



## **Modernologie**

### **Artyści współcześni badają nowoczesność i modernizm**

12 luty 2010 – 05 kwietnia 2010

**Artyści biorący udział w wystawie: Anna Artaker, Alice Creischer/Andreas Siekmann, Domènec, Katja Eydel, Ângela Ferreira, Andrea Fraser, Isa Genzken, Dan Graham i Robin Hurst, Tom Holert i Claudia Honecker, Marine Hugonnier, IRWIN, Runa Islam, Klub Zwei, John Knight, Labor k3000, Louise Lawler, David Maljković, Dorit Margreiter, Gordon-Matta Clark, Gustav Metzger, Christian Philipp Müller, Henrik Olesen, Paulina Ołowska, Falke Pisano, Mathias Poledna, Florian Pumhösl, Martha Rosler, Armando Andrade Tudela, Marion von Osten, Stephen Willats, Christopher Williams.**

Kurator: Sabine Breitwieser

Współpraca kuratorska: Magdalena Lipska

## **PRZEWODNIK PO WYSTAWIE**

Tekst: Sabine Breitwieser

Na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat krytyka projektu nowoczesności i jego dziedzictwa zrodziła nie tylko niezliczone prace naukowe, ale także liczne prace artystyczne tworzone przez artystów przyglądających się nowoczesności z ich własnej perspektywy i za pomocą właściwych sobie środków. Co skłania artystów współczesnych do zainteresowania się epoką nowoczesną i modernizmem, jej estetyczną manifestacją? Co łączy tych artystów z obietnicami i językiem formalnym nowoczesności? W jaki sposób możemy poddać tę szczególną epokę historyczną krytycznej refleksji i ponownej ocenie?

Wystawa *Modernologie* stawia sobie za cel zbadanie artystycznych reakcji na nowoczesność od jej pierwotnych założeń jako ruchu społeczno-politycznego usiłującego stworzyć uniwersalny język. Istnienie sprzecznych koncepcji nowoczesności oraz wiedza zdobyta w ostatnich latach dzięki studiom postkolonialnym doprowadziły do powstania pojęcia „wielokrotnych nowoczesności”. W tym kontekście wystawa nie proponuje ani „nowego formalizmu”, ani „powrotu do abstrakcji”. Jej celem nie jest również odkrycie nieznanych dotąd czy zapomnianych kierunków modernizmu. Wręcz przeciwnie – pokazywane prace w sposób zasadniczy podważają uwarunkowania, ograniczenia i konsekwencje nowoczesności. Ujawniają dwuznaczności i podejmują próbę nowych odczytań retoryki nowoczesności i złożonej gramatyki modernizmu. Wystawa odsłania bogatą kartografię alternatywnych punktów widzenia, narracji, linii konfliktu i nierozwiązanych sprzeczności. Około stu trzydziestu dzieł i projektów autorstwa ponad trzydziestu artystów i grup tworzy nową „mapę krytyki nowoczesności”.

Prace pokazywane na wystawie zgromadzone zostały wokół trzech wiodących motywów: pierwszym z nich jest „produkcja przestrzeni”, ukazująca serię projektów artystycznych analizujących konflikty i korespondencje pomiędzy architekturą epoki nowoczesnej i przestrzenią społeczno-polityczną. Drugi, „koncepcja języka uniwersalnego”, omawia podjętą przez modernizm próbę stworzenia uniwersalnego języka w postaci abstrakcyjnych estetycznych form i symboli. Trzecim motywem wiodącym jest „polityka przedstawiania”, ukazująca, w jaki sposób artyści wykorzystują medium wystawy oraz dzieła sztuki nowoczesnej jako środek wyrazu, podważając w ten sposób ich tradycyjne rozumienie i sytuując się tym samym w roli quasi-kuratorów. Te trzy podstawowe motywy nie są oddzielone w poszczególnych częściach wystawy, lecz przenikają się wzajemnie tworząc niezliczone dialogi pomiędzy pokazywanymi pracami. Dodatkową warstwę znaczeniową wystawy tworzy towarzyszący jej katalog zawierający obszerne eseje na temat estetycznej ideologii nowoczesności – autonomii, autentyczności i inności, oraz jej związków z kolonializmem - „drugą, ciemną stroną nowoczesności”.

