

Polński

Mikołaj Poliński

IL VESUVIO – La Funicolare

Kolejka linowa na Wezuwiusz

The Funicular to Vesuvius

Rozmowa/Conversation

Mikołaj Poliński – Jaromir Jedliński

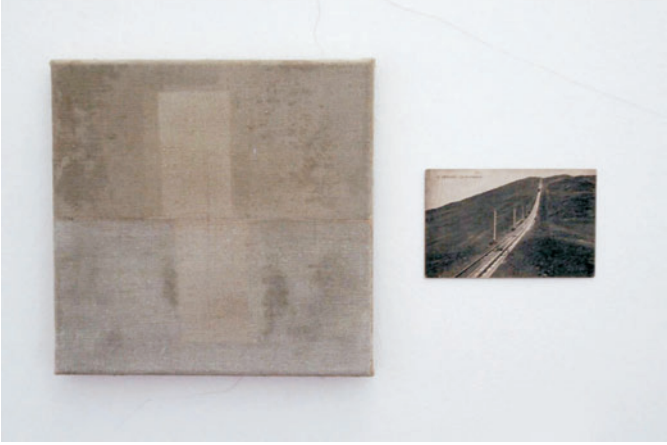




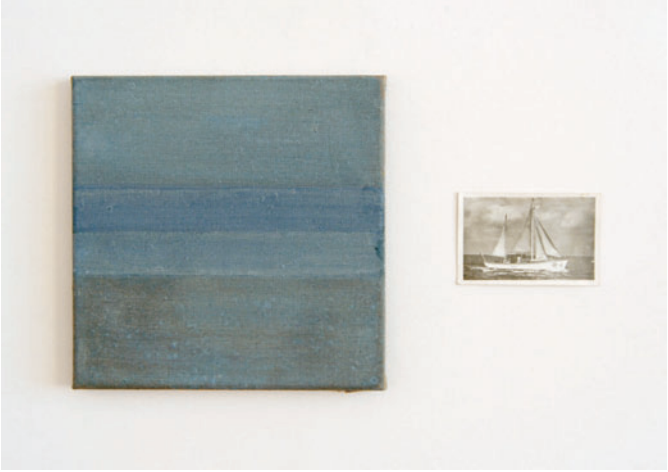


IL VESUVIO - La Funicolare









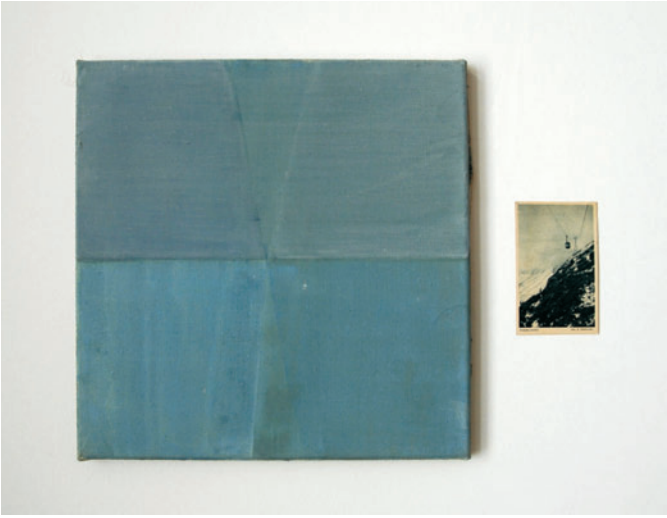






Kolejka linowa

Fot. E. Falkowski





Sprung einer Mine.

e
4011



Katalog prac

1. *IL Vesuvio – La Funicolare*, 2009
instalacja, akryl na suficie, akryl na papierze, szyba,
tyczki geodezyjne, 380 × 460 × 460 cm
2. *IL Vesuvio – La Funicolare*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 25,5 × 25,5 cm
3. *Miraże*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 90,5 × 90,5 cm
4. *Kuter ratowniczy „Sztorm”*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 30 × 30 cm
5. *Swiss Airbus A340-300*, 2008
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 81 × 81 cm
6. *One Day in Paradise*, 2008
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 73 × 73 cm
7. *Full Moon*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 44,5 × 44,5 cm
8. *Wyspy Galapagos*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 130 × 130 cm
9. *Ogniem w stronę...*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 43,5 × 43,5 cm
10. *Kolejka linowa*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 40 × 40 cm
11. *Sprengung einer Mine*, 2009
akryl na płótnie, kartka pocztowa, 97 × 97 cm

List of works

1. *IL Vesuvio – La Funicolare*, 2009
installation, acryl on ceiling, acryl on paper, glass, flagpoles,
380 × 460 × 460 cm
2. *IL Vesuvio – La Funicolare*, 2009
acryl on canvas, postcard, 25,5 × 25,5 cm
3. *Mirages*, 2009
acryl on canvas, postcard, 90,5 × 90,5 cm
4. *Rescue Cutter „Sztorm“*, 2009
acryl on canvas, postcard, 30 × 30 cm
5. *Swiss Airbus A340-300*, 2008
acryl on canvas, postcard, 81 × 81 cm
6. *One Day in Paradise*, 2008
acryl on canvas, postcard, 73 × 73 cm
7. *Full Moon*, 2009
acryl on canvas, postcard, 44,5 × 44,5 cm
8. *Galapagos Islands*, 2009
acryl on canvas, postcard, 130 × 130 cm
9. *Fire Towards...*, 2009
acryl on canvas, postcard, 43,5 × 43,5 cm
10. *Funicular*, 2009
acryl on canvas, postcard, 40 × 40 cm
11. *Sprengung einer Mine*, 2009
acryl on canvas, postcard, 97 × 97 cm

Z Mikołajem Polińskim rozmawia Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: Pamiętam, że kiedy rozmawialiśmy przed rokiem, a ja przywołałem usłyszane wtedy od Christiana Boltanskiego słowa o odczuwanej przezeń „potrzebie powrotu utopii”, powiedział Pan o podobnych swoich przeczuciach, czy też oczekiwaniach. Wiedza o tym odtąd intryguje mnie w widzeniu Pana pracy, myślenia i postawy, zwłaszcza w powiązaniu z Pana deklaracjami, iż sytuuje Pan działania artysty w przestrzeni „świata idealnego”, jak to kiedyś do mnie Pan pisał. A stanowić on ma (ten „świat idealny”) – jak to pojmuję – rezultat wyobrażenia na temat istnienia „równoległych rzeczywistości”, czy tak? To ostatnie pojęcie też pojawiło się w którymś z listów, jakie otrzymałem od Pana. Ciekawy jestem, w jaki sposób Pan te sprawy dzisiaj widzi, a dalej, jak je uwidacznia w swojej pracy. Czy postępowanie artystyczne uważa Pan za rodzaj mostu, lub też tunelu umożliwiającego spotkanie owych „równoległych rzeczywistości” (rzeczowej i idealnej)?

