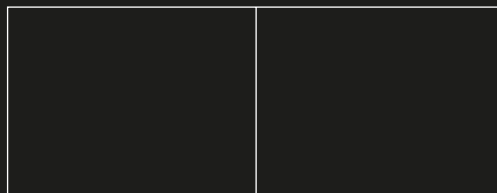


MARYNA MAZUR

Tereny [nie]formalne
[In]formal areas



MARYNA MAZUR

Tereny [nie]formalne
[In]formal areas

MARYNA MAZUR

Tereny [nie]formalne
[In]formal areas



• **SPIS TREŚCI**

4

<u>6</u>	Maryna Mazur Tereny [nie]formalne
<u>8</u>	Jarosław Kozłowski Maryny Mazur gry z przestrzenią
<u>16</u>	Olga Drenda Spotkania w pół drogi
<u>38</u>	WSCHÓD, ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE (2008)
<u>48</u>	Dedykacja (2008)
<u>64</u>	Wszystko jest w porządku, a także na odwrót (2010–2012)
<u>80</u>	Garda (2014)
<u>108</u>	Prywatny raj (2012–2016)
<u>132</u>	Album publiczny (2008–2009)
<u>140</u>	Teren prywatny (2018–2019)
<u>174</u>	Nie wypełniać (2019–2021)
<u>188</u>	Wystawy indywidualne (wybór)
<u>188</u>	Wystawy zbiorowe (wybór)
<u>189</u>	Nota biograficzna

5

• **CONTENTS**

<u>22</u>	Maryna Mazur [In]formal areas
<u>24</u>	Jarosław Kozłowski Maryna Mazur's Games with Space
<u>32</u>	Olga Drenda Meetings Halfway
<u>39</u>	EAST, WEST, NORTH, SOUTH (2008)
<u>49</u>	Dedication (2008)
<u>65</u>	Everything is Fine, and Converse (2010–2012)
<u>81</u>	Garda (2014)
<u>109</u>	Private Paradise (2012–2016)
<u>133</u>	Public Album (2008–2009)
<u>141</u>	Private Space (2018–2019)
<u>175</u>	Do Not Fill In (2019–2021)
<u>188</u>	Solo exhibitions (selection)
<u>188</u>	Group exhibitions (selection)
<u>189</u>	Biographical note

- **MARYNA MAZUR**
Tereny [nie]formalne

Tytuł „Tereny [nie]formalne” odnosi się do podziału przestrzeni na publiczną („formalną”) i prywatną („nieformalną”). Interesują mnie wciąż na nowo definiowane relacje między nimi, a szczególnie ich trudno uchwytnie „pomiędzy”, czyli zależne często od indywidualnego postrzegania i wrażliwości granice. W wybranych do publikacji pracach odnoszę się do tych pojęć, biorąc pod uwagę różne konteksty. ▶

6

7

W pracy *WSCHÓD, ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE* podział na cztery strony świata, zarówno w znaczeniu kierunków geograficznych, jak i obszarów kulturowych, został przeobrażony poprzez podziały widoku w kalejdoskopie. Serie *Dedykacja* i *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót* obrazują sprzeczność pomiędzy przeżyciem duchowym a architekturą użyteczności publicznej na przykładzie instytucji kościoła katolickiego. Fotografie z serii *Prywatny raj* opowiadają z kolei o prywatnych inicjatywach tworzenia nieformalnych miejsc relaksu, jednak w miejscu publicznym i do użytku publicznego. W instalacji *Teren prywatny* badam ludzką potrzebę zajmowania i zaznaczania swojej własności i swojego „terytorium” oraz wyznaczania granic własnej obecności. To cztery odmienne analizy przestrzennych granic i kontekstów podziału prywatne/publiczne.

W *Albumie publicznym* i *Gardzie* zajmowałam się, na różne sposoby, problemami upublicznienia oraz granic prywatności jako takiej. Pierwsza z tych prac zawiera projekty billboardów ukazujących prywatne treści ujawnione wcześniej przez użytkowników mediów społecznościowych. W pracy pt. *Garda* ponownie, choć w innym kontekście, podjęłam temat upublicznienia prywatnej historii. Próbowałam zrekonstruować wydarzenia z życia dwóch nieznanymi mi osób na podstawie znalezionej albumu z fotografiami.