### **Produkcja przestrzeni**

Przed wejściem do muzeum widzowie, a także przypadkowi przechodnie mogą obejrzyć szereg prac wyeksponowanych w przestrzeni publicznej w bezpośrednim otoczeniu budynku.

Od strony ulicy, na lewo od wejścia, znajdziemy cztery duże mapy pokazujące zabudowę Dubaju w roku 1971, 1980, 2001 i 2010. Plansza ta, zatytułowana *Dubaj 1* (2007), jest częścią dzieła w procesie zapoczątkowanego przez Alice Creischer i Andreeasa Siekmanna w roku 2003, dotyczącego efektów globalizacji i prywatyzacji własności komunalnej. W roku 1929 filozof i ekonomista Otto Neurath i radykalny artysta-plastyk Gerd Arntz połączyli siły, by stworzyć *Atlas społeczeństwa i gospodarki* (*Atlas Gesellschaft und Wirtschaft*) obrazujący dane statystyczne w celu „przedstawienia warunków społecznych jako mierzalnych wartości”. Jedną z plansz z tego atlasu pokazuje rozwój urbanistyczny Damaszku od roku 300 n.e. do roku 1930 (*Damaskus Städtische Entwicklung*), zaś berliński duet postanowił użyć Dubaju jako współczesnego punktu odniesienia.

Rozważając relację między przestrzenią i społeczeństwem socjolog francuski Henri Lefebvre sformułował teorię „produkcji przestrzeni” i opisał konflikt „między przestrzenią, która coraz bardziej staje się wartością wymienną a przestrzenią jeszcze zamieszkaną, która ma wartość tylko o tyle, o ile wartość wymienna nie zdołała jej całkiem zniszczyć albo doprowadzić do jej zniknięcia”.

Długa na pięćdziesiąt metrów instalacja Katji Eydel prezentowana jest w witrynie sąsiadującego z tymczasową siedzibą muzeum Domu Meblowego Emilia. W tej szeroko zakrojonej pracy fotograficznej zatytułowanej *Model ve Sembol. Wynalezienie Turcji* (2005/2006) berlińska artystka zajmuje się założeniem świeckiego państwa tureckiego w roku 1923 oraz późniejszym procesem jego modernizacji. „Wizualna ekonomia” tureckich miast, ich architektura oraz rozmaite rytuały odzwierciedlają symboliczny charakter fizycznego otoczenia i idee społeczne, które wciela ono w życie.

Praca katalońskiego artysty Domèneca zatytułowana *Existenzminimum* (2002) prezentowana jest obok wejścia do muzeum. Składa się na nią film wideo oraz broszura zawierająca instrukcję montażu rzeźby i chronologię powiązanych z nią narracji historycznych. Bohaterem dzieła jest słynny, lecz kontrowersyjny architekt Mies van der Rohe oraz zaprojektowany przezeń dla Berlina pomnik Róży Luksemburg i Karla Liebknechta. Traktując rzeźbę (zniszczoną przez nazistów w roku 1933) niby mebel do składania, artysta

umieszcza ją wewnątrz minimalnej „jednostki mieszkaniowej” (Existenzminimum), która była tematem kongresu CIAM we Frankfurcie w roku 1929.

W holu wejściowym widz może zapoznać się ze stroną internetową zatytułowaną *To było jutro* (2008), dziełem grupy artystyczno-badawczej Labor k300, zawierającą wybór filmów wideo nakręconych przez mieszkańców dużych osiedli mieszkaniowych w Europie i Afryce. Na ekranie komputera prezentowana jest interaktywna mapa miast, z których pochodzą filmy. Ów zbiór wizualnych dokumentów dotyczących współczesnego środowiska urbanistycznego przywraca naszej pamięci dwa wydarzenia ściśle powiązane z porażką modernistycznej utopii. Pierwszym jest zburzenie osiedla Pruitt-Igoe w St. Louis 15 lipca 1972 roku, co dla wielu jest momentem wyznaczającym początek epoki ponowoczesnej. Drugim są zamachy z 11 września 2001 i będący ich efektem (robiący nie mniejsze wrażenie) obraz, który zdaniem wielu teoretyków pokazuje prawdziwą cenę nowoczesności: walące się wieże nowojorskiego World Trade Center wyznaczające początek ery globalnej przemocy.

