

This publication presents Wojciech Gilewicz's photographic series of double self-portraits. *Them*. The series, started in early 2002, today counts over seventy photographs and continues to grow.

In the self-portraits, Gilewicz looks at himself through the eyes of his own alter ego, twin brother or lookalike. The pictures show two men in everyday, often intimate situations. They work, travel, rest together. They are always together but separate at the same time, divided by an insurmountable distance. The traditional technique of graduated filter and double exposure used here does not allow for the two characters to get close or touch each other. The resulting situations are full of psychological tension, alluding to a search for identity and a sense of alienation. The *Them* series photographs can be read on many different levels of interpretation – as a present-day version of the Narcissus story, as a narrative about unfulfillment, or as homoerotic love. At the same time, these pictures touch upon the issue of the blurring of the boundaries between reality and its artistic representation – a problem also long present in Wojciech Gilewicz's painting and painting-and-photography works, installations and videos.

The authors of the texts contained in this publication are Dorota Sajewska and Karol Sienkiewicz, and a conversation with Wojciech Gilewicz about his *Them* series was conducted by Zbigniew Libera.

www.gilewicz.net

About the authors:

Dorota Sajewska (born 1975)

Active in the field of theatre both practically – as the head dramaturge and deputy art director of Teatr Dramatyczny in Warsaw – as well as theoretically – as lecturer at Warsaw University's Institute of Polish Culture and the Theatre Academy in Warsaw. She is the author of „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat*, translations of dramatic works, as well as co-translator of Hans-Thies Lehmann's *Postdramatic Theatre*.

Karol Sienkiewicz (born 1980)

Art historian and critic, graduate of art history at Warsaw University and international relations at Warsaw School of Economics. Author of numerous texts on contemporary art. Between 2006–2008 editor in chief of *Sekcja*, an online art periodical.

Zbigniew Libera (born 1959)

One of the most important Polish contemporary artists. Author of objects, installations, videos, video installations, photographs, multimedia projects. Among his most notable works are *Intimate Rituals* (1984), *How to Train Little Girls* (1987), *Corrective Devices* (1996), *Lego*, *Concentration Camp* (1994), the series *Positives* (2002–2003) and *Masters* (2004). In 2005, Libera and poet/prose writer Dariusz Foks published *What Is a Messenger Girl Doing*, a text-and-image book inspired by the history of the Warsaw Uprising. In 2008, Libera published *The Gay, Innocent and Heartless*.



WOJCIECH GILEWICZ ONI / THEM

WOJCIECH ONI / THEM GILEWICZ

ISBN 978-83-61156-20-8

Niniejsza publikacja prezentuje fotograficzny cykl autoportretów podwójnych *Oni* Wojciecha Gilewicza. Seria ta powstaje od początku 2002 roku, liczy obecnie ponad siedemdziesiąt zdjęć i wciąż się rozwija.

W autoportretach Wojciech Gilewicz przygląda się sobie samemu oczami wykreowanego przez siebie alter ego, brata bliźniaka, sobowtóra. Zdjęcia ukazują dwóch mężczyzn w codziennych, czasem intymnych sytuacjach. Mężczyźni wspólnie pracują, podróżują, odpoczywają. Są zawsze razem, a jednocześnie osobno – jest między nimi dystans niemożliwy do przelamania. Zastosowana tu tradycyjna technika filtra połówkowego i podwójnej ekspozycji nie pozwala bowiem na zbliżenie czy dotknięcie się obu postaci. Powstają sytuacje pełne napięcia psychologicznego, odnoszące się do poszukiwania tożsamości i poczucia wyobcowania. Fotografie z cyklu *Oni* można czytać na wielu różnych płaszczyznach interpretacyjnych – jako współczesną historię o Narcyzie, opowieść o niespełnieniu czy miłości homoerotycznej. Jednocześnie zdjęcia te podejmują problem zacierania granic między rzeczywistością a jej artystycznym przedstawieniem – problem obecny od dawna także w pracach malarzkich, malarsko-fotograficznych, instalacjach i wideo Wojciecha Gilewicza.

Autorami tekstów zamieszczonych w niniejszej publikacji są Dorota Sajewska i Karol Sienkiewicz, a rozmowę z Wojciechem Gilewiczem na temat cyklu *Oni* przeprowadził Zbigniew Libera.

www.gilewicz.net

O autorach:

Dorota Sajewska (ur. 1975)

Z teatrem związana jest zarówno praktycznie – jako naczelny dramaturg oraz zastępca dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie, jak i teoretycznie – jako wykładowca w Instytucie Kultury Polskiej UW oraz Akademii Teatralnej w Warszawie. Jest autorką książki „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat*, przekładów tekstów teatralnych, a także współtłumaczką książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny*.

Karol Sienkiewicz (ur. 1980)

Historyk i krytyk sztuki, absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz stosunków międzynarodowych w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie. Autor licznych tekstów o sztuce najnowszej. W latach 2006–2008 redaktor naczelny magazynu internetowego o sztuce „Seksja”.

Zbigniew Libera (ur. 1959)

Jeden z najważniejszych polskich artystów krytycznych. Jest autorem obiektów, instalacji, filmów wideo, wideoinstalacji, fotografii, działań multimedialnych. Do jego najważniejszych prac należą m.in.: *Obrzędy intymne* (1984), *Jak tresuje się dziewczynki* (1987), *Urządzenia korekcyjne* (1996), *Lego*, *Obóz koncentracyjny* (1994), cykl *Pozytywy* (2002–2003) i *Mistrzowie* (2004). W 2005 roku wspólnie z poetą i prozaikiem Dariuszem Foksem Zbigniew Libera opublikował książkę *Co robi łączniczka*, nawiązującą do historii Powstania Warszawskiego. W roku 2008 ukazała się z kolei książka Libery *The Gay, Innocent and Heartless*.

A close-up, profile view of a person's head and shoulder, looking out a window. The person has short, dark hair and is wearing a light-colored, possibly white, shirt. The window is large and bright, showing a blurred outdoor scene. The text 'ONI / THEM' is overlaid in the center-right of the image.

ONI / THEM



A person's profile is visible on the left side of the frame, looking towards a window. The window has a whiteboard mounted on it. The scene is dimly lit, with a soft glow from the window. The text 'WOJCIECH ONI / THEM GILEWICZ' is overlaid in the center-right area.

WOJCIECH ONI / THEM GILEWICZ



#1. 2002



...nic, to jest, o ile się pojawia, nie istnieje pojedynczo, wszystko, co jest, pojęte jest jako postrzegane przez kogoś. Nie człowiek, lecz ludzie zamieszkują ziemię. Wielość jest prawem tego świata. Hannah Arendt¹

Opisując swą pracę *Album rodzinny* rosyjski artysta Aleksander Komarow zauważa, że wynalazek niewielkiego, łatwo dostępnego i prostego w użyciu aparatu fotograficznego stał się narzędziem budowania rodzinnej tożsamości. Wiedzę przekazywaną wcześniej w sposób werbalny lub pisemny zastąpiły światłoczułe obrazy. „Album rodzinnych fotografii jest jedną z najbardziej trywialnych rzeczy ukazujących sportretowaną historię rodziny, bliskich i dalekich krewnych, łączących ich ze sobą” – pisze Komarow. Album nie tylko odzwierciedla relacje między ludźmi, ale przede wszystkim służy jako narzędzie budowania osobistych narracji. „Idea rodzinnego albumu jest bowiem połączenie wszystkich rodzajów materiału wizualnego należącego do jednej osoby, reprezentującego jego lub jej rodzinę”.

Gdy w 2005 roku Wojciech Gilewicz prezentował w Warszawskim Aktywie Artystów cykl *Oni*, zaproszenia na wystawę stanowiły poszczególne zdjęcia cyklu wywołane w zakładzie fotograficznym na papierze firmy Kodak. Nie pochodzące z drukarni ulotki, lecz fotografie, jakie najczęściej zapetniają albumy. Na jednej z nich za drzwiami ubikacji uchylonymi przez śmiejącego się mężczyznę, jego brat bliźniak, nagi, siedzący na sedesie, wyciąga rękę w geście próbującym powstrzymać naciśnięcie spustu migawki. Nie udaje mu się. Aparat rejestruje coraz to nowe epizody rozwijającej się historii.

Zdjęcia z cyklu, chociaż funkcjonują głównie jako eksponowane w galeriach artefakty, w większości obrazują sceny mogące uchodzić za przypadkowe, wyjęte z życia codziennego. Co ważniejsze, utrwalają miejsca, z którymi osobiście związany był Gilewicz – wnętrza, w których mieszkał lub pracował, ulice, którymi chodził, a wyjątkowo także osoby, z którymi przebywał. Na swój sposób fotografie te, chociaż powstałe z użyciem specyficznego triku technicznego, pozwalającego, aby ta sama postać występowała dwukrotnie w jednym kadrze, układają się w prywatną narrację Gilewicza. W narrację niespójną, urywaną, złożoną z samych epizodów, charakterystyczną dla albumu fotograficznego. Nie jest to jednak album rodzinny, a raczej zupełnie osobisty, ukazujący ego i alter ego autora.

•••

W eseju *Użycia fotografii* John Berger wprowadza rozróżnienie na fotografię prywatną i publiczną. Pierwszą charakteryzuje jasno określone, czytelne znaczenie, drugą – znaczenie niedookreślone, otwarte na interpretacje odbiorcy².



(...) nothing that is, insofar that it appears, exists in the singular; everything that is is meant to be perceived by somebody. Not Man but men inhabit this planet. Plurality is the law of the earth. Hannah Arendt¹

Describing his work *Family Album*, Russian artist Aleksander Komarow notes that the invention of a cheap, small, and simple-to-use photo camera has created a new way of building family identity. The knowledge previously passed on verbally or in writing has now been replaced by light-sensitive images. ‘The family photo album is one of the most trivial things showing the portrayed history of the family, the closer and more distant relatives, connecting them all together’, Komarow writes. The album not only reflects relationships between people but, above all, serves as an instrument of forming personal narratives. ‘The idea of the family album is to bring together all kinds of visual material belonging to the given person, representing him or his family’.

When, in 2005, Wojciech Gilewicz presented at the Warsaw Artists Action the photo series *Them*, the invitations came in the form of the series’ different photos developed in a photo lab on Kodak paper. Not leaflets printed at a print shop, but photographs that usually fill albums. In one of them, a man, sitting, naked, on the toilet seat, behind a door pushed open by his laughing twin brother, reaches out in a gesture of trying to stop the other man from releasing the shutter. Unsuccessfully. The camera records ever new episodes of the unfolding narrative.

The majority of the pictures of the series, though they function chiefly as gallery-exhibited artefacts, depict scenes that could seem to be natural, captured in everyday life. More importantly, they capture places with which the author is or was personally connected – places where he lived or worked, streets that he trod, and, as a matter of exception, also people he stayed with. In a way, these photographs, though made using a special effect allowing the same person to be present twice in a single scene, arrange themselves into a kind of Gilewicz’s private narrative. An incoherent one, fragmented, composed solely of episodes, characteristic for the photo album. It’s not, however, a family album, but rather an utterly personal one, presenting the author’s ego and alter ego.

•••

In his essay *The Uses of Photography*, John Berger introduces a distinction between private photography and public photography. The first is characterised by a specific, clear meaning, the other, by an unspecified meaning that is open

Ów problem rozwija Sławomir Sikora, który za Bergerem zauważa, że „w prywatnym użyciu fotografia zawsze wiąże się właśnie z faktem, konkretem (choć nie musi się do niego sprowadzać). Na fotografii widzimy zawsze konkret, tego a nie innego człowieka, tego a nie innego psa. Wystarczy jednak, żebyśmy nie wiedzieli, że chodzi o tego konkretnego człowieka czy psa, a zaczynamy myśleć o człowieku czy psie w ogóle, ewentualnie o danej rasie psa”³. Zapożyczając terminologię od twórców Szkoły Tartuskiej Jurija Łotmana i Borisa Uspien-skiego, Sikora proponuje, by „świat fotografii prywatnej” traktować jako Świat Imion Własnych, czyli słów doskonale niesynonimicznych. „Byłby to świat, w którym fotografia zachowała magiczną moc, zachowała silną więź ze swoim odniesieniem, zachowała silne ontologiczne znamię”⁴. Zazwyczaj mamy jednak do czynienia ze zdjęciami, których referencji nie znamy, a możemy jedynie domyślać się ich sensów, co Sikora nazywa „aporią fotografii”, gdyż „każde odczytanie fotografii (na które ona sama zezwala) może się okazywać potencjalnie słuszne”⁵.

Jak widać, teoretycy i antropologowie fotografii dużą wagę przywiązują do roli odbiorcy. To od niego zależy „odczytanie fotografii”, czy będzie jej w stanie przypisać jednoznaczne treści, czy będzie jedynie (a może: aż) nadawać jej sensory ogólne. Nie jest to jednak proces przechodzenia z jednego stanu w drugi. Aporia wpisana jest w naturę fotografii. Jak pisze Sikora, „fluktuacja pomiędzy bytem jednostkowym a ideą owego bytu, kategorią uniwersalną, jest rzeczą znamioną, i to właśnie na bazie tego przemieszczenia (czy może należałoby powiedzieć «przełączenia»), jak sądzę, dokonuje się często metaforyzacja czy symbolizacja”⁶.

