2014 – 2015

Fifty Dates of Grey to społeczny eksperyment przeprowadzany przez amerykańską artystkę Indrani Ashe z jej udziałem. W czasie, gdy mieszkała i pracowała w szarym Londynie, zadała sobie pytanie, czy aplikacja Tinder służy tylko do znalezienia partnera na jedną noc. A może da się w ten sposób znaleźć kogoś na całe życie? Szukając odpowiedzi, artystka umówiła się na pięćdziesiąt randek, spotykając się z trzydziestoma siedmioma mężczyznami. Swoje doświadczenia ze spotkań relacjonowała na blogu <https://fiftydatesofgrey.com/> pod pseudonimem Unconventional Woman.

Fifty Dates of Grey is a social experiment conducted by, and with the participation of, American artist Indrani Ashe. In the greyness of London she began to wonder if Tinder can just be used to find a partner for one night. Perhaps it is also possible to find someone for life? To find an answer Ashe set up fifty dates and met up with thirty-seven men, blogging about her experiences under the pseudonym Unconventional Woman at www.fiftydatesofgrey.com.

AGATA BOGACKA

YOU DON'T TRUST ME, YOU DON'T HAVE TO READ IT

sitodruk i rysunek na papierze /
silkscreen print and drawing on paper
2009 – 2012

Użyte przez Agatę Bogacką w dwóch pracach zdania: „Nie ufasz mi”, „Moje dzienniki są pełne łez, ale nie musisz tego czytać”, brzmią jakby były wypowiedziane w momentach gwałtownych emocji, gniewu albo rozpacz. Mogą być także fragmentami listów bądź dzienników. Są osobiste i uniwersalne, mogłyby towarzyszyć każdej osobie, która przeżyła trudną relację. Zdania te zostały przez artystkę wkomponowane w ciało kobiety. Stają się jej biżuterią, która ją zdobi, ale jednocześnie mówią o tym, że nic się nie da ukryć, wszystkie nasze emocje są “wypisane na ciele”.

The sentences in these two works by Agata Bogacka appear to have been written in moments of great emotional turmoil, anger or despair: “You don’t trust me”, “There is a lot of tears in my diary but you don’t have to read it”. They could be snippets from letters or diaries. At once personal and universal, they could belong to anyone who has ever been in a difficult relationship. Bogacka integrates these words into a woman’s body. They become the jewellery that adorns her, but at the same time they suggest that nothing can be concealed, that all our feelings are inscribed on our bodies.

SOPHIE CALLE

ZADBAJ O SIEBIE: SĘDZINA X; HISTORYCZKA XVIII WIEKU ARLETTE FARGE

TAKE CARE OF YOURSELF: JUDGE, X; HISTORIAN OF THE EIGHTEENTH CENTURY, ARLETTE FARGE
fotografie i książka artystyczna /
photographs and artist’s book
2007

Prezentowane na wystawie fotografie i książka stanowią część projektu *Zadbaj o siebie* przygotowanego przez artystkę w 2007 roku do Pawilonu Francuskiego na Biennale w Wenecji. Punktem wyjścia stał się mail wysłany do artystki, w którym nadawca zrywa ich związek i kończy swą wiadomość pozdrowieniem: „Zadbaj o siebie”. W odpowiedzi na tę sytuację Sophie Calle poprosiła sto siedem kobiet o różnym wykształceniu i umiejętnościach, o to aby, w sobie właściwy sposób, zinterpretowały treść otrzymanego maila. W pracach pokazywanych na wystawie interpretacji podejmują się sędzina oraz historyczka specjalizująca się w XVIII wieku.

The photographs and book presented here are part of Calle’s project *Take Care of Yourself* for the French Pavilion at the Venice Biennale (2007). The starting point was an email in which Calle’s boyfriend told her the relationship was over and signed off with the words “Take Care of Yourself”. In response Calle asked 107 women to analyse his email using their professional skills. The works included in this exhibition show interpretations by a judge and a historian of the eighteenth century.