To, jak Afryka Północna służyła w okresie kolonializmu jako poligon doświadczalny dla europejskich projektów i projekcji modernizacyjnych, jest przedmiotem zbiorowego dzieła *Na pustyni nowoczesności. Planowanie kolonialne i jego dziedzictwo* (2008-2009) stworzonego pod przewodnictwem Marion von Osten. Projekt prezentowany był w formie wystawy w berlińskim Haus der Weltkulturen, my zaś pokazujemy wersję skróconą, demonstrującą wpływ slumsów na francuską architekturę modernistyczną.

Poprzez zbiór trzydziestu kolaży, prezentowanych w głównej sali muzeum, Henrik Olesen przygląda się wynalazkowi kodu dwójkowego Alana Turinga, będącego podstawą wszelkiej technologii komputerowej, oraz odnosi ów wynalazek do osoby jego autora, zwłaszcza w kontekście społecznych represji, jakich doświadczył. W jaki sposób staje się ciałem? Jak ciało się rozpuszcza? Studium przypadku Alana Turinga, który popełnił samobójstwo po tym, jak sąd skazał go na terapię hormonalną ze względu na jego homoseksualizm, zestawione jest z fikcyjnymi ciałami modernistycznymi, powołanymi do życia przez awangardowych artystów i naukowców.

*Olej XV i Olej XVI* (2007), grupa rzeźb Isy Genzken, jedna z głównych atrakcji biennale weneckiego w roku 2007, prezentowana na samym końcu sali, zdaje się analizować z jednej strony silną społeczną wiarę w technologię, z drugiej zaś, nasze pragnienie bezpieczeństwa, szczególnie tendencję do „owijania się w kokon”, obserwowaną po zamachach 11 września. W latach 80. i 90. Genzken zawłaszczała „rzeźby publiczne” wedle techniczno-racjonalnego schematu i wykorzystywała w swoich pracach elementy zapożyczone z budownictwa. W XXI wieku całkowicie porzuciła tę strategię, używając wizualnie atrakcyjnych, acz tanich i nietrwałych materiałów dekoracyjnych. W efekcie zostajemy skonfrontowani z uniwersalną równorzędnością i wymiennością wszystkich przedmiotów i materiałów, ze światem, który jest równie utopijny co apokaliptyczny.

W pomieszczeniach przylegających do głównej sali znajdziemy szereg prac dotyczących konfliktów i korelacji pomiędzy przestrzenią architektoniczną nowoczesności a jej przestrzenią społeczną i polityczną. Mamy tutaj na przykład dokumentację legendarnej akcji i instalacji Gordona Matty - Clarka *Window Blow-Out* (1976) w ramach wystawy „Idea jako model” w nowojorskim Instytucie Architektury i Studiów Urbanistycznych. W reakcji na wyszukane makiety przedstawione przez kolegów-studentów, Matta - Clark strzela do okien galerii z wiatrówki i w miejsce zbitych szyb wstawia wykonane przez siebie zdjęcia potłuczonych szyb w blokach mieszkalnych na Południowym Bronxie.

Stephen Willats od lat 70. bada i dokumentuje życie codzienne w wielkich blokach, które, choć od lat stygmatyzowane, są przez swych mieszkańców uważane za miejsce zdatne

do życia. *Skąd wiemy, jak wygląda dom?* (1993) pyta Martha Rosler w ramach projektu będącego wspólnym dziełem kilkorga artystów, a dotyczącego budynku Unité d'Habitation („jednostka mieszkaniowa”) Le Corbusiera w Firminy we Francji. W pracy tej amerykańska artystka analizuje potrzeby mieszkańców budynków tego typu i przygląda się różnego rodzaju ulepszeniom i usprawnieniom, których w nim dokonali. *Prywatna przestrzeń „publiczna”: korporacyjny ogród atrialny* Dana Grahama i Robina Hursta (1987) to esej tekstowo-wizualny w sześciu odsłonach, analizujący genealogię i rolę quasi-publicznego ogrodu zimowego w siedzibach wielkich firm.