Istota cyklu fotograficznego Wojciecha Gilewicza opiera się właśnie na opisanym przez Sikorę trudnym uchwytym „przełączeniu”, balansowaniu na granicy między prywatnością a metaforyzacją, płynnym przechodzeniu między „bytem jednostkowym a ideą owego bytu”. Nawet jeśli nie znamy osobiście przedstawionych na fotografiach par, możemy się łatwo domyślić, że za obydwojma mężczyznami kryje się sam artysta. Razem zdjęcia układają się w pewną całość, dokument życia, zbiór wspomnień o miejscach, okolicznościach, ludziach i uczuciach. W ramach tworzonego przez nie zbioru prywatnych scen są też łatwo zastępowalne – nietrudno odnaleźć wśród nich ujęcia bardzo do siebie zbliżone, ewokujące podobne wrażenia, wykonane w tych samych wnę-trzach i czasie. Przeniesione w kontekst wystawy czy publikacji artystycznej, fotografie Gilewicza tracą jednak swój charakter odniesienia do „bytu jednostkowego”, nabierając znaczenia metaforycznego lub symbolicznego, a przede wszystkim stają się przedmiotem przeżycia estetycznego, otwierają się na interpretację (interwencję znaczeniową) widza. Ten jednak wydaje się wciąż pozostawać świadomy faktu, że w swej podstawowej warstwie oglądane przez niego fotografie należą do „świata fotografii prywatnych” Wojciecha Gilewicza, Świata Imion Własnych, że jeśli odnajduje w nich *punctum*, to podobnie jak twierdził sam Roland Barthes, pojawia się ono niezależnie od woli fotografa czy uwiecznionych osób.

to the viewer’s interpretation². The issue is elaborated on by Sławomir Sikora, who notes that ‘in its private use, photography is always connected with a fact, something concrete (though it doesn’t have to be limited to it). We always see a concrete thing in the picture, this and not other person, this and not other dog. But as soon as we don’t know that it’s about a specific person or dog, we start thinking about people or dogs in general, or, alternatively, about the given dog breed’³. Borrowing the term from the originators of the Tartu School, Jurij Lotman and Boris Uspensky, Sikora suggests for the ‘world of private photography’ to be treated as the World of Proper Names, that is, perfectly non-synonymous words. ‘It would be a world in which photography has retained its magic power, a strong connection with its reference, a clear ontological stamp’⁴. Usually, however, we are having to do with pictures whose reference we don’t know, and we can only guess their meaning, which Sikora calls the ‘aporia of photography’, because ‘every interpretation of a photograph (which it itself permits) can potentially prove correct’⁵.

As we see, the theoreticians and anthropologists of photography attach a lot of significance to the role of the viewer. It depends on the viewer how the picture is ‘read’: whether he can attribute a specific meaning to it or whether he will only (or as much as) invest it with general meanings. This, however, is not the process of shifting from one state to the other. Aporia is inherent in photography’s nature. As Sikora writes, ‘the fluctuation between individual being and the idea of this being, a universal category, is a significant thing, and it is on the basis of this shift (or, we should rather say, ‘switch’), that metaphorisation or symbolisation often occurs’⁶.

The essence of Wojciech Gilewicz’s photographic series consists precisely in the hardly perceptible ‘switch’ that Sikora writes about, in the balancing on the border between privacy and metaphorisation, the fluent shifting between ‘individual being and the idea of this being’. Even if we don’t know the pairs shown in the pictures, we can easily guess that each of the two models is in fact the artist himself. Taken together, the photographs arrange themselves into a whole, a documentary of individual existence, a collection of reminiscences about places, circumstances, people, and feelings. Within the set of private scenes they form, there are easily replaceable ones – one can easily identify very similar pictures, evoking similar impressions, made in the same locations at the same time. Transposed into the context of an exhibition or an art book, however, Gilewicz’s photographs lose the quality of referring to ‘individual being’ and acquire metaphorical or symbolic meaning instead, becoming, above all, the subject of aesthetic experience, opening themselves to the viewer’s interpretation (semantic intervention). The latter, however, seems to remain aware of the fact that, in their basic layer, these pictures belong to the world of Wojciech Gilewicz’s ‘private photographs’, the World of Proper Names, that if you find any *point* in them, this will be, as Roland Barthes himself argued, independent of the photographer’s will or that of the persons depicted.







W przypadku zdjęć Gilewicza ów proces jest jednak bardziej skomplikowany i wielowarstwowy. Zanim fotografia stanie się przedmiotem oglądu innych, zostaje poddana określonej manipulacji na poziomie osobistym. Bohater narracji zostaje zdwojony. Czy taka fotografia nadal umożliwi odczytanie „prywatne”, czy nadal pozostaje w Świecie Imion Własnych? Wydaje się, że warstwa prywatna kryje się głębiej, stając się bardziej niedostępną. Mamy więc do czynienia z rzeczywistością potoczną i wykreowaną zarazem. Trener i adept jogi na jednej macie, jeden ubrany na szaro, drugi półnagi, wygięty do tyłu spogląda wprost w obiektyw aparatu. W pozornie naturalnej sytuacji wyczuwa się rodzaj napięcia. Podobnie w fotografii wykonanej we wnętrzu gabinetu, na której jeden z bohaterów, zupełnie nagi i tysi, siedzi na leżance spoglądając groźnie na drugiego, ubranego, siedzącego na obrotowym fotelu. Niektóre ze zdjęć cyklu sprawiają wrażenie odrealnionych. Zwłaszcza te, na których odnaleźć można sugestie gry lub aktu seksualnego.

•••

Cechą łączącą wszystkie fotografie cyklu nie jest właściwie fakt dwukrotnego pojawiania się tej samej postaci w ramach jednego kadru (z tym szybko się oswajamy i zaczynamy traktować jako oczywistość), lecz to, że na żadnej z nich postaci nie dotykają się, pozostają w bezpiecznym oddaleniu, dystansie wobec siebie. Takie ujęcie narzuca stosowana przez Gilewicza technika dwukrotnego naświetlenia przy użyciu filtra połówkowego, co często powoduje także pojawienie się jaśniejszego lub ciemniejszego pasa w poprzek kadru. Owa ledwo zauważalna granica nie pozwala spotkać się jego bohaterom. Czasem, jak wtedy gdy siedzą na dwóch krańcach ławki na stacji metra Greenpoint Ave. lub gdy półnaczy wpatrują się w ekrany laptopów, zdają się nie zwracać na siebie uwagi. Na niektórych fotografiach skupiają wzrok na obiektywie aparatu. Gdy jeden z nich nakłada na siebie makijaż przebrany w strój clowna i ukradkiem spogląda w obiektyw w odbiciu lustra, drugi, stojąc za lustrem, patrzy bezpośrednio w stronę aparatu. Rzadziej ich wzrok spotyka się, jak w przypadku zdjęcia, na którym jeden spoczywa na podłodze i spogląda w górę na drugiego, leżącego nad nim na łóżku i wypuszczającego w jego kierunku strużkę śliny. Na większości fotografii odbywa się jednak łatwo dostrzegalna gra spojrzeń. Kelner trzymający w dłoniach notes i długopis, gotowy do zanotowania zamówienia, spogląda na klienta, pogrążonego w lekturze karty dań. Wyglądający z prysznicza i sięgający po ręcznik nagus kieruje swój wzrok ku drugiemu, suszącemu włosy i zapatrzonemu w swe odbicie w lustrze. Często ów łańcuszek spojrzeń zatrzymuje się na samym widzu – pierwszy spogląda na drugiego, który z kolei celuje wzrokiem w obiektyw. W tym wypadku mówić więc można o nieodwzajemnionym zainteresowaniu.

Zastosowanie filtra połówkowego powoduje również, że fotografie Gilewicza obracają się wokół poczucia samotności, odosobnienia, braku bliskości. Stąd być może tytuł cyklu – *Oni*, jakby autor dystansował się od samego siebie pojawiającego się na zdjęciach, ale też próba dywersyfikacji postaci – różnych

And yet, in Gilewic's case, this process is even more complex and multifaceted. Before a photograph is viewed by others, it is subjected to certain manipulation on the personal level. The protagonist is doubled. Does such a photograph still permit the 'private' interpretation, does it still remain in the World of Proper Names? It seems that the private layer is hidden more deeply, becoming more inaccessible. We are thus having to do with a common reality and a created one at the same time. A yoga teacher and his student on the mat, the one dressed in grey, the other half-naked, bending backwards, looking straight into the lens. A sort of tension can be felt in the seemingly natural situation. Similarly in the picture taken in an office of some kind, with one of the protagonists, completely naked and bald, sitting on a sofa and looking menacingly at the other one, sitting, fully dressed, on a swivel chair. Some of the photographs in the series look unreal, especially those with erotic connotations.

•••

The unifying feature of all the photographs in the series is not really the model's double appearance (which we quickly get used to and treat as obvious) but the fact that in none of the pictures do the models touch each other, always remaining in a safe separation instead, at a distance from each other. This is suggested by the use of a dual-image filter which often leaves a darker or lighter strip across the frame. This barely perceptible border doesn't allow the protagonists to meet. Sometimes, like when they sit at the opposite ends of a bench at the Greenpoint Ave. subway station, or stare, half-naked, into their laptop screens, they seem to be oblivious of each other. At other times, they look directly into the camera. When one, dressed up as a clown, applies makeup to his face and sends a furtive glance into the lens reflected in the mirror, the other, standing above, looks directly into the camera. More seldom their gazes meet, like in the photo where one lies on the floor and looks up at the other, who, stretched on a bed above, sends a trickle of saliva in his direction. In most of the photographs, however, an easily noticeable looking game is under way. A waiter, the notepad and pen in his hand, ready to take the order, looks at the customer who is engrossed in reading the menu. A naked man leaning from under the shower and reaching out for the towel directs his gaze towards the other man, drying his hair and looking into his own reflection in the mirror. Often this sequence of gazes stops at the viewer himself – the first of the protagonists looks at the second one who, in turn, looks into the camera. In this case, therefore, we can speak of unreciprocated attention.

The use of the dual-image filter means also that Gilewic's photographs revolve around issues like loneliness, seclusion, lack of closeness. Hence, perhaps, the title of the series, *Them*, as if the author was distancing himself from his own image appearing in the pictures, but also the measures undertaken to diversify the character – the different clothes, nakedness contrasted with a clothed body, the different haircuts. One of the photos actually shows the very act of cutting hair. The artist, long-haired, stands with an electric haircutter in



ubrań, nagości kontrastowanej ze strojem, odmiennych fryzur. Jedno ze zdjęć przedstawia nawet moment postrzyżyn. Długowłosego artysta stoi trzymając w dłoni elektryczną maszynkę do golenia i jednocześnie, już ogolony i nagi, siedzi pokryty dopiero co ściętymi puklami włosów. Jakby tą fotografią chciał zaprzeczyć nieuchronnemu upływowi czasu.

•••

Za klucz do odczytania cyklu można uznać fotografię wykonaną w typowym fotograficznym atelier, jedną z niewielu, na których pojawia się osoba trzecia. Jest nią fotograf, któremu artysta pozuje. Siedząc na stołku na tle fototapy spogląda w obiektyw aparatu fotografa, który nachylając się naciska spust migawki. Tymczasem drugi z bohaterów stoi z boku ze wzrokiem utkwionym w widza. Tą złożoną sytuacją Gilewicz zdradza, że po wywołaniu zdjęcia widz zastępuje osobę fotografa, zajmuje jego miejsce jako patrzącego.

W swym cyklu artysta ujawnia relację między fotografem/obserwatorem i osobą fotografowaną, wydobywa charakter prezentowania własnej postaci w skomplikowanym procesie „fotografowania się”. Jak pisze Hanna Arendt, „w przeciwieństwie do materii nieożywionej istoty żywe są czymś więcej niż tylko zjawiskami. Życie odznacza się potrzebą samopokazania, która odpowiada faktowi naszej zjawiskowości. [...] Wydawanie się – owo «wydaje mi się», *dokei moi* – jest zapewne jedynym sposobem, w jaki pojawiający się świat jest rozpoznawany i postrzegany. Pojawiać się zawsze znaczy wydawać się innym, a to wydawanie się zmienia się zgodnie z położeniem i perspektywą obserwatorów. Innymi słowy, każda pojawiająca się rzecz wymaga w związku ze swoją zjawiskową naturą pewnego rodzaju udawania, które może, choć nie musi, coś ukrywać lub zniekształcać. Wydawanie się odpowiada faktowi, że każde zjawisko, mimo swej identyczności, jest spostrzegane przez wielu obserwatorów”⁷. Gilewicz nie tyle chce „zaprezentować się”, co wejść w skórę drugiej osoby, obserwatora, grać jednocześnie obie role, chce „wydawać się” samemu sobie, a tym samym odgadnąć istotę problemu zjawiska. Nie jest to jednak zwykły narcyzm, wbrew pozorom artysta nie jest samowystarczalny w zainicjowanych przez siebie sytuacjach. Może być jednocześnie modelem i fotografem, lecz ostatecznie miejsce tego ostatniego zastępuje widz – nieznamy, neutralny, decydujący o „przełączeniu”. To dla niego Gilewicz ujawnia mechanizmy zjawiska, konieczność bycia zarazem podmiotem i przedmiotem, o której pisze Arendt: „Istoty obdarzone wrażliwością, ludzie i zwierzęta, nie są po prostu światem, lecz są ze świata, są bowiem zarazem podmiotami i przedmiotami, postrzegającymi i postrzeganymi”⁸.