Najnowsza seria grafik *Nie wypełniać* to z kolei ilustracja biurokratycznych absurdów i związanej z nimi konieczności ujawniania swoich prywatnych danych (a więc, w pewnym sensie, także ich upublicznienia) według narzuconego wzorca formularzy. ✕

- **JAROSŁAW KOZŁOWSKI**

Maryny Mazur gry z przestrzenią

„Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością. W otwartej przestrzeni można intensywnie odczuć walory miejsca, a w samotności zaciszego miejsca ogrom rozciągającej się poza nim przestrzeni staje się dojmujący.” *

* Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987

8

9

To fragment wypowiedzi Yi-Fu Tuana, profesora University of Minnesota w USA, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu geografii humanistycznej, autora wielu publikacji naukowych, między innymi wydanej w 1977 roku znakomitej książki *Space and Place*, z której pochodzi zacytowany wyżej tekst. Wyróżnione są w tej książce trzy zasadnicze, choć często nakładające się na siebie w różnych konfiguracjach typy przestrzeni: „mityczna, pragmatyczna i abstrakcyjna, która – w zależności od kontekstu i od zdolności umysłu do wykraczania poza dane zmysłowe – uznawana jest także za teoretyczną. Takie przestrzenie są ostatecznym wynikiem myślowym ciągłych doświadczeń. Przestrzeń mityczna jest schematem konceptualnym, ale jest również przestrzenią pragmatyczną w tym sensie, że w jej ramach mieści się wiele praktycznych działań”.

Zaproponowane przez Yi-Fu Tuana kategorie przestrzeni oraz jego charakterystyka właściwości miejsca odnoszą się w dużej mierze także do sztuki. Oba te pojęcia funkcjonują bowiem w sztuce jako pragmatyczny kontekst twórczości artystycznej oraz jako symboliczne przedstawienia i wizualne metafory w malarstwie, rysunku, grafice, rzeźbie i innych formach artykulacji. W szczególnych przypadkach stają się też przedmiotem konceptualnych analiz, a także krytycznych wypowiedzi wynikających z konfrontacji idei przestrzeni i miejsca z modyfikowaną na różne sposoby i przy pomocy różnych narzędzi rzeczywistością.

Relacja między przestrzenią i miejscem a rzeczywistością od wielu lat absorbuje uwagę Maryny Mazur. W 2008 roku, gdy była jeszcze studentką poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych (obecnie Uniwersytet Artystyczny), zrealizowała pracę – rodzaj malarskiej instalacji – pt. *WSCHÓD*,

ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE. Na ścianach pracowni namalowane zostały stykające się ze sobą cztery wielkie prostokąty: żółty, fioletowy, czarny i biały. Kolory oznaczały cztery strony świata: żółty przypisany był do Wschodu, fioletowy do Zachodu, czarny do Północy, a biały do Południa. W pewnej odległości od tych barwnych pól znajdował się skonstruowany przez autorkę kalejdoskop, prowokujący widza do interakcji. Obrazy w kalejdoskopie zmieniały się w zależności od przestrzeni, na którą był skierowany. Wraz z każdym jego obrotem tworzyły się nieprzewidywalne konfiguracje form i kolorów, naruszające porządek podziału na cztery strony świata. W rezultacie przestrzeń jawiła się jako otwarta, swobodna i niczym nie stygmatyzowana.