Mikołaj Poliński: Myślę, że sama sztuką jest utopią. Wynika to z jej autonomii i z jej przeznaczenia. W moim przekonaniu sztuka w ogóle nie musi odzwierciedlać świata (zyskiwać jakichś pragmatycznych celów – sztuka pozostaje bezużyteczna). Twórca powołuje do istnienia (materializuje) wyobrażoną rzeczywistość podporządkowaną sile wyobraźni plastycznej. Odwołanie do przestrzeni „świata idealnego” jako obszaru działań artysty jest myślą Witolda Lutosławskiego, który w swoich wypowiedziach wielokrotnie powołuje się na równoległy „świat ideału”, obszaru naszych pragnień, naszych marzeń. Był on głęboko przekonany, że dzieła sztuki są „pomostem” umożliwiającym doświadczenie świata idei. Ta postawa artystyczna jest mi bardzo bliska. Oczywiście język muzyki, którym posługiwał się Lutosławski

jest zapisem dźwięku w czasie – formą całkowicie abstrakcyjną, odrębną od form plastycznych, niemalże zawsze związanych z materialnością.

Budując wypowiedź plastyczną wyobrażam sobie, że przestrzeń galerii jest białą kartką, która przyjmuje zapis myśli. Bardzo trudno mi wyjaśnić powstawanie samego pomysłu „rysunkowego”, wszystko odbywa się tylko w wyobraźni. A więc dotyczy wymagowanej przestrzeni, równoległej do rzeczywistego świata. W ten sposób pojmuję to, że praca artystyczna może stać się pewnym łącznikiem ze światem idei.

Jaromir Jedliński: W takim razie zapytam o partyturę, wedle której – jak miemam – dokonuje się postępowanie artysty pracującego w takim trybie, za jakim Pan się opowiada. Mówi Pan o wyobraźni, jako łączniku umożliwiającym odczytanie pracy artystycznej, no to rozumiałe. Mnie tu jednak bardziej szczegółowo interesuje budulec wyobraźni autora pracy artystycznej i dociekam właśnie istnienia jakiejś partytury w tej pracy. Struktury myślowej. Tu znowu pośrednio nawiązuję do słów innego artysty – Zbigniewa Gostomskiego, który nieraz mówił o konieczności istnienia takiej partytury, a zarazem napomynał o mocno odczuwanym w dużych obszarach współczesnej produkcji artystycznej jej niedostatku. Pan zdaje się podzielać krytyczny stosunek do takiej, opartej na nadmiernej dowolności, produkcji. Czym zatem w przypadku Pana pracy jest owa domniemywana przeze mnie partytura, albo kościec wyobraźni artysty, na którym niejako ucieleśnia się przesłanie pracy. Partytura taka może stanowić – nadal wyrażając się obrazowo i przenośnie – filar owego mostu pomiędzy światem idealnym a rzeczowym, o jaki wcześniej

pytałem, a dalej kreślić przęsto tworzące porozumienie pomiędzy autorem wypowiedzi artystycznej a jej odbiorcą. Zaś, skoro już posłużyłem się pojęciem partytury, to czy mógłby Pan rozwinąć ten stały w Pana wypowiedziach wątek odniesień wobec Witolda Lutosławskiego i wskazać swoje pojmowanie związków pomiędzy organizacją świata dźwięków w muzyce, a form wizualnych oraz przestrzennych w dziedzinie, w której Pan sam pracuje, tworząc formy na płaszczyźnie oraz organizując je w trójwymiarowej przestrzeni, często wręcz fizycznie interweniując we wnętrza, jakie ma Pan do dyspozycji, lub nawet budując takie przestrzenie, jak w przypadku Pańskiego pawilonu-pracowni, czy jeszcze organizując swoje własne albo innych artystów wystawy itp.?

Mikołaj Poliński: Uważam, że pierwszy impuls, zamysł, koncepcja czy rodzaj „partytury myśli” stanowi punkt wyjścia dla każdej pracy artystycznej – trudno mi sobie uzmysłowić inną możliwość.

Partytura dla dzieła muzycznego jest swoistym kodem zawierającym większość informacji niezbędnych do wykonania utworu. W przypadku prac wizualnych to przybiera oczywiście nieco bardziej swobodną formę, jednak każdorazowo wypowiedzi towarzyszy pewna nadrzędna idea porządkująca.

W pracy *Kontrapunkt* (Galeria Oko Ucho, Poznań, 2006) wyobraziłem sobie, że cała przestrzeń stanowi miejsce spełniania się porządku malarskiego (plastycznego) inspirowanego polifonią. Instalacja została wpisana w zastaną architekturę sali, podporządkowując ją idei kontrapunktu. Główną oś działań plastycznych wyznaczyły konstrukcje drewniane związane z sufitem i podłogą.

Tworzyły one linie interwałów przestrzennych dodatkowo wzmocnionych 19 żarówkami o różnej mocy, rozmieszczonymi w porządku horyzontalnym. Linearnie sytuowane punkty świetlne (żarówki) korespondowały przez negatywową analogię z czarnymi plamami malarskimi naniesionymi na ścianę. Zależało mi na pewnym poczuciu organizacji tej przestrzeni, poddania jej trudno uchwytnemu rygorowi, który jednocześnie pozostawał swobodny. Poszukiwałem rezultatu zbliżonego do formy „aleatoryzmu kontrolowanego“.

Innym ważnym doświadczeniem w poszukiwaniu związków pomiędzy organizacją świata dźwięków, a budową form malarskich, była praca *Błękitna Fuga*, zrealizowana we współpracy z pianistką Misą Shimomurą (Galeria Oko Ucho oraz Galeria Naprzeciw, Poznań 2008). Interesowało nas na ile muzyka fortepianowa może „współbrzmieć” ze strukturą plastyczną. W rezultacie powstał cykl akwareł, wpisanych horyzontalnie w przestrzeń galerii. Forma malarstw oraz ich rozmieszczenie były związane z wyobrażeniem polifonii. Punkty, linie i plamy barwne wchodziły w relacje z improwizacją fortepianową, wykonaną w galerii, jednocześnie barwa dźwięku i struktura utworu fortepianowego wspierały prezentowane akwarele. W notatkach teoretycznych Witolda Lutosławskiego interesują mnie rozważania na temat odwołań przydatnych w konstruowaniu utworu muzycznego – na przykład odwołań do konwencji mowy, albo zwrócenie uwagi na naturalny rytm pracy aparatu odbiorczego człowieka, który po zagęszczonych partiach kompozycji potrzebuje rozluźnienia, oddechu. Na podobnej zasadzie zdarza mi się odwoływać do konstrukcji muzycznych w działaniach malarskich, czy też

realizacjach przestrzennych. W budowie partytury ogromną rolę odgrywa linearność, którą może być horyzontalny zapis czasu oraz wynikająca z tego równoległość zdarzeń w czasie spełniająca się w układzie góra-dół. Znaczące może być nagromadzenie dźwięków w jednej partii znajdujące swoje negatywowe odbicie w dalszej partii utworu – w ciszy. Istotne może być też wykorzystanie naszej naturalnej skłonności do zapamiętywania, bardzo ważnej przy „czasowym” doświadczaniu utworu.

Wszystkie te zagadnienia mogą dotyczyć również gospodarowania przestrzenią w pracy plastycznej. Jednak należy zaznaczyć, że przywołane analogie spełniają się na zasadzie intuicyjnych (wyobrażeniowych) odniesień pomiędzy autonomicznymi językami. Zapisu muzycznego nie da się bezpośrednio przełożyć na płaszczyznę malarstwa.