Jedną z możliwości „samopokazania” jest fotografia, narzędzie, które pozwala na udoskonalone, bo bardziej poddające się naszej kontroli, odgrywanie roli przedmiotu oglądu innych. Parafrazując tytuł słynnego cyklu Nan Goldin *I'll Be Your Mirror*, można powiedzieć, że Gilewicz staje się lustrem samego siebie. Zarówno na jak i w zdjęciach przegląda się w sobie niczym w zwierciadle. Jedno z nich przedstawia dwóch bohaterów, trzymających

his hand and, at the same time, already shaved and naked, sits covered with the freshly cut curls of hair. As if he wanted to deny the inevitable flow of time with the picture.

•••

One picture offering a potential interpretative key to the whole series is that made in the typical photo studio, one of the few featuring a third person. It is the photographer for whom the artist poses. Seated on a stool, against the background of a photo wallpaper, he looks into the camera as the photographer, leaning over, releases the trigger. The other protagonist stands by, his gaze fixed on the viewer. With this complex arrangement Gilewicz lets us know that, after the image has been developed, the viewer replaces the photographer, takes his place as the gazer.

In his series, Gilewicz reveals the relationship between the photographer/observer and the photographed subject, bringing out the nature of presenting your own form in the complex process of ‘photographing yourself’. As Hannah Arendt writes, ‘In contrast to the inorganic thereness of lifeless matter, living beings are not mere appearances. To be alive means to be possessed by an urge towards self-display which answers the fact of one’s own appearingness. (...) Seeming – the it-seems-to-me, *dokei moi* – is the mode, perhaps the only possible one, in which an appearing world is acknowledged and perceived. To appear always means to seem to others, and this seeming varies according to the standpoint and the perspective of the spectators. In other words, every appearing thing acquires, by virtue of its appearingness, a kind of disguise that may indeed – but does not have to – hide or disfigure it. Seeming corresponds to the fact that every appearance, its identity notwithstanding, is perceived by a plurality of spectators”⁷. Gilewicz wants not so much to ‘present himself’ as to put himself in another person’s, a spectator’s, position, to play both roles at once, he wants to ‘seem’ to himself, and thus to fathom out the nature of the phenomenon of appearance. This is not narcissism, as, contrary to what it may seem, the artist is not self-sufficient in the situations he initiates. He can be the model and the photographer at the same time but, ultimately, it is the viewer who replaces the latter – strange, neutral, in control of the ‘switch’. It is for him that Gilewicz reveals the mechanisms of the phenomenon, the necessity of being both the subject and the object that Arendt writes about. ‘Living beings, men and animals, are not just in the world, they are *of the world*, and this precisely because they are subjects and objects – perceiving and being perceived – at the same time”⁸.

One of the possible modes of ‘self-display’ is photography, an instrument that allows us to play, in an improved, because more easily controlled, form, the role of the subject of other people’s gaze. Paraphrasing the title of Nan Goldin’s famous series, *I'll Be Your Mirror*, you can say that Gilewicz becomes a mirror of himself. Both in and within the photographs, he examines himself like in a mirror. One of the pictures shows the two protagonists holding photo-

w dłoniach fotografie, na których rozpoznać można sylwetkę mężczyzny. Po-
wstrzymywany płacz zdradza ledwie ułamki historii. Tragicznej? Melodrama-
tycznej? Udawanej? Na jedną z postaci pada cień ustawionego na statywie apa-
ratu. Ów cień aparatu zastępuje mój cień, gdy patrzę na ową fotografię. Aparat
staje się więc potencjalnym odbiorcą. Do kogo adresowane były fotografie,
które trzymają w dłoniach bohaterowie? Jakby powtarzali za Apollinaiem:
„To, czego chcę, to rzeczywistość zdjęć leżących na moim sercu...”⁹.

¹ Hannah Arendt, *Myślenie*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz, Czytelnik,
Warszawa 2002, s. 51.

² John Berger, *Użycia fotografii*, [w:] John Berger, *O patrzeniu, przetr.*
Sławomir Sikora, Warszawa 1999, s. 82.

³ Sławomir Sikora, *Fotografia – między dokumentem a symbolem*, Izabelin
2004, s. 102.

⁴ Ibidem, s. 103-104.

⁵ Ibidem, s. 109.

⁶ Ibidem, s. 102.

⁷ Hannah Arendt, op. cit., s. 54.

⁸ Ibidem, s. 52.

⁹ Guillaume Apollinaire, *To...*, tłum. Julia Hartwig, [w:] Guillaume Apollinaire,
Wybór poezji, opr. Jerzy Kwiatkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
1975, s. 420.

graphs in their hands in which you can recognise the image of a man. The
way they hold back their tears hints at the story. A tragic one? Melodramatic?
Feigned? The shadow of the tripod-mounted camera falls on one of the figures.
This shadow replaces my shadow when I look at the photograph. The camera
becomes the potential viewer. To whom had the photographs been directed that
the protagonists hold in their hands? As if they were repeating after Apollinaire,
'C'est la réalité des photos qui sont sur mon cœur que je veux'⁹.

¹ H. Arendt, *Life of the Mind*, 1971, p. 19.

² J. Berger, *About Looking*, 1980, p. 60.

³ S. Sikora, *Fotografia – między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004,
p. 102.

⁴ Ibid., p. 103-104.

⁵ Ibid., p. 109.

⁶ Ibid., p. 102.

⁷ H. Arendt, op. cit., p. 21.

⁸ Ibid., p. 20.

⁹ Guillaume Apollinaire, *C'est*.



Zbigniew Libera Na początek chciałbym zapytać, jak byś się sam określił, kim właściwie jesteś – malarzem, fotografem, a może jeszcze kimś innym?

Wojciech Gilewicz W tym, co robię, staram się właśnie przeczyć takim kategoriom, takiemu określaniu się, nazywaniu. Jestem malarzem, posługuję się tym klasycznym medium, ale wykorzystuję je w przewrotny sposób – moje obrazy są niewidoczne i zaprzeczają przez to całemu malarstwu. Z jednej strony zaprzeczają, a z drugiej pokazują triumf tego medium. Najbardziej interesuje mnie doprowadzenie do sytuacji, kiedy coś jednocześnie znajduje się na dwóch przeciwnych końcach skali wartości, np. obraz, który przedstawia bardzo konkretny fragment pewnej rzeczywistości, wyjęty z tej rzeczywistości staje się obrazem abstrakcyjnym. Tak samo jest z odpowiedzią na twoje pytanie. Czuję się artystą, lecz to, czym się zajmuję, nie ma dla mnie takiego znaczenia; nie jest dla mnie ważne, czy maluję obraz, czy robię zdjęcia; kto wie, czym będę zajmował się za rok? Nie mogę powiedzieć, że czuję się fotografem – po prostu używam tego medium. Ale czy w ogóle ważne jest pytanie, kim ja się czuję?

ZL Ważne, nie przez przypadek je zadatem. Wydaje mi się, że można być malarzem, wcale nie uprawiając malarstwa. Chodzi o świadomość – wokół czego ta świadomość „się nawija”. Są fotografowie, którzy mogliby używać malarstwa. Jak byś zdefiniował swoją świadomość?

WG Zaczynając od początku – skończyłem studia malarskie. Fotografia najpierw wynikała u mnie całkowicie z malarstwa, wspierała je, dokumentowała, wchodziła w relację. W projekcie *Oni* teoretycznie malarstwa nie ma, ale malarz zawsze będzie myślał choćby kolorem. Nie interesuje mnie fotografia czarno-biała, nie interesuje mnie też cały proces fotograficzny – swoje zdjęcia wywołuję w zakładzie. Myślę kolorem i kompozycją, a nawet jeśli chcę temu zaprzeczyć, to i tak to wychodzi.

ZL A więc jesteś malarzem. Gdzie się uczyłeś, u kogo studiowałeś?

WG Zacząłem studia w Poznaniu, bo ta uczelnia miała wtedy opinię najbardziej liberalnej i otwartej na nowe prądy. Tam spędziłem dwa lata. Na trzecim roku przeniósłem się do Warszawy, do pracowni profesora Leona Tarasewicza i u niego zrobiłem dyplom.

ZL Odebrałeś więc solidne malarskie wykształcenie. Definiujesz swoją świadomość jako świadomość malarską. Jaka zatem była droga dojścia do fotograficznego projektu *Oni*?

WG Na pewnym etapie założyłem sobie, że moje malarstwo nie będzie przedstawiać człowieka. Nigdy nie malowałem portretów, autoportretów. Zawsze były to różne konceptualne rozważania związane np. z pejzażem czy pejzażem miejskim. W pewnym momencie zaczęło mi brakować w tym czegoś bardziej osobistego, pewnych emocji. Fotografiją zajmuję się od dawna, ale tam również

Zbigniew Libera The first thing I'd like to ask you is how you define yourself, who you really are – a painter, a photographer, or perhaps someone else still?

Wojciech Gilewicz In what I do I try precisely to defy such categories, this labelling, this pigeonholing. I'm a painter, I use the classic medium, but I use it in a perverse way – I want my paintings to be invisible and thus contradict the genre as a whole. To contradict it, on the one hand, while, on the other, showing its triumph. What interests me the most in what I do is arriving at the situation when something is at the two opposite ends of the value scale at the same time, e.g. a painting that represents a certain specific fragment of reality is removed from this reality and becomes an abstract painting. It's the same with what you're asking about. I feel like an artist, but what I do, what I practice, isn't of such importance to me; it doesn't matter to me whether I'm painting or taking photographs, who knows what I'll be doing a year from now? I can't say I feel like a photographer – I simply use the medium. But is it so important, after all, what I feel like?

ZL I didn't ask the question by accident. It seems to me one can be a painter without practicing painting. What I mean is consciousness – its core. There are photographers who could be practicing painting. How would you define your consciousness?

WG To start from the beginning – I have a degree in painting. My photographic practice was initially very much painting-related, supporting it, documenting, entering into a relationship with it. In *Them*, painting is, in theory, absent, but a painter will always think like a painter, even if only in terms of colour. I'm not interested in black-and-white photography, nor in the photographic process as such – I have my prints made at a commercial studio. I think in terms of colour and composition, and even when I want to contradict those, they will be present anyway.

ZL So you're a painter. Where did you study, with whom?

WG I started in Poznań, because the academy there was reputed at the time as being more liberal and open-minded. I spent two years there. In my third year, I moved to Warsaw, to the studio of Leon Tarasewicz, and it's under his supervision that I obtained the degree.

ZL So you've received a proper education as a painter. You define your consciousness as that of a painter. How, therefore, did you arrive at the photographic project *Them*?

WG Early on, I decided not to paint people. I stopped making portraits, self-portraits, etc. Instead, my paintings were conceptual reflections on, for instance, the landscape or the cityscape. At some point, however, I felt that work missed the personal, emotional element. I've long been involved in photography but

nigdy nie było człowieka. Na przykład mój dyplom to praca o związkach fotografii z malarstwem. Poczuję w pewnym momencie brak człowieka w moich pracach, a skoro postanowiłem kogoś fotografować, stwierdziłem, że sam dla siebie będę najlepszym modelem. Technika filtra półówkowego i podwójnej ekspozycji, którą się posługuję, jest bardzo precyzyjna i nie od razu wpadłem na to rozwiązanie. Najpierw przez mniej więcej rok eksperymentowałem, udoskonalałem.

ZL Czy znasz innych artystów, którzy używali tej metody?

WG Wielu artystów multiplikowało siebie: na gruncie polskim Paweł Żak, Katarzyna Górna. Za granicą choćby Anthony Goicolea.

ZL Ale multiplikować siebie można np. w Photoshopie. Pytam o to, czy znasz kogoś, kto tak jak ty używa techniki filtra półówkowego i podwójnej ekspozycji?

WG To prawda, Goicolea na pewno używał Photoshopa. Czy Katarzyna Górna albo Paweł Żak – nie wiem. Patrząc na zdjęcie, trudno to stwierdzić. Rzeczywiście nie znam artysty, który posługuje się lustrzanką i filtrem półówkowym.

ZL Widzę ogromną różnicę, między techniką Photoshopa a filtra półówkowego. Trzeba też dodać, że nie są to zdjęcia cyfrowe, ale „starożytna” technika taśmy celuloidowej.

my photography was also devoid of people. My diploma project, for instance, was about the relationships between photography and painting. I felt the lack of people in my works, and, having decided to start photographing people, I thought I'd be my own best model. The dual-image-filter and double-exposition technique that I use is very precise and the solution didn't occur to me at once. It took a year of experimenting, perfecting it.

ZL Do you know other artists who've used the technique?

WG Many artists have multiplied themselves: Katarzyna Górna or Paweł Żak in Poland, Anthony Goicolea when you think of international artists.

ZL But you can multiply yourself in Photoshop. I'm asking whether you know anyone who uses the double-image-filter and double-exposition technique.

WG Well, you're right: Goicolea certainly used Photoshop. As for Górna and Żak – I don't know. It's hard to judge by simply looking at the picture. In fact, I know of no other artist who uses an SLR camera and the double-image filter.

ZL There's a huge difference between Photoshop and the double-image filter. It also needs to be added that these aren't digital pictures but the 'ancient' technique of celluloid film.



#58, 2006



#51, 2004

WG Technika jest dla mnie bardzo ważna. Pracuję zawsze w najbardziej podstawowej, klasycznej technice. Jeśli jest to fotografia, to jest to lustrzanka i filtr połówkowy. Odnosi się to też do mojego malarstwa – kiedy maluję, zawsze jest to olej na płótnie i właśnie na bazie tej jak najbardziej podstawowej techniki przekraczam medium malarstwa. Czasem łatwiej byłoby mi namalować coś np. pastą bitumiczną, a jednak tego nie robię.