¹Luce Irigaray, „Niewykluczone, że pielęgnowanie dotyku wciąż może nas ocalić”, tłum. K. Szopa, „Kwartalnik Filozoficzny”, 2016, nr 2, s. 169.

TERESA GIERZYŃSKA

O NIEJ

ABOUT HER

fotografie / photographs

1980 & 2003 – 2009

Artystka rozpoczęła cykl *O niej* w latach 80. XX w. i kontynuuje go do dzisiaj. Jest to intymny dziennik złożony z fotografii, w którym Gierzyńska stawia pytanie o to, w jaki sposób kobieta i jej wizerunek funkcjonuje w przypisanym jej społecznie kontekście. Wybrane na wystawę prace dotyczą złożonego rozdziału życia artystki – jej małżeństwa z malarzem Edwardem Dwurnikiem, wyznaczają też początek i koniec tego związku.

Gierzyńska's cycle *About Her*, begun in the 1980s, is an ongoing series of photographs that resemble an intimate journal. The artist asks how representations of women are distorted to conform to specific social roles. The works chosen for this exhibition explore a complex chapter in Gierzyńska's life, namely her marriage with the painter Edward Dwurnik, and mark the beginning and end of this relationship.

CHRISTA JOO HYUN D'ANGELO

SERCE ZE SZKŁA

HEART OF GLASS

neon

2018

DZIENNIKI MOJEJ MIŁOŚCI

JOURNALS OF MY LOVE

kolaż / collage

2018

PROTEST I PRAGNIENIE

PROTEST AND DESIRE

wideo / video

2019

Amerykańska artystka w pracach z ostatnich dwóch lat ukazuje miłość widzianą m.in. przez pryzmat choroby i powodowanego przez nią wykluczenia społecznego. Bohaterką filmu *Protest i pragnienie* jest Liliana, Ugandyjka zarażona wirusem HIV, która mieszka w Niemczech i pracuje w organizacji pomagającej innym chorym kobietom. Opowiada ona o swoim doświadczeniu i życiu z chorobą. Na wystawie zaprezentowany został także dziennik artystki. To kolażowy zbiór inspiracji i refleksji związanych z tematyką miłości. Pokazujemy także neon o przewrotnym tytule: *Szklane serce*. Kompozycja składa się z graficznego zapisu słowa „me” (angielskie

„ja”) wpisanego w serce. Można to odczytać jako „kocham siebie” („I love me”). Ma to ambiwalentne znaczenie, może być rozumiane jako zarzut pod adresem czyjegoś narcystycznego charakteru, ale też może być wyznaniem autorki / kobiety o miłości własnej i akceptacji samej siebie.

In the last two years D'Angelo has explored love through the prism of illness and the social exclusion that results from it. The protagonist of the film *Protest and Desire* is Lillian, an HIV-positive Ugandan who lives in Germany and works for an organisation supporting women with health issues. She talks about her experiences living with the virus. The exhibition also includes the American artist's diary, a collage of inspirations and reflections on the theme of love. The third work, with the treacherous title *Heart of Glass*, is a neon – a graphic representation of the word “me” inscribed within a heart. It can be understood as a reproach to someone's narcissistic character, or it can be seen as the artist's and/or a woman's statement about self-love and self-acceptance.

JOLANTA MARCOLLA

KISS

wideo / video

WYMIAR 1A

DIMENSION 1A

dokumentacja fotograficzna wydarzenia / photographic documentation of performance

1975

Działania Jolanty Marcolli z lat 70. XX w. skupiały się głównie na badaniu nowego medium artystycznego, jakim był film i jego możliwości przekazu. W przypadku pokazywanych na wystawie prac artystka wykorzystuje film eksperymentalnie, aby stworzyć i zaprezentować relację pomiędzy nadawcą (artystką) a odbiorcą (widzami). W pracy *Kiss* artystka komunikuje się z widzem, przesyłając w jego stronę „buziaka”. Podczas działania *Wymiar 1A* podział na osoby obserwowane i obserwujące zapętała się i rozmywa. Obie prace są zapowiedzią współczesnych form komunikacji, w których środkiem przekazu staje się ekran a fizyczna bliskość ludzi traci na znaczeniu.