Jaromir Jedliński: Czy tak pojęta metoda pracy pozwala rozumieć, iż rzecz, którą Pan robi w swojej pracowni, w szkicownikach, w myśli wpierw już posiada swoją partyturę, wedle której następuje w danej przestrzeni wystawy jej konkretne wykonanie (jak w przypadku utworu muzycznego wedle wcześniejszego zapisu), czy też dane warunki przestrzenne przeformułują pierwotny zamysł, powodując że pierwotny projekt ma charakter aleatoryczny, by trzymać się tych muzycznych terminów. Dociekam w tych pytaniach zależności pomiędzy kwestią autonomii dzieła plastycznego, jak je Pan pojmuje, jego określeniem (bądź dookreśleniem) przez konkretne warunki przestrzenne (wnętrza albo otwartej przestrzeni), w jakich jest ono uobecniane. Tu pojawia się też pytanie o kolejne realizacje tej samej pracy w różnych miejscach.

Mikołaj Poliński: Oczywiście przestrzeń galerii ma duże znaczenie. Są prace, których nie można zrealizować w danym miejscu ze względu na jego rozmiary, warunki świetlne, kondycję pomieszczeń, czy też ich bardzo osobliwą architekturę. Niektóre idee podporządkowują sobie przestrzeń, inne wpisują się w nią, i są też takie, które pozostają dla niej neutralne.

W wielu swoich realizacjach podporządkowuję przestrzeń galerii idei pracy. Starając się jednocześnie zachować pewną otwartość, polegającą na wstuchaniu się w miejsce. Reakcja na zastaną sytuację pomieszczenia może wносить ważne zmiany. Myślę, że to istotna część procesu artystycznego. Przykładem totalnego anektowania przestrzeni może być praca *Sześć dni w raju* (Galeria Aneks, Poznań, 2006). W gospodarowaniu pomieszczeniem galerii zależało mi na eksponowaniu jego „ukrytych właściwości”, które są pomijane przy konwencjonalnym czytaniu przestrzeni. Na zmianę charakteru sali wpłynęło między innymi wykorzystanie części sufitowej jako pola ekspozycji rysunku oraz zbudowanie sufitu na podłodze galerii. Podobnie były skonstruowane kolejne wersje tej pracy (*Podróż do Raju*, 2006 Galerie von Döring, Schwäbisch Hall; *126 dni w raju*, 2006, Daiwa Viewing Room, Hiroszima; *One Day in Paradise*, 2006 Galeria Zenshi, Tokio; *Der Himmel über Berlin*, 2007, Haus am Lützowplatz, Berlin). Trudno mi jednak wskazać zakres, w jakim stopniu zmiany w kolejnych wersjach „idei raju” wynikały z bardzo różnych warunków przestrzennych danej galerii. Istotną rolę odgrywał kontekst i przede wszystkim „ewolucja” samej idei wynikająca z krytycznego spojrzenia na poprzednie realizacje.

Innym rodzajem anektowania przestrzeni opartym na wpisywaniu się w warunki pomieszczenia była praca *Podróż na wschód* (*Oder-Odra*, 2003 w Vierraden). Jadąc do Niemiec nie posiadałem żadnych informacji o galerii, w której miałem realizować prace. Zabrałem ze sobą ołówek i prosty szkic – wyobrażenie „podróży na wschód”. Zapis na papierze stał się punktem wyjścia dla monumentalnego rysunku wykonanego bezpośrednio na ścianach salonu opuszczonej willi.

Jaromir Jedliński: A zatem, może docierając do jakichś konkluzji w naszej konwersacji, dochodzimy też – po Pana ostatnich słowach – do odpowiedzi na nurtujące mnie tu głównie pytanie o partyturę. Rozumiem teraz, że tę partyturę stanowi „idea pracy”, którą raz za razem Pan przywołuje, chociaż może nie do końca pojmuję wciąż naturę owej idei. Z czego ona wyrasta? W ogóle relacja pomiędzy światem idei, a konkretnym ucieleśnianiem się dzieła sztuki wydaje mi się niezbyt jasna. Być może świat idei nie jest tym samym światem, co świat konkretności sztuki (choć pamiętam pojęcie historii sztuki jako historii idei, a bliżej w czasie pewnie bliskie Panu pojmowanie sztuki, jakie proponowali artyści wypowiadający się w idiomie konceptualizmu)? Może powie Pan o tej relacji między światem idei (*disegno* w źródłowym znaczeniu), a samym procesem wykonywania szkicu (jest Pan wedle mnie bowiem w pierwszym rzędzie rysownikiem, nawet, kiedy posługuje się Pan formami trójwymiarowymi), może na przykładzie obecnego zapewne w Pana myśleniu i pracy przymierzaniu się do zaproponowanej Panu wcześniej przeze mnie wystawy w Galerii Foksal w Warszawie, a także w odniesieniu do niedługo mającej się odbyć Pana wystawie w Galerii

Muzalewska. Myśli Pan o nich od jakiegoś czasu (nie wiem jeszcze zaś, co Pan o tym myśli), zna Pan przestrzeń Galerii Foksal, ale rzecz cała jest w fazie wstępnego projektu (a może konkretnych projektów), i może jest to dobry moment aby proces Pana pracy w ogóle na tym konkretnym i aktualnym przykładzie opisać? Zna Pan również z wcześniejszej w niej swojej pracy miejsce Hanki Muzalewskiej.

Mikołaj Poliński: Jeżeli mogę jeszcze powrócić do poprzedniego pytania... Intryguje mnie „kwestia autonomii dzieła plastycznego (...) jego określenia przez warunki przestrzenne”. Ciekawi mnie, czy pyta Pan o wpływ warunków ekspozycyjnych na autonomię koncepcji? Czy autonomię samej konkretnej realizacji w przestrzeni? Świat idei w źródłowym znaczeniu rozumiem jako świat wyobrażeń, świat myśli, w tym obszarze mieści się też „idea pracy”, czy też „idea partytury”. Chciałbym rozróżnić, że samą partyturę rozumiem w podstawowym znaczeniu jako konkretny zapis precyzyjnych informacji o przebiegu wielo-instrumentowego utworu muzycznego. Przenosząc to na obszar sztuk wizualnych, konkretna (materialna) praca może być dla „rysownika” tym samym czym jest partytura dla kompozytora. Pojawiające się wcześniej pojęcie „partytury myśli” sytuowałbym w obszarze „świata idei”. By spróbować wyjaśnić relacje zachodzące pomiędzy światem idei, a samym procesem rysowania (zapisywania myśli), czy jak Pan to określił „konkretnym ucieleśnianiem się dzieła sztuki”, posłużę się odwróceniem sytuacji. Budując pracę z fragmentów drewna, łącząc je z konkretnymi przedmiotami i przenosząc cały układ do galerii (przestrzeni sztuki), dokonuję zamiany znaczeń. Ta zamiana jest możliwa

dzięki zaangażowaniu wyobraźni, a więc uaktywnienia równoległej „przestrzeni idei”.