Fotografie Christophera Williama unikają tego, co bezpośrednio powierzchowne: ich estetyczna złożoność, za pośrednictwem której kwestionują pojęcia autorstwa, autonomii, produkcji i archiwum, odgrywa kluczową rolę w wystawie, łącząc różne jej motywy.

*Dom tropikalny* (Maison Tropicale, 2007) Ângeli Ferreiry śledzi losy trzech prototypów osiedla mieszkaniowego – projektów Jeana Prouvé, zrealizowanych w Afryce na przełomie lat 40. i 50. Budynki te niedawno rozebrano i sprzedano bogatym kolekcjonerom.

### **Idea języka uniwersalnego**

Modernistyczny ideał uniwersalnego języka abstrakcyjnych form i znaków zrodził się z ambicji wykorzystania nauki jako podstawy dla stworzenia parametrów, które obowiązywałyby bez względu na okoliczności. Do jakiego stopnia formy takie da się tworzyć naprawdę niezależnie? Z jakich treści są wywodzone i jak zmienia się ich znaczenie po umieszczeniu w nowym kontekście?

Przy wejściu do głównej sali znajdziemy instalację Dorit Margreiter zatytułowaną *centrum* (2006), inspirowaną neonem na tak zwanym *Brühlzentrum*, bloku mieszkalnym z lat 60. w Lipsku, w byłej NRD. Artystka przeprowadziła nocną akcję, w ramach której reaktywowała nieczynny modernistyczny neon, przyklejając folię aluminiową do rurek, w których niegdyś płynął gaz, i oświetlając całość za pomocą reflektora punktowego. W ten sposób, poprzez pracę w procesie wykorzystującą – i przekraczającą – rozmaite techniki, Margreiter zadaje pytania o rolę estetyki w wizualnych i politycznych przejawach nowoczesności. Jakie estetyczne strategie reprezentuje modernistyczna architektura lipskiego budynku? I jakie społeczne i polityczne koncepcje stara się w ten sposób wspierać czy propagować? Przywracając estetyce rolę w tym procesie praca Margreiter otwiera perspektywy dla przyszłych rozwiązań, takich jak na przykład te prezentowane dzisiaj przez internet.

Armando Andrade Tudela formułuje słownik współczesnego „peruwiańskiego modernizmu” w postaci typologii małych konstruktywistycznych rzeźb i przedmiotów wykonanych z codziennych materiałów (asfalt, poliwęglany, rattan, okładka płyty Caetano Veloso). W pokazie slajdów zatytułowanym *Camion* (2003) wykorzystuje nawet zdjęcia geometrycznych znaków, zaobserwowanych na ciężarówkach jadących autostradą panamerykańską. Jego celem nie jest jednak redefinicja morfologii rzeźby czy malarstwa, lecz raczej, mówiąc słowami Clementa Greenberga, podążanie ku „bezdomej abstrakcji” i poddanie jej społecznej relokacji.

Praca Johna Knighta – pracującego w Los Angeles artysty, którego twórczość koncentruje się wokół kwestii autorstwa, autorefleksji i autonomii w odniesieniu do korporacyjnych strategii wzornictwa i budowania świadomości marki – stanowi istotny głos w dyskusji na temat abstrakcyjnych znaków i uniwersalizmu. Dwa *Logotypy* (1982) Knighta, duże drewniane płaskorzeźby w kształcie inicjałów artysty wycięte z deski, na którą naklejono plakaty biur podróży, należą do grupy ośmiu obiektów składających się na *Projekt*

na *documenta 7*, pierwotnie zainstalowanych na schodach Fridericianum w Kassel, pierwszego budynku w Europie przeznaczonego na publicznie dostępne muzeum. Podczas gdy prace te grają z ideologicznym językiem designu w modernistycznej hegemonii, cztery obiekty z cyklu *Lustro* (1986) odwołują się do modernistycznej autorefleksji.