In the 1970s Jolanta Marcolla mostly focused on exploring film – a new artistic medium – and its communicative potential. In the works displayed here she experiments with film to represent the relation-

ship between the sender (the artist) and the receiver (the audience). In *Kiss* the artist communicates with the viewer by blowing them a kiss. The performance *Dimension 1A* blurs the boundaries between the observer and the observed. Both works foreshadow contemporary forms of on-screen communication, where physical proximity between people becomes less important.

NATASZA NIEDZIÓŁKA

LOVE NOTES

haft na płótnie / embroidery on canvas

2017 – 2018

Natasza Niedziółka w swoich pracach używa nici, którymi w misterny i często medytacyjny sposób wyszywa płótna obrazów. Seria *Love Notes* powstała w oparciu o fragmenty tekstów związanych z miłością: piosenek, powieści, poezji, filmu a także prywatnych konwersacji oraz korespondencji artystki. Niedziółka wyszywa napisy na płótnach, ale w taki sposób, że widoczne są tylko od wewnętrznej, roboczej strony, która zazwyczaj nie jest przeznaczona do oglądania. Tam tworzą się z nich abstrakcyjne i nieczytelne kompozycje. Pierwotnie wyposażone w znaczenie, w percepcji odbiorców gubią swój przekaz i stają się czysto wizualną formą.

Natasza Niedziółka's embroidery work on canvas is elaborate and often meditative. The series *Love Notes* is based on song lyrics, novels, poetry and film, as well as the artist's own correspondence and private conversations on love. The embroidery is done in such a way that the words are only legible on the reverse side of the canvass, producing abstract and illegible compositions on the front side. In the viewer's perception the words lose their meaning and become purely visual forms.

ANIA NOWAK

CZY MOŻNA UMRZEĆ NA ZŁAMANE SERCE?

CAN YOU DIE OF A BROKEN HEART?

wideo / video

2018

TECHNOLOGIES OF LOVE

blog internetowy / internet blog

Choreografkę Anię Nowak interesują związki między ciałem a chorobą, psychiką i środowiskiem. Szczególną uwagę poświęca schorzeniom o autoimmunologicznym charakterze i niewyjaśnionych źródłach, a więc trudnych do uleczenia. Jej praca z 2018 roku

mówi o syndromie Takotsubo, czyli kardiomiopatii stresowej, zwanej potocznie „syndromem złamane-go serca”. Jest to ostra niewydolność serca spowodowana, jak się podejrzewa, przez silny emocjonalny czynnik, na przykład śmierć bliskiej osoby, rozstanie czy rozwód. Prezentowane na wystawie wideo nawiązuje do etosu rycerskiej miłości. Młoda dziewczyna ubrana w kolczugę wyśpiewuje balladę i przyrównuje w niej miłość do choroby. Blog *Technologies of Love* pełni funkcję notatnika, w którym artystka od kilku lat zbiera materiały odnoszące się do szeroko rozumianego pojęcia „miłości”, pochodzące z różnych kultur, środowisk, teorii albo nauk.

The choreographer Ania Nowak explores relationships between the body, mental health and the environment, with a particular interest in autoimmune diseases and unexplained medical conditions which are particularly difficult to treat. Her work of 2018 touches on the Takotsubo syndrome, a stress cardiomyopathy commonly known as “broken heart syndrome”, where emotional stress – the death of a loved one, for instance, or a separation or divorce – is suspected to cause a weakening of the cardiac muscle. Nowak's video refers to the ethos of knightly love. A young woman wearing chainmail sings a ballad about love being an illness. Nowak's blog *Technologies of Love* (an ongoing project) functions as a scrapbook to collect material from different cultures, communities, theories and scientific or academic fields broadly related to “love”.