Analizowanie procesów zachodzących w wyobraźni dotyczy zagadnień związanych z psychiką ludzką. Trudno mi powiedzieć, czy można wyróżnić w pracy wyobraźni pewien sygnał, który skłania nas do podążania torem myśli przewodniej, którą zwykliśmy nazywać natchnieniem? Na ten impuls może składać się duża ilość różnych fragmentów wyobrażeń, odczuć związanych ze sferą duchowości, marzeń, pragnień, pamięci, procesów poznawczych. Przypuszczalnie dopiero gdzieś na styku tych sfer formułuje się pewna główna tendencja utworu. Proces ten może zachodzić gwałtownie, albo być długotrwałym dociekaniem prowadzącym do materializacji, powstania szkicu. Jednak czy można wyjaśnić samą „naturę” tej „idei”?

W poszukiwaniu związków zachodzących pomiędzy „światem idei a konkretem sztuki” mogą być przydatne dwa obrazowe cytaty. Reprodukacje zdjęć lotniczych w różnej skali zamieszczone przez Kazimierza Malewicza w *Świecie bezprzedmiotowym* z podpisem „otoczenie (rzeczywistość) inspirujące suprematystę” oraz wypowiedź Witolda Lutosławskiego: „(...) bardzo często wyobrażam sobie utwór jeszcze nie napisany, tak jak miasto z dużej wysokości, z samolotu. Dopiero później zniżanie pozwala mi skonkretyzować szczegóły, detale takiej wizji. Jeśli się posiada taką wizję i idee kluczowe, które właśnie widać z bliska, wtedy można przystąpić do pisania utworu.” Jeżeli chodzi o pomysły, które mnie obecnie zajmują, to równolegle pracuję nad kilkoma realizacjami. Gdy myślę o konkretnej przestrzeni często rozważam dwie lub trzy możliwości działania. Uważam, że to zupełnie naturalne

postępowanie, dające możliwość większego dystansu, szerszego spojrzenia na podjęty temat pracy.

W przypadku Galerii Foksal planowałem totalnie zaanektować przestrzeń, budując kinetyczną instalację, w której dużą rolę odgrywałoby malarstwo w przestrzeni. Pomysł ten pozostaje w jakiś sposób związany z pracą *One Day in Paradise* z Tokio. Jednak wymaga on sprawdzenia w warunkach pracownianych, nie jestem pewny, jak to wyobrażenie będzie się spełniać w pomieszczeniu galerii. Jednocześnie dopuszczam możliwość zupełnie innego „użycia” tej przestrzeni, to są obecnie jedynie zarysy, bardziej przeczcucia potencjalności tego miejsca (w Galerii Foksal frapują mnie ukryte za prowizorycznymi osłonami przestrzenie – elementy architektoniczne – drzwi, okna, dające możliwość wyjścia poza ramy galerii).

Obecnie idee te odłożyłem na dalszy plan ze względu na najnowszą pracę, którą przygotowuję do przestrzeni Galerii Hanny Muzalewskiej. Planowana instalacja (malarska), którą nazywam „roboczo” *Błękitna symetria*, w jakimś stopniu łączy się problemowo z ideą *Miraży* (rok 2008, Galeria Ulf Wetzka, Berlin), jednak w tym przypadku operuję zupełnie inną formą. Wystawa w Galerii Muzalewska zatytułowana będzie, wiem to dopiero teraz, w końcu lutego 2009 roku, *Kolejka linowa na Wezuwiusz*. Może proces jej powstawania mógłby w jakimś stopniu przybliżyć Pana do odpowiedzi na postawione pytania? W tym momencie przerwę, myślał Pan o konkluzji, a ja zaczynam całą sprawę nawarstwiać. Jeszcze zaintrygowała mnie jedna rzecz, jestem ciekawy jak Pan rozumie przywołany wcześniej aleatoryzm w odniesieniu do działań plastycznych?

Jaromir Jedliński: Miałem na myśli dopytanie się – a zakładając, że istnieje zamysł, *disegno*, czy też partytura, lub raczej dociekając, czy istnieje – w jaki sposób w owym pierwotnym zamyśle, czy projekcie pracy wpisane jest jej ewentualne wielokrotne odtworzenie w różnych przestrzeniach. Bo skoro w wielkiej mierze w Pana praktyce reaguje Pan na konkretne miejsce, to tworząc w pierw projekt, a potem jego uobecnienie w danej konkretnej przestrzeni, nie realizuje Pan przecież tej pracy jako jednorazowej, okolicznościowej, ale zapewne zakłada Pan możliwość jej kolejnych wystawień, wykonań, że tak się wyrażę, zakłada Pan może, że taka realizacja (zwłaszcza instalacja) kiedyś, gdzieś, znajdzie swoje miejsce na stałe, acz zazwyczaj w pierw myśli Pan pewnie o czasowym, aktualnym jej pokazaniu zwykle w galerii. Tak więc, mówiąc przenośnie o aleatoryzmie, znowu drążyć próbowałem kwestię partytury, stopnia określenia formy dzieła już w fazie jego koncepcji i stopnia jego dalszej zależności od danych warunków w miejscach kolejnych jego uobecnień, a tym samym otwartości tej pierwotnej partytury, jej aleatoryczności właśnie. Pytam o to, co jest niezmiennie w dziele o takiej naturze, jak Pana prace, co zaś jest wynikiem niejako negocjacji z każdorazowym kontekstem, w jakim dzieło ma się znaleźć. Mówiąc wprost, interesuje mnie, co w zamyśle pracy jest stałe, a co pozostaje otwarte. A ujmując zaś rzecz praktycznie, co jest w tworzonej realizacji rdzeniem pracy jej autora, co zaś osoby czy instytucji, która ową realizację wystawia (czy możliwe jest to bez udziału autora?). W tym drugim wypadku, partytura pracy wieloelementowej byłaby też konkretną instrukcją sposobu jej kolejnego prezentowania.

Mikołaj Poliński: Wskazanie „niezmiennego elementu” łączącego różne wersje danej idei jest trudne. Dużą rolę odgrywa proces, tak że sam zamysł pracy może podlegać pewnej ewolucji. Tak, jak miało to miejsce w instalacji *Sześć dni w raj*, którą realizowałem kilkakrotnie w bardzo różnych kontekstach. Pomimo oczywistej analogii łączącej poszczególne wersje wyobrażenia raj, elementy budujące pracę podlegają zmianom, mają otwarty charakter. Zmiany te zachodzą na poziomie koncepcji, jak i podczas konkretnej realizacji w danym miejscu. Wykonując rysunki bezpośrednio na ścianach galerii, wpisując instalacje w przestrzeń mam świadomość, że czas istnienia tej pracy wyznaczony jest przez czas trwania wystawy. Ponowne podjęcie tej samej idei w innych miejscach stanowi już kolejną nową realizację. W takim sposobie budowania wypowiedzi dużą rolę odgrywa element improwizacji. Wyjaśniając to obrazowo – wyobrażam sobie, że wszystkie części składowe danego układu w przestrzeni są w ruchu.

Gdy poruszam problem otwartości idei, to nasuwa mi się jeszcze jedna bardzo ważna kwestia. Na ile to, co wyobrazone spełnia się materialnie w samej realizacji rysunku czy instalacji? Stale towarzyszy mi poczucie próby, osiągnięcia tylko części tego, co zamierzałem. To jest rodzaj pewnego przeświadczenia, że właściwie podejmuję cały czas jedną i tę samą pracę, która pozostaje otwarta.