W tym samym roku Maryna Mazur zrealizowała też inną pracę dotyczącą przestrzeni, radykalnie odmienną od opisanej powyżej. Był to cykl dwunastu olejnych obrazów pod wspólnym tytułem *Dedykacja*, zaprezentowany w Galerii na Polskiej w Poznaniu. Obrazy przedstawiały wybrane przykłady współczesnych dokonań polskiej architektury sakralnej, gorliwie – choć na „swojski” sposób – starające się nawiązać do popularnych wówczas na świecie wzorców architektury postmodernistycznej. Namalowane na płótnach pretensjonalne bryły kościołów pokryte zostały przez artystkę jaskrawymi, kontrastującymi ze sobą kolorami. Usytuowane na równie jaskrawych tłach „nieba” obiekty przypominały raczej przeskalowane dekoracje z Disneylandu, a jedynymi symbolicznymi znakami świadczącymi o ich sakralnej funkcji były mniej lub bardziej czytelne krzyże, usytuowane na szczytach fantazyjnych wież. Zarówno ostra kolorystyka, jak i ekstrawaganckie kształty namalowanych obiektów kultu eksponowały tanią atrakcyjność, kamuflując jednocześnie to, co istotne dla jakiegokolwiek wyznania czy jakiegokolwiek rzeczywistej wiary. Przestrzeń w tych obrazach była w gruncie rzeczy sztuczna, a poprzez nadmiar form i użytych barw epatowała nachalną kokieterią.

Dwa lata później, w składającej się z dziewięciu grafik serii pod tytułem *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót*, artystka ponownie

nawiązała do osobliwych form współczesnej architektury sakralnej. Wykonane w technice akwaforty i akwatinty grafiki przedstawiały fragmenty obiektów kościelnych w jakimś stopniu przypominających swoim kształtem te z obrazów *Dedykacji*. To podobieństwo było jednak pozorne. Pozbawione tła, precyzyjnie wycięte z tamtego kontekstu fragmenty obiektów sakralnych, surowe w użytych środkach, bo ograniczone tylko do czerni, bieli i szarości, emanowały agresją. Rozmieszczone na ścianie w różnych konfiguracjach sprawiały wrażenie drapieżnych i niebezpiecznych, przenosząc te właściwości także na otaczającą je przestrzeń, którą zawłaszczają. Gdyby jednak skonfrontować grafiki z serii *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót* z obrazami z cyklu *Dedykacje*, mogłoby się okazać, że pomimo innych form ekspresji i ewidentnej odmienności wizualnej, pod względem znaczeniowym obie te wypowiedzi znakomicie by się dopełniały.

W międzyczasie uwagę artystki zaabsorbowała coraz bardziej obecna w życiu społecznym relatywizacja dystynkcji pomiędzy przestrzenią prywatną i przestrzenią publiczną. Przez dziesiątki lat, a w gruncie rzeczy znacznie dłużej, granica między tymi przestrzeniami była ściśle określona i zazwyczaj, zgodnie z przyjętymi zasadami, powszechnie akceptowana i respektowana. Jednak na początku XXI wieku pojawiła się nowa kategoria przestrzeni – przestrzeń wirtualna, która w krótkim czasie naruszyła ten usankcjonowany dotychczas porządek. Wraz z coraz łatwiejszym dostępem do portali społecznościowych takich jak Facebook, Nasza Klasa i wiele innych, granica między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, uległa zatarciu. Fascynacja nowym, atrakcyjnym medium prowadziła do przełamania tradycyjnych konwencji, na przykład do nieskrępowanego udostępniania obcym użytkownikom portalu zdjęć ujawniających różne aspekty prywatności, często niezwykle osobistych, czasami graniczących z ekshibicjonizmem. Tego rodzaju upublicznienia intymnych treści sprowokowały Marynę Mazur do przewrotnej reakcji. Przez pewien czas zapisywała na dysku swojego komputera emitowane zdjęcia, spośród których wybrała ostatecznie kilkanaście najbardziej ewidentnych w odsłanianiu tego, co prywatne.

W oparciu o zebrany materiał na przełomie lat 2008 i 2009 powstała praca pt. *Album publiczny*, wielkoformatowa wizualizacja prywatnych scen przeznaczona do powieszenia na ulicznych billboardach, wyrażająca niezgodę na tego rodzaju praktyki wynikające z bezmyślnego mieszania tego, co prywatne, z tym, co publiczne.