ZL Zgadzam się z tobą i myślę, że byśmy teraz nie rozmawiali, gdybyś robił te zdjęcia w Photoshopie, bo ja nie widziałbym ich sensu. Myślę, że bardzo istotną częścią twojej pracy jest to, że używasz tradycyjnego medium fotografii i filtra połówkowego.

WG Tak, z tej techniki wynikają też bardzo istotne konsekwencje dla zdjęć. Kiedy używasz filtra połówkowego, przez środek każdego zdjęcia biegnie martwy pas. Nie ma możliwości, aby powstała jakaś cielesna relacja między postaciami, żeby się dotknęły, przywitały. To medium z jednej strony więc ogranicza, ale z drugiej strony wprowadza bardzo ciekawy element. Na zdjęciach powstaje bowiem rodzaj „bliskości na odległość”, bliskości, która jest, ale tak naprawdę jej nie ma, bo między tymi postaciami nigdy nie dojdzie do spotkania.

WG Technique matters a lot to me. I always use the most basic, classic technique. In photography, it's an SLR camera and the dual-image filter. The same is true for my painting – when I paint, it's oil on canvas, and it is precisely on the basis of this very basic technique that I transgress the painting medium. Sometimes, it'd perhaps be easier for me to paint something using, say, bituminous paste, and yet I don't do it.

ZL I agree and I think that we wouldn't talk now if you used Photoshop, because I couldn't see the sense of the pictures. I think the use of the traditional photographic medium and the dual-image filter are a very important aspect of what you do.

WG It's true, and the choice of technique has some fundamental consequences for the pictures themselves. When you use the dual-image filter, you have a dark vertical strip running across the middle of each picture. There's no possibility for the characters to have any physical relationship, for them to touch or greet each other. So, on the one hand, the medium limits you, while, on the other, introducing a very interesting element. It's a kind of 'remote closeness', a closeness that both is there and isn't, because the subjects will in fact never meet.



#64, 2007



#59, 2006





- ZL Określiłeś się jako malarz, a jednak bardzo głęboko penetrujesz świat fotografii i to przy pomocy tradycyjnej techniki. W fotografii, która jeszcze jakiś czas temu w ogóle nie była uważana za sztukę, mamy teraz dwie wyraźne opcje: jedna to fotografia rejestracyjna, która pochodzi od fotografii reporterskiej typu Cartier Bresson czy Robert Capa. Ten rodzaj fotografii wydaje się być skończony, bo powstaje ogromna ilość zdjęć „pstrykanych”, tzw. „snapshots”, mamy aparaty nawet w telefonach komórkowych. Turyści, którzy z „aparatami gotowymi do strzału” przemierzają świat, „wykończyli” ten rodzaj fotografii dla sztuki. Z drugiej strony jest fotografia reprodukcyjna. Artyści mówią: wszystkie fotografie, które nas interesują, już istnieją, wystarczy więc tylko znaleźć odpowiednią fotografię i ją „przefotografować”. Do tego gatunku fotografii należałoby też zaliczyć fotografię dokumentującą budynki czy pomniki, czyli jakby reprodukcją je. Jak byś określił swoje fotografie w kontekście tych dwóch rodzajów fotografii, które dzisiaj się uprawia – rejestracyjnej i reprodukcyjnej?
- WG Nie zgadzam się z tym, że w fotografii wszystko już było. Podobnie dawno już powiedziano, że malarstwo umarło, a od tamtej pory tyle było powrotów do malarstwa – choćby Gerhard Richter. Według tego podziału moja fotografia jest raczej rejestracyjna, można by jednak wiele tu jej zarzucić, bo dużo w tych zdjęciach jest inscenizacji. Z drugiej strony ten cykl jest bardzo autobiograficzny.
- ZL Twoja fotografia jest fotografią inscenizowaną. Jest to dość typowe w sytuacji, w której znalazła się fotografia rejestracyjna. Jedynym wyjściem zdaje się być inscenizowanie, jak to robi np. Jeff Wall. Twoja fotografia jest zatem rejestracyjna, choć wiemy, że jest też trochę inscenizowana. Interesuje mnie jednak rola przypadku w twoich fotografiach, jak bardzo liczysz na przypadek, czy też raczej starasz się go zupełnie wyeliminować?
- WG Ten cykl jest bardzo intuicyjny. Nad wieloma rzeczami się nie zastanawiam, one po prostu wychodzą. Np. robię zdjęcia przy dużym, czerwonym kwiecie, który rozkwitł w domu mojej mamy. Postrzegam go raczej jak malarz – jako czerwoną plamę, formę, kolor. Nie przypisuję mu jednak znaczeń symbolicznych. Same się one nasuwają, kiedy później patrzysz na to zdjęcie.
- ZL Pomówmy zatem trochę o miejscach, w których lokalizowane są te fotografie. Co to są za miejsca i dlaczego te, a nie inne?
- WG Od paru lat moje życie wygląda tak, że pół roku spędzam w Polsce, a pół roku w Stanach. Żyję w rozdwojeniu. Inaczej wygląda rytm mojego życia w Stanach, inaczej tutaj. Miejsc, w których mieszkam czy przebywam, jest wiele: mieszkanie mojej siostry, dom mojej mamy, pusty korytarz w bloku... Są to świetne scenografie, jednocześnie prawdziwe.
- ZL Miejsca są zatem związane z twoją biografią.
- WG Tak, cały ten cykl jest bardzo silnie związany z moim życiem, nieważne, jak bardzo bym się tego wypierał, wiadomo, że są to moje autoportrety. Można dowolnie układać te zdjęcia, ale można też ułożyć je chronologicznie i wtedy zbudują one pewną historię.
- ZL Oprócz miejsc mamy tam zaaranżowane sceny. Jakie są twoje motywacje do tego, aby właśnie takie, a nie inne sceny aranżować? Czym się kierujesz? Np. scena w gabinecie lekarza – dlaczego właśnie ona?
- ZL You've defined yourself as a painter and yet you deeply penetrate the world of photography, and that using a traditional technique. In photography, which until recently wasn't recognised as art at all, we have two clear trends today: one is recording photography, rooted in the photojournalism of Cartier Bresson or Robert Capa. Millions of snapshots are made, we now even have camera-equipped mobile phones. Tourists roaming the world with their cameras 'ready to shoot' have finished this kind of photography for art. On the other hand, there's reproductive photography. Artists who say: all the photographs that interest us are already there, you only have to find the right one and 'retake' it. This genre also includes the photography of buildings or monuments, as it kind of reproduces them. How would you describe your photographs in the context of the two photographic genres practiced today – recording photography and reproductive photography?
- WG I don't agree with the notion that all pictures have already been taken. Painting had been pronounced dead too, and there've been so many returns to it since, e.g. Gerhard Richter. According to your classification, my photography fits rather in the recording slot, though one could argue with that, because there's a lot of mise-en-scène in it. On the other hand, the series is very much autobiographic.
- ZL Your photography is staged photography. This is rather typical of the situation in which recording photography has found itself today. The only solution, it seems, is mise-en-scène, e.g. Jeff Wall. So your photography is recording photography, though we know it's also staged photography to some degree. What I'm interested in is the role of chance in your pictures, how much you rely on chance, or do you try to eliminate it altogether?
- WG This series is very intuitive. I do many things on the spur of the moment, and yet they work. For instance, I take pictures by the big red flower that has blossomed in my mother's house. I perceive it like a painter, as a red blotch, as form, colour. I don't attribute any symbolic meanings to it, though. They arise themselves when you view the picture later.
- ZL So let's talk about the places where these pictures are taken. What kind of places are these, and why these and not other?
- WG For a couple of years now I've been spending half a year in Poland and half a year in the US. So I live a split existence. The rhythm of my life in the US is completely different than here. The places where I live or stay are many: my sister's apartment, my mother's house, an empty corridor in the apartment block... These are great sceneries, absolutely authentic.
- ZL So the places are part of your biography.
- WG Yes, the whole series is closely connected with my life, and however I try to deny it, it's clear that these are my self-portraits. You can arrange them this way or that way, you can also arrange them chronologically and they will form a narrative.
- ZL Besides places, we also have staged scenes here. What are your motivations in inventing them? Why these scenes and not other? For instance, the doctor's room scene – why is it here?

WG Dla mnie gabinet lekarza zawsze był dziwnym miejscem – z jednej strony trochę opresyjnym, z drugiej trochę erotycznym... Klimat gabinetu mojego ojca – neurologa – zawsze był dla mnie dwuznaczny. Jedna osoba jest rozebrana, druga ubrana i bada tę pierwszą. Napięcie, które się między tymi osobami wytwarza... Jakiś związek, który między tymi osobami powstaje...

ZL To znaczy, że szukasz sytuacji, które będą budowały pewne napięcie, jakieś emocje?

WG Napięcie, emocje... ale przy założeniu, że oboma tymi postaciami jestem ja, a cała sytuacja jest wykreowana i w rzeczywistości nie zaistniała. Podobnie jak to jest z moim malarstwem. Bez wskazówki, gdzie ono jest, nie istnieje ono. Przejdziesz po obrazie, który udaje płytę chodnikową, w ogóle nie mając świadomości tego, usiądziesz na blejtramie, który jest częścią balustrady i też tego nie zauważysz. Tak było wielokrotnie i w ten sposób kilka obrazów nawet zostało zniszczonych. Jest to więc klasyczne malarstwo, klasyczne medium, artysta maluje, spędzając wiele czasu w plenerze, wytwarza klasyczny obraz, który jednak jest niewidoczny, jakby nie istnieje. Powstaje sytuacja skrajna – czy to jest triumf, czy zaprzeczenie malarstwa?

ZL W jakiś sposób znaleźliśmy więc bardzo bliskie sąsiedztwo między twoimi zdjęciami a twoimi pracami malarskimi.

WG The doctor's room has always been a strange place for me – on the one hand, somewhat oppressive, on the other, somewhat erotic... The atmosphere of the room where my father received patients – he's a neurologist – always seemed ambiguous to me. One person undresses and the other examines them. The tension that arises in the process, the relationship that emerges...

ZL Does this mean that you're looking for situations that will build tension, stir up emotions?

WG Tension, emotions, yes... but always with the assumption that I am both characters, and that the whole situation is staged and has never happened. It's the same case as with my painting. It doesn't exist unless you're told where it is. You'll walk, unawares, over a painting pretending to be a flagstone, you'll sit on a canvas that forms part of a balustrade and you won't notice anything either. This has happened many times and several paintings were actually ruined this way. So this is classic painting, a classic medium, the artist paints spending a lot of time, often in the open air, he produces a classic picture, which, however, is invisible, as if it didn't exist. An extreme situation – is this the triumph of painting or its negation?

ZL So this way we've identified a close affinity between your photographs and your painting works.



#40. 2004



#41. 2004

WG Bardzo długo traktowałem moje malarstwo i cykl *Oni* jak dwa zupełnie osobne projekty. W pewnym momencie zorientowałem się jednak, że jest bardzo wiele podobieństw, choćby w podejściu do samego medium.

ZL Chciałbym cię teraz zapytać o relację między prywatnym i publicznym. W tych zdjęciach jest eksponowana prywatność, ale są one pokazywane później zawsze w publicznym miejscu. Wystawiasz zdjęcia bardzo prywatne, niekiedy szokująco prywatne. Z drugiej strony wiemy, że są one sztuczne, ale ty też prowokujesz, wybierając miejsca i sceny. Wygląda to trochę na ekshibicjonizm, czy też grę z ekshibicjonizmem.

WG Na pewno. Ale nie mam z tym problemu, bo oglądając te zdjęcia, dystansuję się do nich, widzę, że odgrywam tu pewną rolę.

ZL Czyli to nie jesteś ty?

WG To jest trudne pytanie: czy narrator jest autorem...

ZL Ale dajesz im twarz, ciało... Czy to jest tak, jakbyś odgrywał tu pewną rolę, czy też oni są bardziej z tobą związani?

WG Oczywiście są oni tym ze mną związani i jest to wszystko bardzo autobiograficzne, ale jednocześnie odgrywam rolę, nawet gdybym odgrywał rolę samego siebie, jest to jednak odgrywanie pewnej roli. Np. kiedy robiłem zdjęcie mnie

WG For a long time, I perceived my painting practice and *Them* as two separate things. At some point, however, I realised there were many similarities between them, for instance, in the approach to the medium itself.

ZL I'd like to ask you now about the relationship between the private and the public. These photographs show privacy, but then they are always exhibited in a public context. You show highly intimate images, sometimes shockingly so. We know these are staged scenes, but the choice of places and scenes is provocative. It looks a bit like exhibitionism, or a play with exhibitionism.

WG Certainly. I have no problem with that, because, viewing these pictures, I distance myself from them, I see I'm playing a role here.

ZL So it's not you?

WG Well, this is the tough question: whether the narrator and the author are the same person...

ZL But you give them your face, your body... Is it so that you're playing a role here, or rather that they are part of you?

WG Of course they're part of me, and all this is very autobiographic, but at the same time I'm playing a role; even if I was playing myself, it'd still be playing a role. For instance, when I took the picture of me crying, it was authentic, but at the



placzącego, było to autentyczne, ale jednocześnie inscenizowane – płakałem naprawdę, lecz ze świadomością, że stoi przede mną aparat fotograficzny, co trochę zaprzeczało autentyczności tego zdarzenia.