EWA PARTUM

ICH LIEBE DICH

z serii / from the series

PARTITUREN

kolaż, fotografia, technika własna na papierze / collage, photograph, mixed media on paper

1984

LIST DO MILENY

A LETTER TO MILENA

instalacja / installation

2018

W pracy z serii *Partituren* (Partytury) artystka, odkładając usta na kartce papieru, wyznaje: „Ich liebe dich” (po niemiecku „kocham cię”) i kieruje je do swojego ówczesnego kochanka. Dołączony wykres tomografii mózgu to medyczny zapis funkcjonowania tego narządu, a dla artystki tego, co może dziać się w mózgu będącym w stanie zakochania. Kartka została częściowo strawiona przez ogień – symbol pasji i pożądania. Praca może jednak opisywać de-

strukcyjny charakter miłości i relacji dwojga ludzi. Motyw niespełnionej miłości Ewa Partum wykorzystana w instalacji *List do Mileny*. To 3178 liter, które pochodzą z fragmentów listów Franza Kafki do ukochanej, Mileny Jesenskiej, wysłanych z uzdrowiska Merano w czerwcu 1920 roku. W listach Kafka pisze o strachu, niemocy, cierpieniu i chorobie, które towarzyszą ich miłości. „Ty n a l e ż y s z d o m n i e, nawet gdybym Cię już nigdy nie zobaczył“ odpisuje Milenie Jesenskiej. W instalacji słowa zmieniają się w chmurę pojedynczych liter, rozpraszając swój pierwotny sens.

In a work from the series *Partituren* (Music Scores) the artist made lip prints on a sheet of paper announcing “Ich liebe dich” (German for “I love you”) to a former lover. The attached brain scan, a medical representation of the functioning of this organ, represents what might be happening in a brain while it is in love. The sheet of paper is partially charred, evoking fire as a symbol of passion or desire. But the work might also portray the destructive character of love. The motif of unrequited love appears in Ewa Partum’s installation *List do Mileny* (A Letter to Milena). It consists of 3178 alphabetical characters from surviving fragments of Franz Kafka’s letters to Milena Jesenská, sent from the sanatorium in Merano in June 1920. He writes about the fear, helplessness, pain and sickness that have accompanied their love, telling his beloved “*You belong to me, even if I should never see you again.*” In the installation these words are transformed into a cloud of individual letters, dispersing their original meaning.

FABIANA SALA

ABOUT LOVE

projekt fotograficzny / photographic project
2016 – 2018

Punktem wyjścia dla serii *About Love* stała się aplikacja Tinder. Artystka, mieszkając w Nowym Jorku, korzystała z niej, aby spotykać się z mężczyznami. Ta forma nawiązywania kontaktu sprawiła, że Fabiana Sala zaczęła się zastanawiać, jak wygląda miłość w czasach aplikacji randkowych. Czy ich użytkownicy, w tym ona sama, zmienili się w seksualnych freelancerów? „Wydaje się, że nie możemy oczekiwać niczego na dłużej. Brak zrozumienia, niepewność, wątpliwość: pokoleniowy dyskomfort“ – tak sama artystka nakreśla ramy swojego projektu. Zdjęcia są fotograficznym zapisem z randek i spotkań z poznanymi przez aplikację mężczyznami.

The point of departure for Fabiana Sala’s series *About Love* is her experience using Tinder in New York. She wonders what love looks like in the age of dating apps. Do users, including herself, turn into “sexual freelancers”? Describing the framework of her projects she says: “It seems we cannot expect anything to be long term anymore. Lack of understanding, uncertainty, doubt: a generational discomfort.” The photographs chronicle her dates and encounters with men whom she met through the app.