Jeżeli chodzi o pragmatyczne ujęcie Pańskiego pytania, to ten sposób działania właściwie wyklucza możliwość wyręczenia mnie w realizowaniu instalacji.

(W 2007 roku przygotowywałem instalację *Portret Pani M.*, która miała być pokazana w Hiroszynie. Dla osób zaangażowanych w przygotowanie ekspozycji sporządziłem

bardzo dokładną dokumentację fotograficzną oraz plany rysunkowe, umożliwiające zbudowanie układu bez mojego udziału. Krótko po wysłaniu materiałów zwrócono się do mnie z prośbą o przybycie i skonstruowanie pracy w przestrzeni. Będąc już na miejscu instalację poddałem zmianom, znacznie odbiegając od wcześniejszych planów.)

Jaromir Jedliński: Może więc wracamy do punktu wyjścia naszej rozmowy, może ta nieuchwytna „stała” w Pana pracy to jest właśnie owa partytura, o jakiej usiłowaliśmy mówić, może ów element aleatoryczny w Pana postępowaniu to właśnie ta ciągła otwartość pracy, jej wręcz improwizacyjność, jak Pan powiedział. Spróbujmy jeszcze na koniec w takim razie zastanowić się ponownie nad tymi paroma zasadniczymi elementami w konkretnym Pana działaniu: partytura, jakaś stała w procesie pracy, otwartość, aleatoryczność wykonania (realizacji) pracy w danej przestrzeni, improwizacja. Może dałoby się powiedzieć o każdym z tych elementów po jednym zdaniu, nie tyle mam tu na myśli ich zdefiniowanie, ale raczej określenie Pana stosunku do takich haseł?

Mikołaj Poliński: Partyturę w odniesieniu do realizacji rysunkowych (malarskich) rozumiem jako rodzaj przenośni dla: koncepcji, zamysłu, porządku powstającej pracy. Generalnie myślę, że działania twórcze człowieka wiążą się z budowaniem określonego porządku, który determinuje sens powstającego dzieła.

Czy można wskazać jakąś stałą dla moich realizacji? Wyobrażenie „ruchu” – możliwość zmiany – skupienie na pracy w procesie, stanowi stały element wielu moich idei. Z tego wynika otwarta forma instalacji, ich często improwizacyjny charakter poddany pewnym rygorom. Ten

sposób działania, wpisywania (podporządkowywania) rysunku w zastaną przestrzeń, w pewnym stopniu łączy się z pojęciem *aleatoryzmu kontrolowanego*.

Improwizacja to nieograniczona przestrzeń – dla muzyka swoisty „kosmos” niczym nieskrępowanych możliwości. Improwizator koncentruje się na podjętym temacie, „staje się jego częścią”. Paradoksalnie temu rodzajowi skupienia towarzyszy stałe dystansowanie się wobec podjętego tematu. Wyobrażam sobie, że (improwizacja) to podróż w nieznanym kierunku.

Poznań – Warszawa – Berlin – Łódź, styczeń-luty 2009 roku

Mikołaj Poliński's Conversation with Jaromir Jedliński

Jaromir Jedliński: I remember that when we talked a year ago and I referred to what I had heard from Christian Boltanski about his “need for a return of utopia”, you shared with me similar intuitions, or expectations. This knowledge has since intrigued me in the perception of your work, way of thinking and the stand taken, especially in connection with your declared positioning of an artist’s activity within the space of an “ideal world”, as you wrote to me some time ago. And this (“ideal world”) – as I understand it – is to be a result of the work of imagination related to the existence of “parallel realities”, is it not? The last term also figured in one of your letters to me. I wonder how you see these things now and, furthermore, how are they present in your work. Do you consider artistic activity as a kind of bridge or tunnel that allows an encounter of the “parallel realities” (material and ideal)?

Mikołaj Poliński: I believe that art itself is a utopia. This stems from its autonomy and destiny. To my mind, art in general does not need to reflect the world (or to gain some pragmatic objectives; art remains useless). An artist brings to life (materializes) a make-believe reality subject to the force of artistic imagination. A reference to the space of an “ideal world” as to the area within which an artist operates was expressed by Witold Lutosławski. He would frequently speak about a parallel “world of the ideal”, a space of our desires and dreams. He was confident that an art work is a “bridge” that facilitates an immediate experience of the world of ideas. This artistic stand is very close to what I feel. Naturally, the language of music which Lutosławski used is a recording of sound in time –

a completely abstract form, distinct from visual forms which are nearly always connected with the material.

When constructing a visual work of art I imagine gallery space as a blank sheet which adopts a record of thought. I find it very hard to explain the coming to life of a “drawn” idea as it all takes place only within imagination. As such, it concerns imaginary space, which is parallel to the actual world. This is my understanding of the fact that artistic creativity may become a kind of bridge with the world of ideas.

Jaromir Jedliński: My next question, then, will concern the “score” which, I believe, is followed by an artist who works the way you describe it. You refer to imagination as a link that facilitates the reading of an artist’s work, which is understandable. However, I am more interested in the building material of the imagination of an author of an art work and I try to find some blueprint or score (partiture) in this work, its mental structure. Here, again, I refer indirectly to another artist, Zbigniew Gostomski, who many a time has spoken about the need for such a “score” and who simultaneously has given to understand that it is dramatically lacking in vast areas of contemporary artistic production. You seem to be sharing a critical approach to such production, which is based on excess arbitrariness. What, then, in your particular case is this “score” or skeleton of an artist’s imagination I intuitively seek, which embodies the message of the work. Such a score may constitute – to use another metaphor – a pillar of the bridge between the ideal and the material worlds I asked about earlier, and further may delineate a span of understanding between the author of an art work and its

recipient. Moreover, since I used the notion of a music score, could you elaborate on the ties with Witold Lutosławski, constantly present in your comments. Could you also let us know how you understand the connection between the organisation of the world of sounds in music and that of visual and spatial forms in your own métier, when you create forms on the surface and arrange them in three-dimensional space, frequently physically interfering with the interiors you have at your disposal or even constructing spaces, as in the case of your pavilion-studio, or at other times arranging your own or your colleagues' exhibitions, etc.?

Mikołaj Poliński: I believe that the first impulse, intention, concept or kind of "thought score" is the starting point for each artistic endeavour; I can not imagine any other possibility.

For a music composition, the score is a kind of code that contains most of the data indispensable for the performance of a given work. In the case of visual works, this naturally takes a more loose form, but each and every time an artistic expression is a result of a certain overreaching ordering idea.

In the *Counterpoint* (Galeria Oko Ucho, Poznań, 2006), I imagined that the entire space is a place of coming to being of an order of painting (visual arts) inspired by polyphony. The installation was inscribed into the given architecture of the hall, which was to express the idea of counterpoint. The main axis of artistic endeavours was marked by wooden constructions related to the ceiling and floor. They constituted the lines of spatial intervals additionally enhanced by 19 bulbs of differing wattage,

arranged horizontally. The linear arrangement of light spots (bulbs) corresponded through the analogy of a negative with the black spots of paint applied on the wall. I was intent to capture a certain sense of organisation of this space, subjecting it to an elusive discipline, which at the same time remained lax. I sought a result that came close to the form of “controlled aleatorism”.