Alice Creischer i Andreas Siekmann ponownie nawiązują do politycznego potencjału abstrakcji i jej „lewicowej, rewolucyjnej wizji samej siebie”. Jak już wspomniano, Creischer i Siekmann od jakiegoś czasu pracują w różnych konstelacjach nad „aktualizacją” plansz z opracowanego w latach 1929-1930 przez Otto Neuratha i Gerda Arntza *Atlasu społeczeństwa i gospodarki*, którego egzemplarz prezentowany jest w jednej z gablot. W ramach warsztatu przeprowadzonego podczas pierwszej prezentacji wystawy – w barcelońskim Muzeum Sztuki Współczesnej (MACBA) – stworzono nową planszę na temat rozwoju hodowli soi, by podkreślić jej znaczenie jako naturalnej konsekwencji uprawy kauczuku w XIX stuleciu.

### **Polityka pokazu**

Trzeci motyw przewodni „Modernologii” ilustrują prace i projekty artystów, którzy nawiązują do samej wystawy jako medium sztuki nowoczesnej, kwestionują pojęcie ekspozycji czy nawet wchodzą w rolę quasi-kuratorów, by przyjrzeć się różnym interpretacjom nowoczesności i modernizmu.

Prezentowane na ścianie frontowej budynku obok głównego wejścia dzieło słoweńskiej grupy IRWIN zatytułowane *Retroawangarda* wskazuje na brak stabilnej historycznej narracji sztuki nowoczesnej i współczesnej w Europie Wschodniej. Instalacja ta powołuje do życia fikcyjny jugosłowiański ruch artystyczny, kreśląc odwrotną genealogię („retroawangarda”), rozciągającą się od współczesnej neoawangardy do historycznej pierwszej awangardy lat dziesiątych i dwudziestych zeszłego stulecia. Praca nawiązuje do *Diagramu ewolucji stylistycznej od roku 1890 do 1935* (1936) autorstwa Alfreda H. Barra, założyciela i pierwszego dyrektora nowojorskiego Museum of Modern Art, który to diagram wymienia europejskie ruchy awangardowe jako prekursorskie względem abstrakcyjnej sztuki modernizmu.

Od wielu lat tematem rozległych poszukiwań fotograficznych Louise Lawler i jej zawłasczeń dzieł sztuki nowoczesnej jest siła wystawy. Przenosząc uwagę z samych dzieł sztuki na ich otoczenie i kontekst – domy kolekcjonerów, domy aukcyjne itd. – lub też na światowe statystyki dotyczące kwestii militarnych czy społecznych, Lawler wykracza poza autonomiczne modernistyczne dzieło sztuki ku nowej formie doświadczenia estetycznego.

Cykl malarski Pauliny Ołowskiej *Zofia Stryjeńska* (2008) składa się z wielkoformatowych czarno-białych kopii obrazów polskiej artystki (1891-1976). Pokazując prace Stryjeńskiej, które klasyfikuje się zwykle jako naiwne i inspirowane folklorem, Ołowska pragnie spojrzeć na nie z innej perspektywy i pokazać, że twórczość Stryjeńskiej wyrasta w istocie z modernizmu, kwestionując w ten sposób same jego kryteria.

Dla zagadnienia „polityki pokazu” ważne są prace Floriana Pumhösla. Obok dwóch abstrakcyjnych malowideł na szkle Pumhösl eksponuje na ścianie, w dużej przeszklonej gablocie, książki Murayamy Tomoyoshiego (1901-1977), współzałożyciela japońskiej grupy awangardowej Mavo. We wcześniejszej, niepokazywanej tutaj pracy *Modernologia* (2007) Pumhösl stworzył specjalny ekran ścienny, rodzaj gabloty, do prezentowania swoich obrazów na szkle, który przywołuje na myśl dwa historyczne projekty ekspozycyjne japońskiego designera. „Modernologia” (po japońsku *kōgengaku*) to neologizm wywiedziony ze słowa „archeologia” (*kōkogaku*), ukuty przez japońskiego architekta i antropologa Kona Wajirō (1888-1973) pod wpływem doświadczenia twórczości osób, które przeżyły wielkie trzęsienie

ziemi w Tokio w roku 1923. Wystawa bierze tytuł właśnie z tej koncepcji kulturowej asymilacji i transmisji jako podstawowego elementu praktyki artystycznej, tłumacząc ją na wiele procesów i narracji.