ZL Jesteś więc nie tylko fotografem, ale też aktorem i reżyserem.

WG Tak, tylko przy jednym czy dwóch zdjęciach miałem asystenta. To ja odgrywam tu wszystkie te role. Wracając jeszcze do twojego poprzedniego pytania – kiedy chciałem po raz pierwszy pokazać te zdjęcia, myślałem o pokazaniu ich w małym formacie, jak zwykłych zdjęć z prywatnego albumu.

ZL To się samo narzuca, zresztą, kiedy przynosisz te zdjęcia, przynosisz je w małym formacie, jakbyś przyniósł swoje rodzinne zdjęcia. Skoro jesteśmy już w tym momencie, chciałem zapytać, jak sobie wyobrażasz możliwe interpretacje tych zdjęć?

WG Nie było chyba jeszcze interpretacji, która do końca by mnie satysfakcjonowała. Postawiłbym na autobiografię i cielesność. Chciałbym też jakiejś interpretacji psychologicznej, nawet kogoś zupełnie nie związanego ze sztuką.

ZL Doktora Freuda?

WG Może niekoniecznie doktora Freuda, ale współczesnego, dobrego psychoterapeuty.

ZL Czy w takim razie można się tu dopatrywać pewnego rodzaju autoterapii?

WG Tak. Poza tym zrobienie zdjęcia pewnej sytuacji oswaja ją. Wizualizacja czegoś powoduje oswojenie.

ZL To bardzo ciekawe, nie myślałem tak o tym. Świetnie, że teraz już wiem.

WG Jest interpretacja w kontekście gejowskim, jest interpretacja w kontekście albumu rodzinnego, ale potraktowanie tych zdjęć jako dokumentu, zapisu pewnych stanów mentalnych i interpretacja tego przez osobę zupełnie niezwiązaną ze sztuką byłaby dla mnie niezwykle ciekawa.

ZL Bardzo mnie ten wątek zaintrygował. Nie spodziewałem się tutaj aspektu terapeutycznego. A więc oczekujesz od osoby trzeciej, od terapeuty, że on – patrząc na zdjęcia – spojrzy z zewnątrz na ciebie, da ci świadomość rzeczy, których ty sam nie widzisz, bo jesteś w nie zaplątany. Tymczasem wydaje mi się, że dokładnie ten schemat jest już obecny w tych zdjęciach. Robiąc zdjęcia w dwóch, umieszczasz się poza i jesteś tym trzecim. Tak jakbyś sam na siebie patrzył. To przecież ty jesteś tym psychoterapeutą. Czy może się myłę?

WG Możliwe. W sumie mógłbym rozpracować każde zdjęcie, przywołać emocje, powiedzieć, dlaczego akurat wtedy takie zdjęcie powstało. Tylko nie wiem, czy umiałbym wyciągnąć jakieś wnioski. W tym właśnie miałyby mi pomóc ta trzecia osoba. Dlatego też interpretacja psychologiczna byłaby dla mnie ciekawa.

ZL Może psychologiczna, a może niekoniecznie. Wyobrażam sobie, że mogłyby zaistnieć też inne sposoby interpretacji, niekoniecznie psychologiczne, ale zbliżone do psychologii. Np. bardzo wyraźnie wyłania mi się tutaj obraz twojej jaźni. Większość systemów religijnych i mistycznych mówi, że człowiek składa się z trzech, Bóg też składa się z trzech. A tutaj wyraźnie jest was trzech, bo jest was dwóch na zdjęciu i trzeci, który robi to zdjęcie. Czasami występują na zdjęciach też inne osoby. Jak byś wytłumaczył ich obecność, czy pełnią one

same time it was staged – I was really crying, but aware of the camera in front of me, which somewhat undermined the authenticity of the situation.

ZL So you're not only a photographer but also an actor and a director.

WG That's right, I only used an assistant on one or two occasions. I play all the roles here. To return to your previous question – when I wanted to show these pictures for the first time, I thought of showing them in small format, like your ordinary family-album photos.

ZL This immediately suggests itself, in fact, when you've brought these photos here, you've brought them in small format, as if they were family photos. If we've arrived at this point, I'd like to ask you how you imagine the possible interpretations of your photographs?

WG I haven't heard an interpretation yet that would satisfy me fully. Two things, I'd say: autobiography, and corporeality. I'd also like to hear a psychological interpretation, even from someone completely unconnected with art.

ZL Like Doctor Freud?

WG Not necessarily Doctor Freud, but a good contemporary psychoanalyst.

ZL So are the photographs a sort of autotherapy?

WG They are. Besides, when you photograph a situation, you make it familiar. Visualising something makes it familiar.

ZL That's very interesting. I didn't think about it this way. It's great I know it now.

WG There's the gay interpretation, there's the family-album interpretation, but to view these pictures as a document, a recording of certain mental states, and to have them interpreted in this vein by a person unconnected with art, would be extremely interesting for me.

ZL This thread has intrigued me. I didn't expect a therapeutic aspect. So you expect an outsider, a therapist, to take a look at you by viewing these pictures, to make you aware of things you don't know yourself because you're entangled in them. It seems to me that precisely this schema is already present here. Making a picture of you two, you situate yourself outside and you are the third one. It's as if you were looking at yourself. The therapist is you. Or am I wrong?

WG It's possible. In fact, I think I could work out each picture, evoke the emotions, explain why the given picture was made precisely when it was made. Only I don't know whether I'd be able to draw any conclusions from that. That's what I'd need the third person for. That's why such a psychological interpretation would be so interesting.

ZL Perhaps psychological, perhaps not. I can also imagine other possible interpretations, not necessarily psychological per se, but semi-psychological. For instance, I clearly see the image of your self emerging here. The majority of religious and mystical systems believe that man is made up by three parts, and so is God. And here you are obviously three – the two of you in the photograph, and the third one taking the picture. Sometimes there are also another persons in the photograph. How would you explain their presence, are they here as objects, as part of the scenery, or do you treat them as persons, and if so, what is the significance of that?











funkcję przedmiotów, tak jakby były częścią dekoracji, czy też są one jednak traktowane przez ciebie jak osoby i jeśli tak, to jakie to ma znaczenie?

WG Te osoby wprowadzają jeszcze większe zamieszanie, komplikują całą sytuację. Choćby na tym zdjęciu z fotografem – moim kuzynem, który robi mi zdjęcie w studiu – kto kogo fotografuje, kto to zdjęcie ogląda, kto patrzy, kto jest oglądany...

ZL Czy jednak nie uprzedmiotowiasz tych osób? Bo jeśli uprzedmiotowiasz sam siebie, to nikt nie ma o to do ciebie pretensji, ale jeśli uprzedmiotowiasz kogoś z zewnątrz, spoza waszego kręgu, to już trochę gorzej „pachnie”.

WG Uprzedmiotowiam? To chyba za mocne słowo. Posługuję się nimi, do czegoś są mi te osoby potrzebne. Ten cykl stale się rozwija. Na pewnym etapie po prostu pojawiła się ta trzecia figura.

ZL No właśnie, jak długo już pracujesz nad tym cyklem? Ile czasu zajęło ci zrobienie tych pięćdziesięciu zdjęć?

WG Pracuję nad tym cyklem od 2002 roku. Jedna sesja trwa trzy, cztery godziny. Technika filtra połówkowego wymaga niezwyklej precyzji, chodzenia na palcach, aparat musi stać idealnie nieruchomo, nie może być najmniejszego drgania. Jest to bardzo precyzyjne narzędzie, które opiera się na oku i intuicji.

ZL Chciałbym teraz przejść do pytań bardziej delikatnej natury. Bardzo wyraźna w tych zdjęciach jest sugestia erotyzmu. Gdybym zobaczył te zdjęcia, a nie znał ciebie, pomyślałbym, że autorem jest ktoś, kto ma trzecią płć – nie jest heteroseksualny, nie jest gejem, ale raczej jest gejem w typie Geneta, takim, który sobie wyobraża. Genet, siedząc w więzieniu, pisał te swoje książki, ale tak naprawdę nie przeżywał tych historii, tylko je sobie wyobrażał. Czy tak jest, czy się mylę?

WG Jeśli na zdjęciu jest sugestia aktu fizycznego, to jest to dla mnie najbliższa relacja, jaka między dwojgiem ludzi może być, a jednocześnie cały czas trzeba pamiętać o technice, w jakiej powstają te zdjęcia, a więc o tym, że tego aktu nigdy tam nie może być, nie istnieje on. Moim zamierzeniem jest też, aby zdjęcia były dwuznaczne, np. to zdjęcie ze stołem – można tu mówić o akcie, ale można też o przenoszeniu stołu.

ZL Czy te zdjęcia mogłyby się znaleźć na wystawie sztuki gejowskiej?

WG Tak, jak najbardziej. Mamy tu, owszem, wątek miłości do samego siebie, oglądania się w lustrze, ale przede wszystkim mamy tu dwóch mężczyzn. Zawsze jednak jest między nimi ta nieprzekraczalna granica.

ZL Jest też historia mityczna o Narcyzie, który cierpiał z powodu tego, że była granica między nim a jego odbiciem w wodzie. Można powiedzieć, że te zdjęcia są współczesną ilustracją mitu o Narcyzie.

WG Chyba tak, ale czy Narcyz był gejem? Niekoniecznie.

ZL Dlatego mówiłem tu o trzeciej płci, o jakimś trzecim wyjściu. Wydaje mi się, że jest to ważne dla tych prac.

WG Tak. Interpretacja czysto gejowska nie do końca mi odpowiada, jest to spłaszczanie tych zdjęć...

ZL Albo pójdzie o jeden krok za daleko.

WG They introduce further confusion, complicate the whole situation. Like, for instance, in this picture with the photographer – my cousin, who is taking a picture of me in a studio. Who is the photographer here and who is the viewer, who is looking and who is being looked at...?

ZL But don't you objectify these persons? Because if you objectify yourself, no one will bear a grudge, but if you objectify someone else, someone from outside your circle, then it's a different story.

WG Objectify? I think that's too strong a word. I simply use them, I need them for something. The series keeps developing. At a certain point, the third character simply came into play.

ZL Speaking of which, how long have you been working on these series now? How long did it take you to make these fifty pictures?

WG I've been working on the series since 2002. One session takes three to four hours. The dual-image filter technique requires great precision, tiptoeing, the camera has to stand absolutely still, it mustn't move a millimetre. It's a very precise instrument, based on the eye and on intuition.

ZL I'd like now to move to questions of a more delicate nature. There is a clear suggestion of eroticism in these pictures. If I saw them, and didn't know you, I'd think their author was a third gender – neither heterosexual, nor gay, but rather someone like Genet, a gay who imagines. Am I right or am I wrong?

WG If there's a suggestion of the sexual act in the picture, then, for me, it's the closest relationship that is possible between two people, and yet you have to remember all the time about the technique used here, that is, the fact that this act could never have taken place. My intention is for these photographs to be ambiguous, for instance, the picture with the table – it may be about a sexual act, but it may also be about moving a table across the room.

ZL Could these photos be shown in a gay art exhibition?

WG Yes, sure. The motif of auto-eroticism, of examining yourself in a mirror, is surely present in these pictures, but, above all, you have two men here. And yet they're always separated by that impassable borderline.

ZL There's also the mythical story of Narcissus who suffered because he was separate from his own reflection in water. You can say that these pictures are a contemporary illustration of the Narcissus myth.

WG I guess so, but was Narcissus gay? Not necessarily so.

ZL That's why I mentioned a third sex, a third possibility. It seems to be an important aspect of these works.

WG It is. In fact, the gay interpretation doesn't satisfy me completely, it reduces the whole thing...

ZL Or goes one step too far.

WG You're right. I'll tell you one more thing: my father likes these pictures very much.

ZL I was just about to ask you whether you had shown these pictures to your family members.

WG Sure, my mother likes them very much too. It's important for me that my father sees a relationship between these two persons in the photos, not necessarily an intimate relationship, but simply a relationship.