Another major experience in the search for associations between the organisation of the world of sounds and the construction of forms of painting was the work *Blue Fugue*, carried out together with the pianist Misa Shimomura (Galeria Oko Ucho and Galeria Naprzeciw, Poznań 2008). We were interested in the extent to which piano music may resound with a visual structure. This resulted in a series of watercolours inscribed horizontally into gallery space. The form of paintings and their arrangement were tied with a sense of polyphony. Points, lines and colour patches entered into relations with a piano impromptu played in a gallery, and simultaneously the sound tones and the structure of the piano composition enhanced the watercolours on display.

What I am interested in as concerns Witold Lutosławski's theoretical observations is his reflections on references that are conducive for the construction of a music composition, such as references to the convention of speech or the natural work rhythm of the reception apparatus of the human being, which needs relaxation and repose after “congested” parts of the composition. Similarly, I too invoke music constructions in my paintings or spatial projects. Linearity plays a major role in the construction of a score. This may be a horizontal record of time and the

resultant simultaneity of events in the top-down arrangement. What can be of significance is the amassment of sounds in one part which has its negative reflection in a further part of a work – in silence. Equally significant may be the use of our natural propensity to remember, of prime importance during the “temporal” experience of a work.

All of these questions may also concern space management in a work of visual arts. It must be borne in mind, however, that these analogies come into play as intuitive (imaginary) references between autonomous languages. Musical notation cannot be directly translated into the surface of a painting.

Jaromir Jedliński: Does such a method of work help to understand that the thing you create in your studio, in sketchbooks, has already its mental score, according to which its particular execution in a given exhibition space proceeds (as in the case of a music composition, performed from an earlier notation)? Or do the particular conditions of space reformulate the initial intention, making the original design aleatoric, to use another term from the realm of music? In my questions I seek the link between the autonomy of a visual work of art as you see it and its determination (or partial determination) by particular conditions of space (interior or open area), in which it is embodied. A question arises here about successive productions of the same work in different places.

Mikołaj Poliński: Naturally, gallery space is of vital importance. There are works that cannot be possibly produced in a given place because of their size, light conditions, the inadequacy of rooms or their unique architecture. Some ideas appropriate space for themselves,

others can be inscribed into it, and there are also those that remain neutral with respect to it.

In a number of my projects I subject gallery space to the idea of the work, trying at the same time to retain a certain openness, which entails a close listening to the place.

A reaction to the situation of given premises may result in significant changes. I believe that this is an important component of the artistic process.

The work *Six Days in Paradise* (Galeria Aneks, Poznań, 2006) is an example of a total annexation of space. In managing gallery premises I endeavoured to expose their “covert properties”, overlooked during a conventional reading of space. The change of the nature of the hall was effected among others by the use of the ceiling section as the display area for the drawing, with the concurrent construction of a ceiling on the gallery floor. Successive versions of the work were constructed in a similar way (*Journey to Paradise*, 2006 Galerie von Döring, Schwäbisch Hall; *126 Days in Paradise*, 2006, Daiwa Viewing Room, Hiroshima; *One Day in Paradise*, 2006 Zenshi Gallery, Tokyo; *Der Himmel über Berlin*, 2007, Haus am Lützowplatz, Berlin). It is hard for me, however, to indicate the extent to which the transformations in the successive versions of the “idea of paradise” stemmed from divergent spatial conditions of a given gallery. Context was of prime importance, as was the “evolution” of the very idea which resulted from a critical approach to preceding productions.

Another kind of annexing space based on adaptation to the conditions of particular premises was the work *Journey to the East* (*Oder-Odra*, 2003 in Vierraden). Heading for Germany I had no information about the gallery where I was

about to display my works. I took a pencil and made a simple sketch – an image of a “travel eastwards”. A record on paper was the starting point for a monumental drawing made directly on the walls of a living room of a deserted villa.

Jaromir Jedliński: Then, possibly reaching some conclusions in our conversation, following your last words we are likewise coming closer to answers to my main question about the score. Now I understand that this score is the “idea of a work”, which you keep referring to every now and then, but which seems a bit elusive to me. What does it originate in? In general, the relation between the world of ideas and a particular embodiment of a work of art seems not too clear. Perhaps the world of ideas is not the same world as the world of the concreteness of art (although I recall the notion of art history as a history of ideas; I remember, too, a more recent concept of art similar to yours, proposed by artists who employed the idiom of Conceptualism). Could you kindly tell me something about the relation between the world of ideas (*disegno*) and the very process of making a sketch (after all you are first and foremost a draughtsman, even if you take advantage of 3-D forms). Perhaps you might use as an example of what is present in your thinking and working, the struggle with exhibition space, the show in the Galeria Foksal in Warsaw, as well as your exhibition in the Galeria Muzalewska scheduled to be held shortly. For some time now you have been thinking about them (I do not know what you think about it), you are familiar with the space of Galeria Foksal, but the entire project is now in its inception stage (or possible there are a number of projects we will be dealing

with), and this may be the right moment to describe your work process using this particular and current example. You also know from your previous exhibition experience the venue of Hanka Muzalewska's gallery.

Mikołaj Poliński: If I may come back to your previous questions for a while... I am intrigued by "the question of the autonomy of a work of visual arts... its determination by spatial conditions". I wonder if you ask about the impact of exhibition conditions on the autonomy of an idea or on the autonomy of a particular work in space?

I see the world of ideas as primarily a world of imagination and thought; it comprises also the "idea of a work", or the "idea of a score". I would like to make clear that I treat the score in its essence as a concrete recording of precise information about the course of a multi-instrumental music composition. To translate this term into the language of visual arts, for a "draughtsman" a particular (material) work may perform the same function as the music score for the composer. I would include the aforementioned notion of the "thought score" within the "world of ideas".

Trying to explicate the relations that exist between the world of ideas and the very process of drawing (recording thought), or as you called it "a concrete embodiment of a work of art" I will reverse the situation. Building a work from wood fragments, combining them with concrete objects and transferring the entire set to a gallery (space of art), I perform an exchange of significations. This exchange is possible thanks to the involvement of imagination, or the setting into motion of a parallel "space of ideas".

Analysis of the processes taking place in imagination relates to human psyche. I find it hard to say whether we can

identify a single impulse in the work which makes us follow the path of the underlying idea, which we have come to call inspiration. This impulse may actually be composed of a large number of different fragments of imagination and emotions connected with the spiritual, the realm of dreams, desires, memory, or cognitive processes. Most probably the principal tendency of a work is born at the intersection of all of these realms. This process may proceed abruptly or may take a long time of reflection leading to the materialisation, the making of a sketch. However, can we explain the very "nature" of this "idea"?

Two metaphorical quotations may come in useful when one tries to define relations between the "world of ideas and the concreteness of art". These are reproductions of aerial photos of different sizes published by Casimir Malevich in *The Non-Objective World* with the caption: "the surrounding (reality) inspiring a Suprematist" and Witold Lutosławski's statement: "... I often imagine a work still unwritten, as a town from a high altitude, from a plane. Only later, losing altitude, do I elaborate on the details of this vision. If one has such a vision and key ideas that are perceptible up close, one can set down to writing a work."

As concerns ideas I am working on at present, I am at work on a few productions simultaneously. When thinking about a particular space I often toy with two or three modes of conduct. I believe that this is completely natural as it provides more distance and a wide perception of a given subject of work.