KAMA SOKOLNICKA

TINNITUS

neon

LOVE SONG

neon

2017

Kama Sokolnicka sięga do języka sztuki konceptualnej i minimalizmu, używając obiektów bądź materiałów ze swojego otoczenia: domu rodzinnego, mieszkania albo przestrzeni, w której pracuje. Neony powstały w 2017 w czasie rezydencji artystki w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie. Był to dla niej moment zmian: końca jej małżeństwa oraz decyzji o przeprowadzce do stolicy Niemiec. Pulsujące słowa „not enough“ (nie wystarczająco) czy „hours ours“ (godziny nasze) można odczytywać jako wyznanie artystki, w którym zamyka ona pewien rozdział swojego życia. Można je rozumieć również jako brak w relacji dwojga ludzi (np. miłości, zrozumienia, szacunku), który wyznacza koniec ich związku.

Kama Sokolnicka draws on the language of conceptual art and minimalism, using objects and materials from her surroundings – her parents’ home, her own flat, the space in which she works. The neons were made during her residency at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin (2017). This was a time of great change in her life: her marriage ended and she decided to relocate to the German capital. The pulsating words “not enough” or “hours ours” can be read as the artist’s personal reflection on finding closure at the end of a chapter in her life. They can also be understood as a lack in a relationship (a lack of love, for instance, or of understanding or respect), indicating that it’s over.

MARIA STANGRET

HOMMAGE À TADEUSZ KANTOR

akryl, płótno, papier syntetyczny, pień drzewa / acrylic, canvas, synthetic paper, tree trunk
1992

Instalacja Marii Stangret powstała dwa lata po śmierci Tadeusza Kantora jako część serii *Hommage à...*, w której każda praca dedykowana jest innej, istotnej dla artystki, historycznej postaci (m.in. Annie Frank, Sergiuszowi Jesieninowi, Marii Jaremie). Słowami z wiersza Sergiusza Jesienina Maria Stangret zwraca się do Tadeusza Kantora, nie tylko jako do artysty, ale przede wszystkim do męża (byli małżeństwem od 1961 roku). To jedna z niewielu prac, w której Stangret w tak osobisty sposób mówi o swoim związku z Tadeuszem Kantorem. Część instalacji, pień jabłoni, pochodzi z sadu, który znajdował się przy letnim domu artystów w Hucisku pod Krakowem.

Maria Stangret produced this installation two years after the death of her husband, artist and theatre director Tadeusz Kantor. It is a part of her series *Hommage à...*, in which every work is dedicated to a different historical figure who was important to Stangret, such as Anne Frank, Sergei Yesenin, or Maria Jarema. Stangret uses words from a poem by Yesenin to address Kantor not only as an artist but above all as a husband (they were married from 1961 until his death in 1990). This is one of the few works in which Stangret gives such a personal account of her relationship with Kantor. One part of the installation – the stem of an apple tree – comes from the orchard of their holiday home in Hucisko near Cracow.

EWA SUROWIEC

ASKHIM

wielokanałowa instalacja wideo / multi-channel video installation
2014

Tytuł pracy odczytać można na dwa różne sposoby. W języku angielskim czytany na głos znaczy „zapytaj go“, po turecku zaś – „miłość“. Artystka oparła swój projekt o teksty rozmów z komunikatorów, poprzez które kontaktowała się z mężczyznami poznanymi w czasie trzymiesięcznego pobytu w Istambule. Na ich podstawie stworzyła monologi, które następnie zostały odegrane przez obcych jej mężczyzn w scenarii tego miasta. Teksty wypowiedane są w języku angielskim, który nie jest językiem ojczystym ani artystki ani jej rozmówców. Stąd pojawiają się błędy,

niejasności i przeinaczenia, zniekształcające charakter przekazu i sygnalizujące różnice kulturowe między korespondującymi.

The title of this work can be understood in two ways. In English it reads as “ask him”, while in Turkish it suggests “love”. Surowiec based her project on instant messaging chats with men whom she met during a three-month stay in Istanbul. She transformed them into monologues that were then performed by other men – unknown to her – with the city as a backdrop. The texts are in English, which is a foreign language for both the artist and her interlocutors. This results in mistakes, ambiguities and misinterpretations that distort the message, and point to cultural differences between the communicating parties.