- WG Masz rację. Powiem ci jeszcze jedną rzecz: mój tata bardzo lubi te zdjęcia.
- ZL Właśnie miałem cię zapytać, czy pokazywałeś te zdjęcia swoim najbliższym?
- WG Tak, moja mama bardzo lubi te fotografie, ojciec też. Jest to dla mnie ważne, że on widzi na tych zdjęciach relację między dwiema osobami, niekoniecznie związek, po prostu relację.
- ZL A siostra?
- WG Siostra nie komentuje tych zdjęć, choć bardzo wiele sesji miało miejsce u niej w mieszkaniu. Moja mama natomiast podsunęła mi pewien pomysł: jej zdaniem na tych odważnych zdjęciach brakuje podejścia żartobliwego. Dało mi to trochę do myślenia. Wydaje mi się, że takie dowcipne podejście rozładowałoby sytuację napięcia erotycznego, przeniósłoby akcent gdzieś indziej.
- ZL Ja odbieram wiele tych zdjęć jako dowcipne, np. to zdjęcie, gdzie jeden z was siedzi na kłopie, a drugi otwiera mu drzwi. Kiedy powstało to zdjęcie?
- WG To jedno z pierwszych.
- ZL Zamierzasz kontynuować ten cykl?
- WG Tak, z różnym natężeniem, są okresy, kiedy nie robię żadnych zdjęć.
- ZL Jestem ciekawy, w jakim kierunku ten cykl się rozwinie, czy już wiesz?
- WG Fascynuje mnie teraz joga, praca ze swoim ciałem. Powstają zdjęcia bardzo ascetyczne, monochromatyczne, na których jedna osoba robi niesamowite rzeczy ze swoim ciałem. Poza tym jest kwestia spotkania się tych dwóch postaci.
- ZL Czyli jednak chciałbyś przebić się przez tę niewidzialną ścianę?
- WG Tak, myślę, że można.
- ZL A co ty osobiście myślisz o interpretacji Karola Sienkiewicza, która znajduje się w tym katalogu?
- WG Zaskoczyła mnie ona pozytywnie. Ten cykl jest faktycznie rodzajem prywatnej dokumentacji.
- ZL W tej interpretacji jest jednak pewien wątek, który brzmi bardzo tragicznie: że te postacie nigdy się nie spotkają, nigdy nie będą mogły się dotknąć. Ja mam wrażenie, że jednak można to przełamać. Nie wydaje mi się, że te postacie się nie spotykają, spotykają się one przecież choćby wzrokiem.
- WG A co by było, gdybym znalazł swojego sobowtóra? Teraz znalazłem kogoś, kto jest bardzo podobnych wymiarów co ja i też chciałabym to jakoś wykorzystać.
- ZL Na tych zdjęciach widać, że miałeś długie włosy, na jednym zdjęciu nawet je obcinasz. Dlaczego właściwie obciąłeś włosy?
- WG Było to podsumowanie pewnego etapu. Zamknąłem tym bardzo duży rozdział w robieniu tych zdjęć. Bardzo długo przygotowywałem się do tego zdjęcia. Te włosy rosły pięć lat i tego zdjęcia nie można było powtórzyć.
- ZL Charakterystyczną cechą twoich zdjęć jest też to – przynajmniej ja mam takie wrażenie – że nie nawiązują one do innych zdjęć, do sztuki, do historii sztuki. Czy mam rację?
- WG Na pewno bliskie są mi prace Cindy Sherman i Nan Goldin. Zdjęcia Nan Goldin są momentami niemal pornograficzne, a jednocześnie przekazują kwintesencję miłości. Jej projekty są mi też bliskie, ponieważ śledzi ona te osoby przez wiele lat, ciągle jest z nimi.

ZL And your sister?

- WG My sister won't comment, though very many of the sessions took place in her apartment. My mother, though, suggested something to me: she believes these serious pictures lack an element of humour. This made me think. It seems to me that a humorous approach would relieve the erotic tension, shift emphasis elsewhere.
- ZL For me, many of these pictures are funny, like the one where one of you is sitting on the toilet and the other opens the door. When was it made?
- WG It's one of the earliest ones.
- ZL Do you intend to continue the series?
- WG I do, with varying intensity, there are periods when I make no photos at all.
- ZL Do you know the direction in which the series will develop?
- WG I'm currently fascinated with yoga, the idea of working with your body. Very ascetic, monochromatic pictures, in which one of the characters does some incredible things with his body. Besides, there's the question of the two characters finally meeting physically.
- ZL So you'd like to break through this invisible wall?
- WG Yes, I think it's possible.
- ZL And what do you think about the interpretation proposed by Karol Sienkiewicz, which is featured in this catalogue?
- WG It came as a positive surprise to me. The work is indeed a kind of private documentation.
- ZL There's one motif in this interpretation that sounds tragic – that the characters will never meet, will never be able to touch each other. I have the impression that this limitation can be overcome. It doesn't seem to me that these characters don't meet – they meet, for instance, by looking at each other.
- WG And what if I found my double? I've now found someone who's built very similarly to me, and I'd like to use it.
- ZL The pictures show that you had long hair and in one photo you actually cut them. Why did you cut your hair?
- WG It marked the end of a certain period. With that gesture, I closed a big chapter in the making of these pictures. I prepared for a long time for the hair-cutting photo. I had been growing my hair for five years, and the picture could not be retaken.
- ZL It is also characteristic of these photographs, at least I get the impression, that they don't contain references to other pictures, to the history of art. Am I right?
- WG I certainly feel an affinity with the works of Cindy Sherman or Nan Goldin. Nan Goldin's pictures are sometimes virtually pornographic, and yet they also communicate the quintessence of love. I feel an affinity with her projects because she follows the same characters for many years, she is close with them.
- ZL When looking at the hair-cutting picture, I am, in turn, reminded of Frida Kahlo's haircut self-portrait. Tell me about other artists who've inspired you.
- WG When I started working on this series, I happened upon a catalogue of Anthony Goicolea's work. It made an incredible impression on me.

- ZL Mnie z kolei to zdjęcie z obcinanymi włosami przypomina autoportret Fridy Kahlo z obciętymi włosami. Powiedz o jeszcze innych artystach, którzy cię inspirowali.
- WG Kiedy zacząłem pracę nad tym cyklem, wpadł mi w ręce katalog Anthony'ego Goicolea. Było to dla mnie niesamowite spotkanie. Eksploatowanie siebie jest w sztuce i fotografii częste. Jednak ty robisz to całkiem inaczej od tych wszystkich artystów, którzy mi przychodzą do głowy.
- ZL Tu nasuwa się kolejne pytanie: jak ważny jest dla ciebie aspekt formalny w tych zdjęciach?
- WG Chciałbym, aby nie był ważny, a jednak okazuje się bardzo ważny. Nie można od niego uciec. Muszę przyznać, że Photoshop też mnie czasami kusi.
- ZL Nie powinieneś jednak tego robić. I nie chodzi tu tylko o etykę artysty. Jeśli nie używasz Photoshopa, jeśli robisz to właśnie w ten a nie inny sposób, podwyższa to realizm tych fotografii...
- WG Jak byś w ogóle sklasyfikował te zdjęcia? Nie jest to przecież fotomontaż. Finalnym materiałem jest równomiernie naświetlony negatyw. Nazwałbyś to trikiem?
- ZL Nie ma chyba znaczenia, czy nazwiemy to tak, czy inaczej, nie poszukujesz tu przecież nowości formalnej, nie na tym polega.

Warszawa, lipiec 2007

- ZL It is a frequent practice in art, in photography, for the artist to exploit his own person. The way you do it, however, is different from all other artists that come to my mind. This suggests another question: how important is the formal aspect for you in these pictures?
- WG I'd rather that it wasn't important, but it turns out to be very important. You can't escape it. I also have to admit that Photoshop tempts me at times.
- ZL You shouldn't use it, though. And it's not only a matter of artistic ethics. If you don't use Photoshop, if you make the pictures this and not another way, it adds realism to the whole thing...
- WG How would you classify it anyway? It's not photomontage. The final material is an evenly exposed negative. Would you call it trick photography?
- ZL It doesn't matter how you call it, you're not pursuing formal innovation here, that's not the point.

Warsaw, July 2007



Ślady przedstawienia / Inscenizacja chwili

Ja, który jestem nim i on, który jest mną; Ja w miłosnym zapatrzeniu w samego siebie; Ja podziwiający siebie we własnym odbiciu – to zdawać by się mogło *leitmotiv* cyklu zdjęć Wojciecha Gilewicza *Oni*. Ów silnie zakorzeniony w europejskiej kulturze mit Narcyza jest jednak na fotografiach Gilewicza zbyt jawny, wręcz zbyt nachalny, by ulec złudzeniu, że to miłość własna, a raczej miłość do obrazu siebie odbitego w innym człowieku, ma być tu głównym tematem. Że ma nadawać tym zdjęciom sens i znaczenie. Wnikając pod powierzchnię lustrzanych odbić samego siebie, pod pozór subtelnej miłosnej idealizacji, natknąć się można nie tyle na Innego, ile raczej na cień rzucany na bardzo kruche Ja; na podmiot pozbawiony możliwości komunikacji i symbolizacji, poszukujący jednak dla swego ciała komunikatywnej formy ekspresji. Tym ukrytym obliczem Narcyza na zdjęciach Gilewicza jest melancholia.

„Za spojzeniem melancholijnym kryje się podmiot, który na ludzi i na rzeczy patrzy jak na siebie: jako na nieobecność, jako na stratę, coś, co pozostaje poza jego zasięgiem”¹ – pisze Marek Bieńczyk, wytrawny znawca tej szczególnej formy egzystencji. Autoportrety Gilewicza – świadomie czy nieświadomie – w sposób niemal doskonały odkrywają podstawowy mechanizm melancholii: skłonność do często zniekształconych przedstawień siebie, więź z tym, co utracone lub niespełnione, narcystyczne wchłonięcie obiektu pożądania, będącego zarazem obiektem straty, wreszcie uczynienie z samego siebie jego substytutu. Miłość melancholika przesycona jest dialektyką jedności i oddzielenia, dlatego też na każdym ze zdjęć pojawia się zawsze Ja i On. „Ja jest wciąż połączone w smutku z innym, niesie go w sobie, uwewnętrznia jego własną wszechwładną projekcję i się nią rozkoszuje”² – przekonuje francuska psychoanalizyżka Julia Kristeva. Ten drugi zatem to nie prawdziwy partner, lecz wyłącznie „fałszywy towarzysz i strapiiony pocieszyciel”. To nie rzeczywisty Inny, lecz tylko *quasi*-obiekt pochodzący z Ja i wypłuty na zewnątrz Ja. I również tak samo wsobny jak Ja. To projekcja mająca zastąpić brakujący język, płaszczyzna niezbędna do identyfikacji. To wreszcie postać konieczna do zainscenizowania dramatu indywiduum. A istotą dramatu jest przecież akcja, działanie, kolizja, *agon*.

Ta szczególna, a zarazem nieustanna inscenizacja własnego ciała w sobotwórowym podwojeniu pozwala melancholijnemu podmiotowi zdjęć Gilewicza przezwyciężyć własne wyobcowanie. Cały ten teatralny ekwipunek: maska, kostium, zakomponowana przestrzeń, precyzyjnie wyreżyserowana sytuacja – to rodzaj wystowienia. Autoerotyzm, homoseksualizm, fetyszizm, ekshibicjonizm funkcjonują tu niczym perwersyjna zbroja przed zamknięciem, tarcza chroniąca przed całkowitą utratą tożsamości. Dzięki tak silnie inscenizowanym i nasyconym ambiwalentną przyjemnością sytuacjom samotność zostaje na

Traces of Representation / Directing the Moment

I who am him and he who is me; I with my eyes lovingly fixed on myself; I admiring my own image in the mirror – that could seem to be the leitmotif of Wojciech Gilewicz's photographic series, *Them*. The Narcissus myth, so strongly rooted in European culture, is too obvious here however, too blatant, for us to believe that self-love, or rather the love of one's image reflected in another person, is to be the main theme here. That it is supposed to invest these pictures with meaning and significance. When we penetrate beneath the surface of the mirror images of oneself, beneath the appearance of subtle loving idealisation, we may encounter not so much the Other as rather a shadow cast on a very fragile self; a subject unable to communicate and symbolise, yet still searching for a communicative form of expression for its body. This hidden face of Narcissus in Gilewicz's photographs is melancholy.

‘What is behind the melancholic gaze is a subject that looks at people and things as if at himself: as at an absence, a loss, something beyond his reach’, writes Marek Bieńczyk, an expert on this particular form of existence. Consciously or not, Gilewicz's self-portraits are almost exemplary in revealing the basic mechanism of melancholy: a tendency for often distorted representations of oneself, a bond with the lost or unfulfilled, a narcissistic absorption of the object of desire, which is also the object of loss, and finally making oneself its substitute. The melancholic's love is filled with a dialectic of unity and separation, which is why in each of the pictures there is I and there is Him. ‘...in sadness the self is yet joined with the other, it carries it within, it introjects its own omnipotent projection – and joys in it’², writes the French psychoanalyst Julia Kristeva. The other is therefore not a real partner, but only a ‘false companion and distressed comforter’. He is not a real Other, but solely a quasi-object originating within the self and spat out of it. And as self-referential as the self. It is a projection designed to replace a missing language, a necessary plane of identification. The essence of drama, as we know, is a plot, action, collision, the *agon*.

This particular and constant projection of his body in the lookalike gemination enables the melancholic subject of Gilewicz's pictures to overcome his own alienation. The whole theatrical staffage: the mask, the costume, the setting, the precisely staged situation are a kind of verbalisation. Self-eroticism, homosexuality, fetishism, exhibitionism all function here as a perverse shield against becoming silent, an armour protecting against the complete loss of identity. Through such heavily staged situations, filled with an ambivalent pleasure, loneliness is challenged for a moment. Yet the sexual tension between the characters in these pictures is of an ambiguous nature. On the one hand, it seems to be filling a void, but on the other, the play with sexuality never results

chwilę podważona. Napięcie seksualne między postaciami na zdjęciach ma jednak dwuznaczny charakter. Z jednej strony zdaje się wypełniać pustkę, z drugiej jednak ta zabawa seksualnością nie przynosi w żadnym miejscu spełnienia, wyładowania, nasycenia. Tak, jakby żadna inscenizacja, czy ta najbardziej niewinna, czy ta najbardziej ekstremalna, nie była w stanie go zaspokoić. Wszelka przyjemność jest tu jakby wyłącznie potencjalna, zapowiedziana, lecz nie dokonana. Istnieje jako wraźniowy ślad po przedstawieniu.