Instalacja Christiana Philippa Müllera, będąca swego rodzaju kontynuacją jego wystawy „Zapomniana przyszłość” z monachijskiego Kunstverein sprzed osiemnastu lat, zapoznaje widza ze ślepyimi zaufkami modernizmu i nawiązuje do nostalgii za tym, co niegdyś postrzegane było jako obiecująca przyszłość. Müller konfrontuje widza z trzema przypadkami późnego modernizmu i jego utopii: Pawilonem Philipsa zaprojektowanym przez Le Corbusiera wraz z Iannisem Xenakisem i Edgarem Varèse do *Poème électronique* Varèsego na brukselską Wystawę Światową w roku 1958; filmem Veita Harlana *Anders als du und ich* (1957); oraz książką Nicolasa Schöffera *Die kybernetische Stadt* [Cybernetyczne miasto] (1969).

„Sztuka nowoczesna rozleci się na kawałki” – głosił nagłówek londyńskiego dziennika, kiedy Gustav Metzger pokazał makietę swojego (wciąż niezrealizowanego) *Samoniszczącego pomnika* (1960). Projekt był ucieleśnieniem idei „sztuki autodestrukcyjnej”, która ulegałaby rozpadowi po pewnym czasie i którą Metzger uważał za odpowiednią dla społeczeństwa ery przemysłowej. Sterowany komputerowo „samoniszczący monument” zatytułowany *Pięć ekranów z komputerem* (1969), również pokazany najpierw jako makietka, to jak dotąd najbardziej złożone dzieło Metzgera inspirowane tą ideą.

Trzy bardzo ważne prace pokazywane są w pomieszczeniach nieopodal. Historyczne ruchy awangardowe i ich historyczycy, definiowane głównie poprzez wąski zbiór przedstawień fotograficznych, są punktem wyjścia dla cyklu Anny Artaker *Nieznana awangarda* (2008). Artystka przeanalizowała jak dotąd twórczość dziesięciu grup awangardowych: obok każdego ze słynnych portretów grupowych umieszcza spis nazwisk związanych z daną grupą kobiet-artystek, które, w odróżnieniu od mężczyzn, są rzadko wymieniane w historiografii.

*Soldadera* (Sceny z Un banquete en Tetlapayac, filmu Oliviera Debroise'a) Andrei Fraser (1998/2001) to instalacja wideo zestawiająca na jednym ekranie materiał, w którym artystka odtwarza eksperymentalny dokument na temat słynnego nieukończonego filmu Sergiusza Eisensteina *¡Que viva México!*. Fraser gra tu zarówno zbuntowanego meksykańskiego chłopca, jak i kuratorkę nowojorskiego Museum of Modern Art, odnosząc się w ten sposób do „struktury wewnętrznych konfliktów” modernizmu i awangardy, tak jak postrzegają je artyści.

Duet Klub Zwei (Simone Bader i Jo Schmeiser) zbadał historię wiedeńskiego wydawnictwa Phaidon, pioniera w publikowaniu książek na temat sztuki nowoczesnej, które zmuszone było przenieść się do Wielkiej Brytanii po tym, jak jego właściciel padł ofiarą antysemickich prześladowań.

Marine Hugonnier stworzyła w ostatnich latach szereg interwencji w książki artystyczne stanowiące dziedzictwo modernizmu. W projekcie *Sztuka dla modernistycznej architektury* (2004) jej celem było reaktywowanie modernistycznego utylitarne projektu sztuki dla przestrzeni publicznej poprzez naniesienie ilustracji z książki Ellswortha Kelly'ego *Line Form Color* (1951) na pierwsze strony gazet codziennych. Praca *Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard/L'Espace Social* (2007) stanowi reinterpretację słynnego tomiku Mallarmégo pod tym samym tytułem. Hugonnier wkleiła na strony tomiku zdjęcia znalezione w internecie, zachęcając odbiorcę do nowego odczytania dzieła, a zarazem tworząc „przestrzeń społecznej emancypacji”.