In the particular case of Galeria Foksal I had planned to totally annex the space by constructing a kinetic installation, with a major role of painting in space. This

idea is in some way related to the work entitled *One Day in Paradise* from Tokyo. However, it must be tested in the conditions of a studio; I am not sure how this idea will work out within a gallery. At the same time I allow the possibility of a completely different “use” of this space; these are but preliminary ideas, or rather intuitions of the potential of the venue (in the case of Galeria Foksal I am intrigued by the elements of architecture hidden beneath makeshift screens – doors and windows, which allow one to move beyond the framework of the gallery).

At present I have put those ideas on the back burner, so to speak, because of the most recent work which I am preparing for Hanna Muzalewska’s Gallery. The planned (painted) installation, which I call by the “working” title *Symmetry in Blue*, is up to a point connected with the idea of the *Mirages* (2008, Galeria Ulf Wetzka, Berlin), but in this case I take advantage of a completely different form. The exhibit in Galeria Muzalewska will be entitled, and I know it only now, in late February 2009, *The Funicular to Vesuvius*. Perhaps the process of its implementation might in a way bring you closer to the response to the above questions?

I will stop at this moment since you were referring to a conclusion and I start to belabour the point.

I am intrigued by one more thing; I wonder how you understand the aforementioned aleatorism in reference to projects in the area of visual arts?

Jaromir Jedliński: I wanted to ascertain – assuming there is an intention, *disegno*, or a score, or rather trying to see whether there is one – how this initial intention or design of a work is accommodative of the potential multiple reproduction in different spaces. Since in large measure you

react in your practice to a particular place, then when making a design and subsequently following it in a specific location you do not produce the work as a one-off event, but you surely assume the possibility of its successive exhibitions, or productions so to speak. You must assume that such a production (especially an installation) will one day find its permanent address but first of all you probably think about its temporary display, usually in a gallery. Therefore, figuratively speaking about aleatorism, I once more tried to probe into the question of a score, the extent of defining the form of a work already at the stage of an idea and the degree of its further dependence on particular conditions in venues of its successive embodiments. Thus I wanted to ask about the openness of this initial score, its aleatoric nature. I want to know what is immutable in a work such as yours, and what is the effect of some negotiations with each and every context where a work is to be placed. In other words, I am interested in what is fixed and constant in the idea of a work and what remains open. Practically speaking, what is the essence of the author's work and what is the element contributed by a person or institution who exhibits a particular work (is this possible without the participation of the author?). In the latter case, a score of a work composed of multiple elements would also constitute a concrete manual of the way of its successive presentation.

Mikołaj Poliński: To indicate an "invariable element" that would combine different versions of a given idea is difficult. The process is of paramount importance and therefore the idea of a work may evolve. This was the case with the installation *Six Days in Paradise*, which I exhibited several

times in a host of different contexts. Despite obvious analogies linking the individual versions of an imaginary paradise, the component elements of the work are variable and non-finite. These changes take place at the level of an idea and also during a concrete production in a given venue. Drawing directly on gallery walls and inscribing my installations into particular space I am aware that the existence of this work is determined by the duration of the show. Another approach to the same idea in other places is but a new execution. An element of improvisation plays a major role in such a manner of expression. To explain it in a figurative manner – I imagine that all the component parts of a particular system in space are in motion. As concerns the question of an openness of an idea, one other important issue comes to my mind. To what extent what is imaginary is materially fulfilled in the very execution of a drawing or installation? I feel all the time as if what I did was only an approximation or that I have achieved but a part of what I had hoped for. I am haunted by some kind of nagging thought that in truth I continue working with one and the same work, which remains forever open.

When it comes to the pragmatic approach of your question, this way of work effectively excludes the possibility of myself being relieved by others in the production of my installations.

(In 2007 I completed an installation titled *Portrait of Ms. M.*, which was to be displayed in Hiroshima. I had prepared a very precise photo file and drawn plans for those involved in the preparation of my installation, so that its assembly might take place without my personal participation. Shortly

after sending the materials I was asked to come in person and construct the work in the prearranged space. On site, I changed the installation, markedly departing from my earlier plans.)

Jaromir Jedliński: Perhaps we are coming back to the point of departure of our conversation; perhaps the elusive “constant” element in your work is precisely the score that we tried to talk about. Perhaps the aleatoric element in your activity is precisely the constant openness of the work, its impromptu nature, as you defined it. Then, in conclusion, let us try to once again reflect on the few principal elements in your activity: a score, some constant element in the work process, openness, aleatoric execution of a work in a given space, improvisation. Maybe you would say but one sentence about each of the above elements; I am not so much after their definitions but rather would wish to know your attitude to these notions.

Mikołaj Poliński: With regard to drawings (paintings), I understand a score as a kind of metaphor for: idea, intention, order of a work coming into being. In general, I believe that the creative endeavours of the human being are tied with the construction of a particular order, which determines the sense of the newly created work. Can I indicate some constant element in my productions? The image of “movement” – the possibility of change – concentration on a work in progress are the constant, invariable components of many of my ideas. This results in the open form of installations and in their frequently impromptu nature that is subject to some discipline. This mode of action, inscribing a drawing into a given space,

subordinating it to this space, is related in a way to the notion of *controlled aleatorism*.

Improvisation is unlimited space – for a musician it is a kind of “cosmos” of unbounded possibilities. The one who improvises concentrates on the chosen subject and “becomes its part and parcel”. Paradoxically, this kind of concentration is accompanied by a constant distancing oneself from the subject at hand. I believe that (improvisation) is a trip into the unknown.

Poznań – Warszawa – Berlin – Łódź, January-February 2009

Biografia

Mikołaj Poliński urodził się w 1977 roku w Poznaniu. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1996-2001) oraz Universität der Künste w Berlinie (2001-2002). Od 2002 roku jest pedagogiem ASP w Poznaniu. Od 2003 roku kieruje Galerią Naprzeciw oraz obecnie współprowadzi Galerię Aneks.

Biography

Born 1977 in Poznań (Poland).

1996-2001 studied at the Academy of Fine Arts in Poznań (MA 2001).

2001-2002 studied at the Universität der Künste in Berlin.

Since 2002 teaches at the Academy of Fine Arts in Poznań.

Since 2003 runs "Naprzeciw Gallery" (Academy of Fine Arts, Poznań), since 2006 co-curator of "Aneks Gallery" at the "Arsenal Gallery", Poznań.

Wystawy indywidualne

INTROITUS aula ASP w Poznaniu, 1999; EKSPERYMENTY aula ASP w Poznaniu, 2000; PORZĄDEK POLIFONICZNY wystawa dyplomowa (Galeria Miejska „Arsenał”), Poznań, 2001; GŁĘBOKO CZERWONY KRZYŻ i GŁĘBOKO CZARNY KRZYŻ Galeria Akumulatory 2 (we wnętrzach galerii Inner – Spaces) w Poznaniu oraz Melanchthon Str.13 Berlin, 2002; MECHANIKA NIEBA Galeria Muzalewska Poznań, 2003; PAWILON UTOPIA Konstantinowo koło Poznania, 2004; PAWILON UTOPIA Konstantinowo koło Poznania, 2005; SZEŚĆ DNI W RAJU Galeria Aneks (Galeria Miejska Arsenał), Poznań, 2006; PODRÓŻ DO RAJU Galeria Raum 45 Schwaebisch Hall, Niemcy, 2006; KONTRAPUNKT” Galeria Oko Ucho, Poznań, 2006; ONE DAY IN PARADISE Galeria Zenshi, Tokio, Japonia, 2006; CZARNE OŚWIETLENIE UL.Grottgera 15, Poznań, 2006; MIRAŻE Galeria

Ulf Wetzka, Berlin, 2008; MIRAŻE UL. Grottgera 15/9, Poznań, 2008; BLUE FUGUE z Misą Shimomurą, 2008 Galeria Naprzeciw, Poznań, 2008.