ALLISON L. WADE

BREAK-UP TEXT PAINTING

instalacja / installation
2014 – 2019

Materiałem tekstowym wykorzystanym w serii prac były wiadomości wymieniane między artystką a jej kolejnymi partnerami. Jest to wybór zabawnych, absurdalnych i słodko-gorzkich odpowiedzi ukazujących charakter relacji, w które zaangażowana była artystka. Wyłania się z nich obraz związków nie zawsze branych na serio, lub takich, w których dochodzi do głosu egoizm i narcyzm. Specjalnie na wystawę w Galerii Studio prace Allison L. Wade zostały wydrukowane na tkaninach. Zawieszane w przestrzeni galerii tworzą odpowiedź artystki na otrzymane wiadomości.

The raw material for this series consists of break-up text messages exchanged between the artist and subsequent boyfriends. Allison L. Wade presents a selection of funny, absurd and bitter-sweet messages that suggest that some of these relationships were not taken too seriously, while others betray her partners’ egoism and narcissism. Wade’s works were printed on canvas especially for this exhibition. Displayed in the space of the gallery they make up her response to the messages she received.

GALERIA STUDIO



**INDRANI ASHE / AGATA BOGACKA / SOPHIE CALLE / TERESA GIERZYŃSKA
CHRISTA JOO HYUN D'ANGELO / JOLANTA MARCOLLA / NATASZA NIEDZIÓŁKA
ANIA NOWAK / EWA PARTUM / FABIANA SALA / KAMA SOKOLNICKA
MARIA STANGRET / EWA SUROWIEC / ALLISON L. WADE**

14.02.2020 – 03.05.2020

Kuratorka / Curated by: Paulina Olszewska
Produkcja / Production: Monika Rejman, Jolanta Jankowska
Projekt wystawy / Exhibition design: Krzysztof Skoczylas
Promocja / PR: Marta Sputowska
Tłumaczenie / Translation: Tul'si (Tuesday) Bhambry
Proofreading: Daniel Malone

PROGRAM WYDARZEŃ:

13 LUTEGO 2020, GODZ. 19:00
otwarcie wystawy

14 LUTEGO 2020, GODZ. 16:00 – 18:00
oprowadzanie po wystawie z udziałem artystek

15 LUTEGO 2020, GODZ. 16:00 – 18:00
oprowadzanie kuratorskie – Paulina Olszewska

29 LUTEGO 2020, GODZ. 12:00 – 15:00
XII Seminarium Feministyczne: emocje, uczucia, afekty.
artystki i dyskurs miłosny

1 MARCA 2020, GODZ. 13:00 – 15:00
oprowadzanie kuratorskie – Paulina Olszewska

EXHIBITION PROGRAMME:

FEBRUARY 13, 2020, AT 7 PM
Exhibition opening

FEBRUARY 14, 2020, AT 4 – 6 PM
Floor talk at the exhibition by participating artists

FEBRUARY 15, 2020 AT 4 – 6 PM
Curatorial tour by Paulina Olszewska

FEBRUARY 29, 2020, AT 12 PM – 3 PM
12th Feminist Seminar: emotions, feelings, artefacts.
female artists and an amorous discourse

MARCH 1, 2020, AT 1 – 3 PM
Curatorial tour by Paulina Olszewska

Partner / Partner: Goethe-Institut
Projekt dofinansowany przez Wydział Kultury i Europy Landu Berlin /
Funded by the Berlin Senate Department for Culture and Europe

Specjalne podziękowania / Special thanks to: Arndt Art Agency (A3); Bastian Hopfgarten; Fundacja Arton;
Kolekcja Krupa, Wrocław; Fundacja Tadeusza Kantora; ARTUM FUNDACJA ewa partum museum;
Galeria Pola Magnetyczne, Warszawa
Pozostałe wydarzenia / Other events: www.teatrstudio.pl/pl/galeria



Wystawa czynna od wtorku do niedzieli 12:00 – 19:00
Exhibition hours Tuesday to Sunday, 12 PM – 7 PM

STUDIO
teatrgaleria