Prawdopodobnie pewnego rodzaju kontrapunktem wobec tej krytycznej manifestacji była seria analogowych i cyfrowych fotografii zatytułowana *Prywatny raj*. Artystka realizowała tę pracę przez kilka lat, między 2012 a 2016 rokiem. Chodziła ulicami Poznania, a także kilku innych miast, i od czasu do czasu, gdy było to możliwe, powodowana ciekawością zaglądała za bramy mijanych kamienic. Zafascynowały ją odkrywane na niektórych podwórzach enklawy *półprywatności*, powstałe z naturalnej potrzeby miejsca „nielegalne”, zawłaszczone przez mieszkańców po to, by się spotkać, porozmawiać, wspólnie posiedzieć albo po prostu odpocząć „na powietrzu”. Były małe, kameralne, ale zdarzały się również takie, które zajmowały niemal całe podwórze. Wystarczały pozbijane z różnych desek ławki, bezużyteczne skrzynki albo wyrzucone z mieszkania niepotrzebne stoliki i fotele, także trochę zieleni, trawy, a najlepiej drzewa, bo dawały jeszcze cień. W jakimś sensie ignorowały miasto i jego sztafaż, eksponowały natomiast swoją szczególną niezależność. Jak komentowała je autorka fotografii: „miejsca te były niepowtarzalne, przesycone jednostkowym poczuciem estetyki i indywidualnym wyczuciem przestrzeni”. Przypuszczam, że byłyby one inspirujące dla cytowanego na początku tego tekstu Yi-Fu Tuana. Sądzę, że zaciekałoby go również pojęcie *półprywatności miejsca*, wprowadzone przez artystkę w autorskim opisie tego doświadczenia.

Zupełnie inny rodzaj przestrzeni związany był natomiast z pracą pt. *Garda* z 2014 roku. Przez przypadek, na pchlim targu w małej miejscowości w zachodniej Polsce, wpadł w ręce Maryny Mazur przywieziony z Berlina album z fotografiami i pocztówkami z podróży, prawdopodobnie sprzed kilkudziesięciu lat. Pośród typowych zdjęć i widokówek zwróciło jej uwagę kilka fotografii z postaciami kobiety i mężczyzny. Jakkolwiek

na żadnym zdjęciu nie występowali razem, te dwie postacie intrygowały zarejestrowaną przez aparat dramaturgią, przypuszczalną, choć nieokreśloną w treści szczególną relacją pomiędzy nimi. To wszystko zaciekało artystkę. Wybrała z albumu dwie fotografie kobiety i powiększyła je do formatu 70×50 cm, wykorzystując do tego fotograficzne techniki druku wklęsłego. Jedno ze zdjęć mężczyzny przetransponowała na język akwaforty i akwatynty, a pozostałe fotografie z albumu przekształciła w negatywowe obrazy i wkleiła w te same miejsca, z których je zabrała. Zestawiła z albumem grafiki przedstawiające rewersy zdjęć i jakiś czas później, w ramach wystawy zorganizowanej w Studio Galerie w Berlinie, symbolicznie przywróciła albumowi (a także jego nie do końca rozpoznanej historii oraz jego możliwej, choć subiektywnie zinterpretowanej treści) berliński kontekst, w którym został przed laty porzucony. Było to doświadczenie *przestrzeni wyobraźniowej*, opartej na hipotezach i domniemaniach.

Pojęcie *przestrzeni wyobraźniowej* pojawiło się ponownie w przeprowadzonej przez Marynę Mazur kategoryzacji przestrzeni, której poświęciła kolejną pracę, zatytułowaną *Teren prywatny*, a zaprezentowaną w 2018 roku w Galerii R20 w Poznaniu w ramach wystawy związanej z jej doktoratem. Była to chyba najbardziej komplementarna i zarazem najbardziej osobista wypowiedź artystki w całej jej dotychczasowej twórczości. Ekspozycja podzielona została na trzy części odpowiadające trzem wyróżnionym kategoriom przestrzeni, każdej kategorii poświęcone było odrębne pomieszczenie. Pierwsza część, określona jako „przestrzeń publiczna” i usytuowana w największej sali z wychodzącym na ulicę wielkim oknem wystawowym, oświetlona naturalnym światłem, dostępna była dla przechodniów bez konieczności przekraczania progu galerii. Na ścianach pomieszczenia znajdowały się perfekcyjnie wykonane grafiki, przedstawiające – w skali 1:1 – kraty okienne i siatki ogrodzeniowe, analogiczne do tych, jakie wyznaczają i chronią granice dostępności terenów prywatnych i publicznych. W drugiej części, „przestrzeni półprywatnej”, zaaranżowanej w mniejszym pomieszczeniu i oświetlonej sztucznym światłem, powieszono były sugestywne obrazy