Bohater cyklu *Oni* tkwi zatem w dziwnej sprzeczności: dąży do spotkania? dialogu? konfrontacji? z Innym, jednocześnie zamykając drogę łączącą go ze światem. Tworzy bezpieczny i oswojony intymny świat, w którym nawet ten drugi jest nim samym – znanym i obliczalnym. Cały makrokosmos sprowadza do wyrażenie zarysowanego i ograniczonego przestrzennie mikrokosmosu. Tak jakby własną rozpyłującą się tożsamość musiał wciąż utrzymywać w granicach, które dają się zmierzyć, nazwać, opisać, ustalić. Tłem dla zdjęć Gilewicza nigdy nie jest bowiem przestrzeń abstrakcyjna, lecz zawsze realna, materialna, identyfikowalna: pokój, łazienka, gabinet lekarski, restauracja, stacja na Greenpoint Avenue, most przed wieżą Eiffla. Bohater autoportretów – podmiot wyizolowany, odgradzony od świata, więzień samego siebie, żyjący wyłącznie z własnym odbiciem – nie jest w stanie tych granic przekroczyć; jakby bał się podjąć takie ryzyko. Granice przestrzeni i sytuacji budują nieusuwalny fundament dla jego migotliwego Ja, a jednocześnie pozwalają na niezagrożające całkowitej utracie podmiotowości transformacje własnego ciała i własnej twarzy.

W niekończącym się przedstawianiu samego siebie podmiot tych zdjęć rozmywa się więc w pulsowaniu obecności i nieobecności. Ze zmieniających się obrazów siebie, z permanentnych zniekształceń, odkształceń, metamorfoz i transformacji bije jednak ten sam niezmienny smutek postaci; bez względu na to, czy jest to On, czy jestem to Ja. Młody, czasem piękny mężczyzna, w dziwnym zamysleniu i oddaleniu, z głową odchylną na bok, z podpartymi rękoma, z ciałem opartym o ścianę, wannę, łóżko, ławkę, krzesło, stół (jakby te przedmioty miały chronić go przed osunięciem!), z twarzą właściwie pozbawioną wyrazu mimo szeregu inscenizacji. Melancholia „jest zawsze, od razu, własną alegorią”³. Z seryjności zdjęć, dowolnie uktadanych – bo to jedno i to samo ciało, jedna i ta sama twarz czyni z chaosu i przypadkowości sytuacji porządek – wydobywa się jedno i to samo zdanie: Ja, Wojciech Gilewicz, jestem alegorią samego siebie; odcieniami własnej podmiotowości, która rozpadła się na setki grymasów, kształtów, gestów, emocji, których nie da się jednoznacznie określić. Jestem sentymentalnym kochankiem; jestem gejem; jestem perwertem pieprzającym się na stole; jestem smutnym dzieckiem, przebierającym się za kłowna, albo wesołym dzieckiem, podglądającym innych w łazience; jestem porządnym synem budującym dom, sadzącym drzewo (czy spłodzę syna?); jestem synem w gabinecie ojca i ojcem, badającym syna; jestem turystą zakochanym w Paryżu; jestem nomadką w Nowym Jorku; „jestem, czym jestem; jestem nic, które boli”.

in fulfilment, culmination, satiation. As if no staged situation, whether utterly innocent or most extreme, was able to satisfy. All pleasure is only potential here, announced, but never actually accomplished. It exists as a sensory trace of the representation.

The protagonist of the *Them* series is therefore stuck in a strange contradiction: while striving towards a meeting – dialogue? confrontation? – with the Other, he closes the only road connecting him with the world. He creates a safe and familiar intimate world in which even the other is himself – well-known and predictable. The whole macrocosm is reduced here to a clear-cut and spatially confined microcosm. As if he constantly had to keep his dissolving identity within bounds that can be measured, named, described, determined. The backgrounds of Gilewicz's photographs are never abstract, but always real, material, identifiable: a living room, a bathroom, a doctor's office, a restaurant, a subway station on Greenpoint Avenue, the bridge in front of the Eiffel Tower. The subject of these self-portraits – isolated, separated from the world, a prisoner of himself, living solely with his own mirror image – is unable to go beyond these bounds, as if he was afraid to take the risk. The confines of the space and situation create an irremovable foundation for his flickering self, while enabling transformations of his face and body that still do not create the risk of a complete loss of subjectivity.

In the neverending self-representation, the subject of these pictures blurs in the pulsation of presence and absence. Still, the changing images of oneself, the permanent distortions, deviations, metamorphoses and transformations always exude the same invariable sadness; whether this is Him or Me. A young, sometimes beautiful man, in a strange reverie, distanced, his head slightly shifted, leaning on his arms, leaning against a wall, a bathtub, a bed, a bench, a chair, a table (as if the objects were supposed to protect him from being removed!), with a face that is virtually expressionless despite the many different stagings. Melancholy is 'always, instantly, its own allegory'³. The seriality of the pictures, arranged in any given manner – because it is one and the same body, one and the same face that create order out of the chaos and randomness of the situations – sends one and the same message: I, Wojciech Gilewicz, am an allegory of myself; I am the shades of my own subjectivity which has disintegrated into hundreds of grimaces, shapes, gestures, emotions that cannot be clearly defined. I am a sentimental lover; I am a gay; I am a pervert fucking on the table; I am a sad child dressing up as a clown, or a cheerful kid peeping on others in the bathroom; I am a good son, building a house and planting a tree (will I beget a son?); I am a son in the father's office and the father examining his son; I am a tourist enamoured with Paris; a nomad in New York; 'I am what I am; I am a nothing that hurts'.

Like a melancholic, Gilewicz wanders around the world, and he sees it in passing, in brief moments, in fleeting situations. One feels like saying that he gives his self away to the situations. That it is them that give him shape, bring out his emotions. And that he himself, like a documentary photographer,





Gilewicz, jak melancholik, włości się po świecie, a świat ten widzi w przełocie, w krótkich chwilach, w przemijających sytuacjach. Chciałoby się powiedzieć, że oddaje swoje Ja sytuacjom. Że to one nadają mu kształt, wydobywają jego emocje. A że on sam – niczym fotograf dokumentalista – chwyci te chwile aparatem, nie próbując wnikać w ich istotę, ześlizgując się po każdej z nich, wypadając z jednej tylko po to, by wpaść do następnej. Ale ta rejestracja przypadkowych zdarzeń, ten cały pozór rzeczywistości, codzienności, zwyczajności to nic innego jak precyzyjnie zainscenizowany spektakl. Kto zna Gilewicza prywatnie, ten wie, w jak ascetycznej i niemal transparentnej szarości zamyka na co dzień swoje ciało. Zawsze szary T-shirt, szary sweter, szara bluza, szare spodnie, szare buty, szare oczy; zawsze starannie wypielęgnowane ciało, subtelne gesty, delikatne dłonie i twarz – oto codzienna maska autora mieniających się kolorami zdjęć z cyklu *Oni*. Mając ten punkt odniesienia, nie sposób nie zauważyć, że ów naturalizm to po prostu świadomie wybrana konwencja teatralna.

Celem naturalistycznej konwencji zawsze było nie tyle wyeksponowanie materialności ludzkiego ciała, uczynienie z ciała (lub jego patologii) wartości samej w sobie, ile przede wszystkim uzyskanie efektu rzeczywistości, a zatem wywołanie u odbiorcy poczucia konfrontacji nie z fikcją artystyczną, lecz z samą „rzeczywistością”, a także wrażenia uczestnictwa w prezentowanym zdarzeniu. Trzeba jednak podkreślić szczególnie charakter właściwego wszelkim inscenizacjom naturalistycznym mimetyzmu. Wywoływany efekt rzeczywistości często zdradza swoje drugie oblicze: paradoksalnie zamienia się we własne przeciwieństwo, czyli efekt obcości. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o wyraziste ujawnienie procesu wytwarzania znaków scenicznych i teatralności przedstawienia, lecz o efekt wywołany odmiennością od dotychczasowych przyzwyczajęń odbiorczych widzów. Patrice Pavis podkreśla, że „odczucie efektu rzeczywistości jest możliwe wówczas, gdy sposób przedstawienia rzeczywistości w teatrze jest zgodny z akceptowanymi przez odbiorców, tzn. przyjmowanymi jako powszechne i naturalne, światopoglądowymi normami czy schematami widzenia i rozumienia świata”⁴. Elizabeth Burns pisze z kolei, że odwrotnością procesu wywoływania efektu rzeczywistości w teatrze jest dostrzeganie w zwykłym życiu teatralności, a zatem swoistych ceremoniałów i rytuałów codziennego życia, które „mogą nagle ujawnić się jako wzory zachowania się, które jakby wymknęły się poza swoje nawiasy, nierzeczywiste sceny w samym środku rzeczywistości, zmuszające do nowego dokładnego przyjrzenia się temu, co powszechnie uważa się za zwyczajne (nieteatralne) zachowanie się”⁵.

W taki właśnie sposób operuje konwencją naturalizmu w swych inscenizowanych autoportretach Wojciech Gilewicz. Ten swoisty efekt obcości uzyskuje właśnie poprzez skonfrontowanie widza z przedstawieniem „prawdziwym” niemal jak rzeczywistość. „Prawdę” w naturalistycznym teatrze Gilewicza trzeba jednak rozumieć nie tyle jako adekwatność między przedstawieniem a tym, co przedstawiane, czy też między imitującym a tym, co imitowane, ile raczej jako aktualne odstąpienie tego, co terazniejsze, lecz wyparte, zepchnięte

captures these moments with his camera, but without trying to get through their essence, only sliding across their surface, falling out of one only to fall into another. But all this recording of casual and accidental events, the whole semblance of reality, ordinariness, everyday life is nothing but a precisely orchestrated show. Who knows Gilewicz in private is familiar with the ascetic and almost transparent greyness in which he clothes his body daily. Always a grey T-shirt, a grey sweater, a grey sweatshirt, grey trousers, grey shoes, grey eyes; always immaculately groomed, with subtle gestures, delicate hands and face – here is the everyday mask of the author of the colour-sparkling pictures of the *Them* series. With this point of reference, one cannot but notice that the whole naturalism is simply a deliberate theatrical convention.

The purpose of the naturalistic convention has always been not so much to emphasise the materiality of the human body, to make the body (or its pathology) a value in itself, as, above all, to produce a reality effect, and therefore to give the recipient a sense of witnessing not so much an artistic fiction as ‘reality’ itself, as well as a sense of being part of the presented event. One needs to stress here the unique character of the mimetism typical for all naturalistic presentations. The reality effect evoked by them often betrays its second face, changing, paradoxically, into its own opposite, that is, an effect of strangeness. This is not, of course, because the artificialness of the stage signs and the theatricality of the presentation are exposed, but rather because of a dissonance with what the viewers are accustomed to. Patrice Pavis stresses that the ‘reality effect can be experienced when reality is represented in theatre in a manner consistent with the viewers’ accepted, that is, perceived as universal and natural, cultural norms or modes of viewing and understanding the world”⁴. Elizabeth Burns writes in turn that the opposite of the process of evoking the reality effect in theatre is to perceive the theatricality of everyday life, that is, the peculiar ceremonies and rituals that ‘can suddenly manifest themselves as behavioural patterns that seem to have escaped their own brackets, unreal scenes in the very middle of reality, forcing us to re-examine that which is commonly regarded as ordinary (non-theatrical) behaviour’⁵.

This is precisely how Wojciech Gilewicz uses the naturalistic convention in his staged self-portraits. He produces the effect of strangeness by confronting the viewer with a presentation almost as ‘authentic’ as reality itself. But the ‘authenticity’ in Gilewicz’s naturalistic theatre should be construed not as an adequacy between the represented and the representation, or between the imitating and the imitated, but rather as an actual exposition of that which is present, but has been repressed, forced into the unconscious⁶. Playing a key role in this process is the physical dimension of human existence, present in these pictures above all as the biological, physiological body, a body desiring differently, unretouched, often imperfect. A body that, through its anti-canonical quality, protests the repressiveness of contemporary culture and its consumerist model of physicality. One can therefore venture to say that the allegorical narration of Gilewicz’s photographs, a collection of equivalent fragments,







40



w nieświadomość⁶. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa cielesny wymiar ludzkiej egzystencji, przede wszystkim wyeksponowanie na zdjęciach ciała biologicznego, fizjologicznego, pożądanego inaczej, nie retuszowanego, często niedoskonałego. Ciała, które poprzez swą antykanoniczność wyraża sprzeciw wobec represyjności współczesnej kultury i proponowanego przez nią konsumpcyjnego ideału cielesności. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że z owej alegorycznej narracji fotografii Gilewicza, będącej zbiorem równoważnych fragmentów, rejestracji i komentarzy prywatnie przeżywanymi chwil, wyłaniają się nie tylko pytania o granice własnego Ja, ale również rodzaj politycznego manifestu.

Siłą autoportretów podwójnych Wojciecha Gilewicza stanowi nie tylko niejednoznaczny status podmiotu tych zdjęć, ale również nierozstrzygalność i graniczność języka jego sztuki, lokującej się między fotografią a teatrem. Z jednej strony cykl *Oni* zaprzecza w pewnym sensie istocie fotografii, która w sposób absolutny jest istnieniem poszczególnym⁷. Na zdjęcia Gilewicza natomiast nie sposób patrzeć w pojedynczości i poszczególności; ich językiem jest seryjność. To rozmnożenie znaków, polifonia form, performatywność ciała składają się dopiero na pełną narrację opowiadającą o kondycji przedstawianego, a raczej przedstawiającego się na nich podmiotu. I to one stanowią o powinowactwie Gilewicza z teatrem. Z drugiej jednak strony nie sposób zapomnieć, że przedstawienie teatralne nigdy nie stanowi trwałego artefaktu; że jest efemeryczne, chwilowe, co więcej, że jego istota wyczerpuje się w teraźniejszości, w ciągłym stawianiu się i przemijaniu. Fakt ten jednakże nie wyklucza tego, że w przedstawieniu pojawić się mogą materialne przedmioty, które po skończonym przedstawieniu pozostają jako takie, stanowiąc ślady przedstawienia. Jego pamięć. Taki charakter mają właśnie zdjęcia Gilewicza. Stanowią materialne artefakty będące pozostałością, resztką, śladem po przedstawieniu, jakim poddaje on własne życie. To wyrwane z *continuum* fragmenty, obrazy, na których pojawia się wprawdzie ciało aktora, kostium, element scenografii, lecz nigdy nie tworzą one całościowej i spójnej narracji. Pozostają wyłączone reje-stracjami chwil.