Individual exhibitions

Introitus, Auditorium of Academy of Fine Arts, Poznań, 1999; *Experiments*, Auditorium of Academy of Fine Arts, Poznań, 2000; *Polyphonic Order*, diploma exhibition (Arsenał Municipal Gallery, Poznań), 2001; *Deep Red Cross, Deep Black Cross*, Akumulatory 2 Gallery (exhibition held at Inner-Spaces Gallery), Poznań, and Melanchthon Str.13, Berlin,(PL,D), 2002; *Fugue*, Melanchthon Str. 13, Berlin, (D), 2002; *The Mechanic of Heaven*, Muzalewska Gallery, Poznań, (PL), 2003; *Utopia Pavilion*, Konstantinowo near Poznań, (PL), 2004; *Utopia Pavilion*, Konstantinowo near Poznań, (PL), 2005; *Six Days in Paradise*, Aneks Gallery (Arsenał Municipal Gallery), Poznań, (PL), 2006; *Journey to the Paradise*, Raum45 Gallery, Schwäbisch Hall, (D), 2006; *Counterpoint*, Oko Ucho Gallery, Poznań, (PL), 2006; *One Day in Paradise*, Zenshi Gallery, Tokyo, (JP), 2006; *Black Lighting*, Grottgera Street 15. Poznań, (PL), 2006; *Mirages*, Ulf Wetzka Gallery, Berlin, 2008; *Mirages*, Grottgera 15/9, Poznan (PL), 2008; *Blue Fugue*, with Misa Shimomura (piano), Oko i Ucho Gallery and Naprzeciw Gallery, Poznań, (PL), 2008.

Wystawy zbiorowe

PODRÓŻE RÓWNOLEGŁE Galeria Naprzeciw Poznań. Wspólny projekt wraz z Jarosławem Szelestem, 2003; CZYTANIE PRZESTRZENI Galeria Plastyfikatory Luboń, 2003; ODER || ODRA Vierraden, Szczecin, Berlin, 2003; PRECEDENS festiwal

w Radomiu, 2003; BIELSKA JESIEŃ festiwal malarstwa Bielsko Biała, 2003 ROZBIEG Galeria R Poznań, 2004; EURO ART. Festiwal sztuki w Świnoujściu, 2004; Wystawa pięciu malarzy z Poznania w Jerozolimie – Izrael, 2004; Wystawa zbiorowa Daiwa Press Viewing Room, Hiroszima, Japonia, 2004; PODRÓŻE RÓWNOLEGŁE Restitution Project, Berlin. Wspólny projekt wraz z Jarosławem Szelestem, 2006; FROM ON KAWARA TO RYAN GANDER, Daiwa Press Viewing Room, Hiroszima, Japonia, 2006; PORTRAIT SESSION, Hiroshima City Museum of Contemporary Art oraz "Nadiff" Tokio, Japonia, 2007; TONANGEBEN, Galerie 18, Berlin 2007; WORKS ON PAPER Zenshi Gallery, Tokio, 2007; DIALOGI Haus am Luetzowplatz, Berlin, 2007; TERRA NULLIUS Berlin, 2008.

Chosen group exhibitions

Reading Space, Plastyfikatory Gallery (X-Ray Gallery), Luboń, (PL), 2003; *Oder/Odra*, Vierraden, Szczecin, Berlin, (PL, D), 2003; *Precedens V Art Festival In Radom* (PL), 2003; *Bielska Jesień*, Painting Biennale, Bielsko Biala (PL), 2003; *Parallel Journeys*, Naprzeciw Gallery, Poznań, with Jarosław Szelest, (PL), 2003; *Rozbieg*, Galery R Poznań, (PL), 2004; *Euro Art*, Festival in Świnoujście, (PL), 2004; *Five Painters from Poznań*, Jerusalem Artists House, (Israel), 2004; *Current Exhibition*, Daiwa Press Viewing Room, Hiroshima, (JP), 2004; *Parallel Journeys*, Restitution Project, Berlin, with Jarosław Szelest, (D), 2006; *From On Kawara to Ryan Gander*, Daiwa Press Viewing Room, Hiroshima, (JP), 2006; *Portrait Session*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, (JP), 2007; *8X8X8 Papier*, Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach (D), 2007; *Untitled Paper*, Zenshi Gallery, Tokyo, (JP), 2007; *Dialogues*, Haus am Lutzowplatz, Berlin, (D), 2007; „=“ Galerie Nord, Berlin (D),

2007;*Terra Nullius*, (Sophia Pompèry project) Berlin (D), 2008;
Grand Blue, Galerie EL, Elbląg, (PL), 2009.

Wybrane stypendia i nagrody

- 1998 Nagroda-stypendium im Tadeusza Kulisiewicza
w Warszawie.
- 1999 Roczne Stypendium J.M.Rektora ASP w Poznaniu
- 2001 Stypendium Artystyczne Miasta Poznania.
- 2001-2002 Stypendium DAAD w Berlinie.
- 2006 Stypendium DAAD w Berlinie
- 2007 Stypendium MKiDN
- 2007 Laboratoire Village Nomade w La Corbière,
Szwajcaria

Prace w prywatnych kolekcjach w Japonii, Niemczech
i Polsce.

Chosen scholarships and awards

- 1998 Tadeusz Kulisiewicz Prize in Warsaw (PL).
- 1999 Scholarship of Rector of Academy of Fine Arts in
Poznań (PL).
- 2001 Prize-Scholarship of City Poznań (PL).
- 2001/2002 DAAD Scholarship in Berlin (D).
- 2006 DAAD Scholarship in Berlin (D).
- 2007 Scholarship of the Polish Ministry of Culture (PL)
- 2007 Laboratoire Village Nomade, La Corbière (CH)

Wydawca/Publisher
Hanna Muzalewska-Purzycka
Galeria Muzalewska
Głogowska 29/6a
60-702 Poznań, Poland
tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718
e-mail: galeriamuzalewska@witryna.pl

Publikacja ta towarzyszy wystawie/the publication
in connection with the exhibition:

Mikołaj Poliński

IL VESUVIO – La Funicolare

Kolejka linowa na Wezuwiusz

The Funicular to Vesuvius

prezentowanej w/held at the
Galeria Muzalewska w Poznaniu,
marzec-maj/March-May 2009

Copyrights © by Galeria Muzalewska and Authors

Zdjęcia/photo: Magdalena Polińska, Mikołaj Poliński

Tłumaczenie/translation: Marcin Turski

Układ/lay out: Jacek Grześkowiak

Poznań, marzec-maj/March-May 2009

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ MARZEC-MAJ/MARCH-MAY 2009