i grafiki z wizerunkiem zasłaniających światło rolet i żaluzji; jedną ze ścian przykrywała duża, blaszana płyta z kolcami, zabezpieczająca kolejną przestrzeń przed ewentualnymi intruzami. Aby dostać się do tego ostatniego pomieszczenia, miejsca dedykowanego „przestrzeni prywatnej”, trzeba było prześlizgnąć się przez niedomknięte drzwi. W środku panował półmrok i dopiero po chwili, potrzebnej dla akomodacji oczu, można było dostrzec dwie grafiki – fotograficzne wizerunki anonimowej, tajemniczej kobiety. Na jednej z grafik kobieca postać odwrócona była tyłem do widza, na drugiej (również nie ujawniając twarzy) stała przy oknie, paląc papierosa. Na podłodze leżał poplątany zwój zużytego drutu, takiego samego, jaki w zmultiplikowanej formie graficznej wypełniał ściany w pierwszej sali poświęconej „przestrzeni publicznej”. I to wszystko, co można o tej ostatniej części powiedzieć. Reszta była utajniona prywatnością i indywidualną wyobraźnią, dlatego jakiegokolwiek próby rozszyfrowania ukrytych znaczeń „przestrzeni prywatnej” byłyby jej naruszeniem.

O tym, jak istotna dla Maryny Mazur jest kategoria prywatności, świadczy także jej najnowszy, zapoczątkowany w 2019 roku projekt pod tytułem *Nie wypełniać*. Ta praca, tak jak większość realizacji artystki, również dotyczy pojęcia przestrzeni, ale tym razem nie tyle przestrzeni fizycznej, co przestrzeni indywidualnej wolności i wynikającego z niej niezbywalnego prawa do prywatności, coraz bardziej narażonego na instytucjonalną bądź systemową kontrolę. Doznajemy jej wszyscy, co rusz zmuszani do wypełniania najrozmaitszych formularzy, do wpisywania w określone instrukcją rubryki swoich danych osobowych (także danych wrażliwych) oraz innych informacji związanych z naszymi zainteresowaniami i upodobaniami. Artystce udało się zebrać kilkadziesiąt tego rodzaju formularzy – z Polski, Czech, Chin oraz z Japonii – i postanowiła ich użyć. Z wydrukowanych w różnym układzie rubryk skrupulatnie usunęła wszystkie teksty i instrukcje, pozostawiając jedynie poziome i pionowe linie wyznaczające puste pola intencjonalnie przeznaczone na poprawne wypełnienie. Powstała w ten sposób seria pozbawionych praktycznej funkcji kart – minimalistycz-

nych grafik artystycznych, z których każda odbitka, ze względu na specyfikę użytego do tej procedury druku wklęsłego, była unikatowa. Wszystkie omówione tu prace – wybrane spośród wielu innych prac artystki – dotyczą kwestii wolności, która nie podlega jakimkolwiek systemom i ideologiom. Jak konstatowała w rozprawie doktorskiej artystka: „Sztuka jako jedyna w swoim rodzaju praktyka z pogranicza tego, co osobiste i publiczne, na styku przeżyć indywidualnych i społecznych, jest jednym z nielicznych narzędzi pozwalających na doświadczenie i udzielenie innym swojej prywatnej przestrzeni.” W przypadku twórczości Maryny Mazur ten akt *otwarcia* nie jest nigdy dosłowny, a ponieważ odbywa się w obszarze sztuki, umyka obowiązującym konwencjom oraz coraz bardziej nachalnej inwigilacji, spełniając się przy aktywnym udziale otwartej wyobraźni ignorującej wszelkie reguły i porządki. ✕