To właśnie kategoria chwili zdaje się stanowić podstawowy łącznik między melancholijnym podmiotem tych zdjęć a językami, w jakich on się wyraża. Bohaterem zdjęć Gilewicza jest właśnie chwila – najmniejsza jednostka pamięci, przeżycia, postrzegania, wyobrażenia. Moment, w którym dokonuje się zmiana z jednego stanu w drugi. Nic bardziej jak chwila nie odpowiada sytuacji liminalnej, stanowi pośredniemu, granicznemu. W chwili zostaje również zawieszona ciągłość czasu, a sama chwila całkowicie wyczerpuje się w tu i teraz. To sprawia, że kiedy chwila się uobecnia, staje się ekstatycznym doznaniem dla doświadczającego jej podmiotu. A w szczególności podmiotu melancholii: „Dziwna, wyobcowana, spowolniona albo rozproszona mowa melancholika prowadzi go ku życiu w czasowości zdecentrowanej. Czasowość ta nie ptynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna CHWILA, ociążała, bez wątpienia traumatyczna, ponieważ obciążona

recordings and comments on intimately experienced moments, not only asks questions about the boundaries of one's own self, but is also a kind of political manifesto.

The strength of Wojciech Gilewicz's double self-portraits stems not only from the ambiguous status of the subject of these pictures, but also from the indeterminate and liminal nature of the language of his art, situated between photography and theatre. On the one hand, *Them* in a way contradicts the essence of photography, which is an absolutely individual existence⁷. Gilewicz's photographs, in turn, cannot be viewed in terms of individuality and specificity; their language is seriality. It is this multiplication of signs, polyphony of forms, performativity of the body that make up the full narrative relating the condition of the subject represented, or rather representing itself, here. And it is them that create the link with theatre. On the other hand, we must not forget that a theatre performance is never a permanent artefact; that it is ephemeral, momentary, even more: that its essence is exhausted in the present, in constant becoming and passing by. This fact however does not rule out the possibility that material objects appear in the show and are then left as such, becoming its traces. Its memory. This is precisely the nature of Gilewicz's photographs. They are material artefacts that are remnants, remains, traces of the show that he subjects his own life to. These are fragments torn out of a continuum, pictures that may feature the actor's body, a costume, a stage prop, but which never form a complete and cohesive narrative. They remain but recordings of a moment.

It is precisely the category of the moment that seems to constitute the basic link between the melancholic subject of these pictures and the languages in which it manifests itself. The main protagonist of Gilewicz's photographs is the moment – the smallest unit of memory, experience, perception, representation. The moment when the change from one state to another occurs. Nothing corresponds to a liminal situation, an intermediate, border condition, more than the moment. Also in the moment temporal continuity is suspended, and the moment completely exhausts itself in the here and now. This means that when the moment is made present, it becomes an ecstatic experience for the subject experiencing it. And especially a melancholic subject: '...the alien, retarded, or vanishing speech of melancholy people leads them to live within a skewed sense of time. It does not pass by, the before/after notion does not rule it, does not direct it from a past toward a goal. Massive, weighty, doubtless traumatic because laden with too much sorrow or too much joy, a moment blocks the horizon of depressive temporality or rather removes any horizon, any perspective'⁸.

The melancholic's stage show is the possibility to separate oneself from the world, but also – by putting on a mask of irony, humour, perversion – from one's own suffering. Melancholy is a state of pure immanence, of closing the road between the subject and the world through silence. Art however, which is always a language, creates a symbolic distance towards the unnameable and ambiguous, thus becoming the opposite of melancholy. Wojciech Gilewicz's



#37. 2004



#62. 2007

zbyt wielkim bólem, albo zbyt wielką radością, zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą perspektywę”⁸.

Spektakl melancholika to możliwość pełnego oddzielenia się od świata, ale również – poprzez przybranie maski ironii, humoru, perwersji – od własnego cierpienia. Melancholia to stan czystej immanencji, zamknięcia drogi między podmiotem a światem poprzez milczenie. Sztuka jednak, która zawsze jest językiem, tworzy symboliczny dystans wobec nienazywalnego i niejednoznacznego, a tym samym staje się odwrotnością melancholii. Autoinscenizacje Wojtka Gilewicza, udostępnione w postaci trwałych śladów – zdjęć – pozwalają na powrót nawiązać komunikację między podmiotem melancholii a światem. I zajmą w tym świecie miejsce widzowi innemu niż on sam.

¹ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998.

² Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. 69.

³ Marek Bieńczyk, *Melancholia*, op. cit., s. 24.

⁴ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1998, s. 128.

⁵ Elisabeth Burns, *O konwencjach w teatrze i życiu społecznym*, przeł. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki” LXVII, 1976, z. 3, s. 304.

⁶ Por. uwagi Jacquesa Derridy do efektu pantomimy w *Mimique* Stéphane’a Mallarmégo. J. Derrida, *Le Double Seance*, [w:] idem, *La Dissémination*, Paris 1968.

⁷ „To, co fotografia powiela w nieskończoność, miało miejsce tylko raz; powtórza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć. Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam.” Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9.

⁸ Julia Kristeva, *Czarne słońce*, op. cit., s. 65.

self-stagings, presented in the form of permanent traces – photographs – make it possible for communication to be restored between the melancholy subject and the world. And for a viewer different than the former to take place in the latter.

¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998.

² J. Kristeva, *Black Sun*, transl. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1992, p. 64.

³ M. Bieńczyk, op. cit., p. 24.

⁴ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, published in English as *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, 1999.

⁵ Elisabeth Burns, ‘O konwencjach w teatrze i życiu społecznym’, transl. H. Holzhausen, *Pamiętnik Literacki*, LXVII, 1976, no. 3, p. 304, published in English as *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper & Row, 1973.

⁶ See Jacques Derrida’s comments on the pantomime effect in Stéphane Mallarmé’s *Mimique*. J. Derrida, ‘Le Double Séance’, in: idem, *La Dissémination*, Paris, 1968.

⁷ ‘What the photograph reduces to infinity has occurred only once: the photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially. In the photograph, the event is never transcended for the sake of something else: the photograph always leads the corpus I need back to the body I see’, Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, transl. Richard Howard, Hill and Wang, 1982, p. 4.

⁸ J. Kristeva, op. cit., p. 60.



WOJCIECH GILEWICZ

Urodzony w 1974 roku w Biłgoraju. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1994–96), a następnie w Warszawie, gdzie w roku 1999 uzyskał dyplom z malarstwa (aneks z fotografii) u prof. Leona Tarasewicza. Mieszka i pracuje w Warszawie i w Nowym Jorku.

Jest malarzem, fotografem, autorem instalacji i filmów wideo.

W swoich pracach, które sytuują się zazwyczaj na styku wszystkich tych dyscyplin, Gilewicz podejmuje problem iluzji oraz zacierania się granic między rzeczywistością a jej przedstawieniem w sztuce. Częstym motywem w jego twórczości jest zastępowanie elementów otaczającego świata ich malarskimi replikami. Obrazy Gilewicza podszywają się pod fragmenty ścian budynków, parapety, płyty chodnikowe i dla widza nieuprzedzonego o ich obecności są całkowicie niezauważalne. Czasem artysta „naprawia rzeczywistość”, umieszczając w miejscu ubytków np. w ścianach „łatające” je obrazy. Widz może odnaleźć ukryte w tkance miejskiej prace Gilewicza dopiero dzięki specjalnie przez artystę przygotowanej mapce lub też dzięki filmom, będącym zapisami akcji malarskich artysty. Wojciech Gilewicz pozostawia swoje obrazy w przestrzeni publicznej zazwyczaj na dłuższy czas, świadomie wystawiając je na działanie słońca, deszczu, wiatru lub ingerencję innych osób. W swojej twórczości Gilewicz pokazuje ogromną siłę medium malarskiego, które jest w stanie perfekcyjnie naśladować rzeczywistość, a jednocześnie niejako zaprzecza sensowi malarstwa, gdyż jego obrazy pozostają niewidoczne. Obrazy Gilewicza są zarazem hiperrrealistyczne i nieprzedstawiające – dokładnie odwzorowują fragmenty oto-

czenia, ale wyjęte z kontekstu rzeczywistości i przeniesione do galerii stają się obrazami całkowicie abstrakcyjnymi.

Wojciech Gilewicz jest także autorem fotograficznego cyklu *Oni*. Również ten cykl oparty jest na iluzji – za pomocą tradycyjnej techniki podwójnej ekspozycji i filtra połówkowego artysta stwarza swojego sobowtóra i kreuje na fotografiach sytuacje, które – pozornie zwykłe, codzienne – w rzeczywistości jednak nigdy nie miały miejsca.

Za motyw przewodni całej twórczości Wojciecha Gilewicza uznać można chęć pokazania, jak względny i zmienny jest nasz odbiór otaczającego świata oraz jak płynne mogą być granice między rzeczywistością a jej odbiciem w sztuce. Twórczość Gilewicza prowokuje do refleksji nad mechanizmami rządzącymi naszą percepcją i nad kulturowymi uwarunkowaniami naszego widzenia.

Born in 1974 in Biłgoraj. He studied at the Academy of Fine Arts in Poznań (1994–1996) and then in Warsaw, where in 1999 he earned a degree in painting (with an additional degree in photography) under Prof Leon Tarasewicz. He lives and works in Warsaw and New York.

He is a painter, photographer, author of installations and videos.

In his works, which usually combine all these disciplines, Gilewicz explores the phenomenon of illusion and the blurring of distinctions between reality and its artistic representation. A frequent motif of his practice is the replacing of elements of the real world with their painterly replicas. Gile-

wicz's paintings pretend to be fragments of walls, windowsills, pavements, and for an unaware viewer are utterly indistinguishable from the originals. Sometimes the artist 'corrects reality' by placing 'patch' paintings over dents or holes in a wall. The spectator is able to find the pieces, hidden in the urban tissue by the artist, with the help of specially prepared maps or films documenting the painting process. Gilewicz usually leaves the paintings for a long time in their public-space locations, deliberately exposing them to the effect of sunlight, rain, wind or the human factor. In his practice Gilewicz demonstrates the immense power of the painting medium that is able to perfectly imitate reality, while at the same time, in a way, denying the meaningfulness of painting, because his pictures remain invisible. Gilewicz's paintings are hyperrealistic and non-representational at the same time – they perfectly imitate fragments of reality but when taken out of the reality context and transferred to the gallery, they become purely abstract.

Gilewicz is also the author of the photographic series *Them*. This series also is based on illusion – using the traditional technique of graduation filter and double exposure, Gilewicz creates his own lookalike and arranges situations that, seemingly ordinary, everyday, in reality never took place.

The leitmotif of Wojciech Gilewicz's practice is a desire to show how relative and changeable our perception of the surrounding world is and how fluid the boundaries between reality and its artistic representation can be. Gilewicz's practice invites a reflection on the mechanisms governing our perception and on the cultural determinants of the way we see things.



#36. 2004



#35. 2004



Wojciech Gilewicz Oni / Them

Warszawa 2009

koncepcja / concept by: Wojciech Gilewicz
współpraca / co-operation:
Bartek Remisko, Ewa Witkowska
fotografie / photographs: Wojciech Gilewicz
teksty / essays:
Karol Sienkiewicz, Dorota Sajewska, Zbigniew Libera
tłumaczenie / translation: Marcin Wawrzyńczak
redakcja i korekta / edition and proof-reading:
Ewa Witkowska
korekta tekstów angielskich /
proof-reading of English texts: Greg Keller

projekt graficzny / graphic design:
Klaudia Polak-Szewczyk
przygotowanie do druku / preparation to print:
Blok

wydawca / published by:
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski /
Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle
ISBN 978-83-61156-20-8

Centrum
Sztuki
Współczesnej
Zamek
Ujazdowski



00-467 Warszawa
ul. Jazdów 2
tel. 0 22 628 12 71/3
www.csw.art.pl

© Copyright Wojciech Gilewicz i autorzy /
Copyright by Wojciech Gilewicz and the
authors, Warszawa 2009

© Copyright by Centrum Sztuki Współczesnej Zamek
Ujazdowski, Warszawa 2009

Druk i oprawa / Print and binding:



Druk i oprawa : Argraf sp. z o.o.
03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 76, tel. 0 22 811 51 11
www.argraf.pl

Publikacja możliwa dzięki Stypendium MKiDN Młoda
Polska /
Publication supported by MKiDN Grant Młoda Polska

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



oraz / and: appendix2 i re-fund

appendix2



Artysta chciałby podziękować następującym osobom /
Artist would like to extend his thanks to:
Ewa Jagiełto, Iza Niemira.

patronat medialny:



artinfo.pl



EXKLUSIV

gazeta
KRYTYKA

OBIEG

Sztuka.pl