W różnych punktach wystawy, takich jak hol wejściowy i główna sala, widz znajdzie dokumentację wykładów Falke Pisano i jej składające się z książek i obiektów instalacje, w których analizuje fenomen abstrakcji. Twórczość Pisano, chociaż oparta głównie na tekście, jest ściśle związana z istnieniem i cechami konkretnych obiektów, zwłaszcza abstrakcyjnych. (Powtórna) inscenizacja nowoczesności w formie aktu performatywnego jako reinterpretacja rozmaitych uwarunkowań recepcji sztuki nowoczesnej zazębia się tutaj w naturalny sposób z głównym tematem wystawy. Praca stanowi krytyczną refleksję na temat nowoczesności i modernizmu jako podstawy rozmaitych praktyk artystycznych.

Praca Pisano prowadzi nas z powrotem do holu wejściowego, gdzie prezentowane są plakaty zapowiadające jej wykłady-performanse, a następnie na drugie piętro. Znajdziemy tam gabloty Mathiasa Poledny, w których prezentowane są okładki płyt wydanych przez Folkways, wytwórnię stworzoną w 1948 roku w celu udokumentowania „całego świata dźwięku”. Płyty prezentowane są w różnych kombinacjach razem z filmowymi instalacjami artysty.

Nowa instalacja filmowa Poledny, stworzona specjalnie na warszawską wystawę, pokazywana jest na drugim piętrze: jest to „portret grupy obiektów”, a mianowicie kryształowego zestawu barowego projektu Adolfa Loosa wyprodukowanego przez wiedeńską firmę J. & L. Lobmeyr.

Na drugim piętrze znajdziemy również pracę *Ricostruzione: Disertori/Libera. Ku historycznej baśni o modernistycznej architekturze i psychologii* (2008), dzieło historyka sztuki Toma Holerta i reżyserki Claudii Honecker. Ten esej wideo, któremu towarzyszy kolaż fotograficzny stanowiący rodzaj scenopisu, to wieloznaczna analiza kwestii dotyczących architektury, polityki, psychologii i filozofii, luźno związanych z życiem i twórczością dwóch postaci historycznych z Trydentu: Beppino Disertoriego (1907-1992) i Adalberto Libery (1903-1963).

Kolejną pracą pokazywaną poza muzeum będzie film brytyjskiej artystki Runy Islam *Opróżnij staw, by złapać ryby* (2008). Film wyświetlany będzie w kinie Muranów w każdy poniedziałek przed wieczornym seansem (pierwszy inauguracyjny pokaz odbędzie się w sobotę 13 lutego godz. 14.00). Tematem dzieła urodzonej w Bangladeszu artystki jest opuszczony modernistyczny budynek projektu austriackiego architekta Karla Schwanzera, zbudowany pierwotnie na brukselską Wystawę Światową w roku 1958, a następnie przekształcony w Muzeum XX Wieku w Wiedniu. W swym niemimetycznym filmie Islam przywołuje tradycje filmu abstrakcyjnego i strukturalistycznego i próbuje podważyć tradycyjną zależność filmu od narracji. Wizualna narracja wynika tutaj z ruchu kamery, która pisze zdanie „Opróżnij staw, by złapać ryby” powtarzając dokładnie układ typograficzny, w jakim jest ono zamieszczone w angielskim wydaniu *Uwag o kinie* Roberta Bressona.

**Wystawa organizowana we współpracy z Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie (MACBA).**

**Partnerzy projektu:**

Austriackie Forum Kultury w Warszawie  
IFA - Institut fuer Auslandsbeziehungen  
Instytut Ramon Llull  
Kino Muranów  
Meble Emilia

**Patroni medialni:**

Gazeta Wyborcza  
Radio TOK FM  
warszawa.gazeta.pl  
artinfo.pl

**Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie**

ul. Pańska 3  
00-124 Warszawa  
tel. +48 22 596 40 10  
[www.artmuseum.pl](http://www.artmuseum.pl)

**Muzeum czynne: wt.-niedz. 12.00-20.00**  
**WSTĘP BEZPŁATNY**