Polskie relacje z kwestią, co prywatne, a co publiczne, najbezpieczniej określić jako skomplikowane. Z jednej strony jesteśmy społeczeństwem zdystansowanym, wycofanym, zatomizowanym i nieco defensywnym; wyraźna tendencja do oddzielania się, grodzenia, zasłaniania sprawia, że za symbole otaczającej nas przestrzeni najlepiej byłoby uznać przęsła betonowe, naklejkę z logo firmy ochroniarskiej oraz tabliczki ostrzegawcze z pogranicza wisielczego humoru i groźby, typu „Dobiegam do furtki w 5 sekund, a ty?”, a za powszechnie podzielaną wizję prywatności – marzenie o filmowej Ameryce, gdzie gospodarz może bezkarnie zastrzelić dowolnego intruza. ▶

16

17

Wydaje się, że zwłaszcza niespokojne dekady przełomu wieków, kiedy panowała społeczna anomia, pogłębiały się podziały, a zarazem często dochodziło do włamań, napaści i zniszczeń, sprawiły, że diagnozy Zygmunta Baumana o niewyczerpanym potencjale handlowym niepokojem brzmią w polskim kontekście jednocześnie smutno i trafnie – a poczucie zagrożenia i niepokój rosną w miarę odgradzania się. Jednak realia III RP jedynie przyspieszyły i wyolbrzymiły tendencje, które istniały w załączkach już wcześniej. W reportażach z czasów PRL często poruszane są wątki wyalienowania i dobrowolnego izolowania się ludzi, zwłaszcza na osiedlach, które w zamierzeniu miały integrować i bratać – jakkolwiek nie pasuje to do współczesnej, idealistycznej i zabarwionej nostalgią wizji ówczesnej urbanistyki.

Jednocześnie, rozglądając się dookoła, nietrudno zauważyć oddolne i anarchizujące wspólne inicjatywy, kolonizujące przestrzeń półprywatną czy wywracające porządek przestrzeni publicznej, tak jakby prosiła się wręcz o to, by korzystać z niej w sposób inny niż narzucony odgórnie. Felix Ormerod, angielski fotograf, podróżnik i miłośnik transportu publicznego, który zaczął przyjeżdżać do Polski na przełomie lat 80. i 90., wspominał pierwsze wrażenia z wizyty tutaj: „takie NRD, w którym ludzie robią sobie skróty przez trawnik”. Wyłania się z tego frapujący obraz napięć między tendencjami do samoizolacji i rozdrobnienia na mikroksięstwa, a jakąś siłą potencjalnie twórczej entropii, która rozszczelnia bariery jak mech rosnący między płytami chodnika. Obrazują to znane przeciętnemu mieszkańcowi praktyki codzienności: kreatywne (choć niekoniecznie liczące się z dobrem innych) metody parkowania samochodów, stawianie zamykanych na klucz altan śmietnikowych, których potem mieszkańcy uporczywie nie zamykają,

umykające formatowaniu inicjatywy w rodzaju „ogrodnictwa podblokowego” czy dekoracji klatek schodowych w blokach. To wszystko często pola konfliktu, ale też osobliwej, dynamicznej negocjacji, prądów, które przebiegają przez nasze światy niejawnie i podskórnie.

Te niespójności, płynności, dysonanse są dobrze uwydatnione i zilustrowane w pracach Maryny Mazur. Przedmiotem zainteresowania artystki są *Tereny [nie]formalne*, czyli właśnie to, co niejasne, negocjowalne, o chwiejnym i zmiennym statusie, ale także napięcia między tym, jak rozumiemy „prywatne”, a jak „publiczne”. W fotografiach z cyklu *Prywatny raj* widzimy nieoficjalne przestrzenie wypoczynkowe, często skonstruowane na poczekaniu w brikolazowy sposób, z aktualnie dostępnych elementów. Antropolog kultury Roch Sulima nazwał kiedyś ogródki działkowe przestrzenią umiejscowioną „między rajem a śmietnikiem”; w dobie narastającego uładzenia „RODOSÓW” określenie to wydaje się trafniej opisywać spontaniczne miejsca wypoczynku i socjalizacji na podwórkach kamienic czy między blokami. Interesujące może być przebadanie sposobów użytkowania takich przestrzeni relaksu, oddolnych albo powstałych z inicjatywy władz miasta czy z budżetów obywatelskich. Jak dbają o nie mieszkańcy i które bardziej postrzegają jako wspólne? Co jest tu decydującym czynnikiem i jak często zdarza się, że ludzie te miejsca „anarchizują”, nie niszcząc ich, ale użytkując niezgodnie z zamysłem projektanta, na zasadzie pójścia skrótem przez trawnik? Gdy w centrum Katowic, miasta traktowanego nieco jako laboratorium dla nowych rozwiązań, odsłonięto „sztuczny odcinek rzeki Rawy” i ustawiono nad nim ławeczki, zdumienie władz miasta i służb porządkowych wzbudził widok ludzi pływających w bardzo płytkiej (i nasyconej środkami do dezynfekcji) wodzie. Możliwość wyczarowania sobie „wakacji all inclusive” na Śląsku okazała się równym zaskoczeniem, co widok, powiedzmy, delfina na podwórku kamienicy na jednym ze zdjęć Maryny Mazur.

Przykładem przestrzeni z definicji publicznej jest dla odmiany kościoły, co zawiera się już w samym nazewnictwie: „ecclesia” znaczy „wspólnota”. Maryna Mazur bohaterami swoich barwnych, żywiołowych obrazów

czyni jednak takie kościoły, które wyglądają nietypowo, kosmicznie, ekstrawagancko. Dalsza refleksja ujawnia, że nietypowość w rzeczywistości stanowi właściwie standard, jeśli chodzi o projekty XX- i XXI-wieczne. Częstotliwość nieco ekscentrycznej „architektury dnia siódmego” w polskiej przestrzeni skłania nas, by przemyśleć raz jeszcze przekonanie o konserwatywnych „ustawieniach bazowych” w polskiej mentalności; trudno bowiem o miejsce, które silniej kojarzy się z tradycją i zachowawczością niż kościół właśnie. Tymczasem niekontrolersyjnie i naturalnie przestrzeń zapełniają kościoły, które wyglądają nie tylko jak kury, ale także jak statki kosmiczne, zjeżdżalnie z placów zabaw, domki Barbie, grzyby czy pistacje. Wybrana przez artystkę kolorystyka podkreśla walor „zwyczajnej osobliwości” tego elementu krajobrazu.

Cykl prac *Teren prywatny* poprzez swój katalogowy, typologiczny charakter przypomina nieco kuratorskie praktyki z *Notatników fotograficznych* Władysława Hasiora. Zgromadzono tu selekcję ogrodzeń, zasieków i najeżeń, wizerunki typowych siatek metalowych (często, również w sposób typowy dla naszej przestrzeni, poddanych różnego rodzaju uszkodzeniom i naruszeniom), zasłon, rolet, żaluzji, wreszcie – budzące dość nieprzyjemne somatycznie odczucia – „kolczugi” z gęsto powbijanych pinezek. Czy niemiłe wrażenie wywołał we mnie efekt „najeżenia”, czy raczej zagęszczenie? Pinezki wbijamy wszakże, symbolicznie, w wirtualną mapę Google. Być może w rzeczywistości to, co poczułam, było pragnieniem zdystansowania się i odruchem oddalenia, reakcją – jak powiedziała by Edward T. Hall – proksemiczną?

W której przestrzeni publicznej uchodzi jednak swoboda? Mimo narastającej monopolizacji i coraz wyraźniejszej władzy algorytmów, taką przestrzenią w powszechnym odbiorze wciąż wydaje się być Internet. Publiczny charakter Sieci potwierdzają zarówno badania socjologiczne (raport IAB Polska, 2013), jak i rozstrzygnięcia Sądu Najwyższego. Praktyki użytkowników ujawniają, że w tym wymiarze świata publicznego zachowują się oni inaczej, mniej skrycie, skracając dystans śmieiej niż

w kontakcie na żywo. Prace z cyklu *Album publiczny* korzystają, zgodnie z polityką prywatności, z treści opublikowanych przez użytkowników serwisów społecznościowych. Widzimy tu wyimki z czyjegoś prywatnego świata – wnętrza mieszkań, osobiste spotkania, dzieci, psy – czyli to, co w kontaktach na żywo podlega często nadgorliwej ochronie. Interesującym podejściem do *found photography*, czy – jak powiedziała by Jerzy Lewczyński – archeologii fotografii, jest wreszcie cykl prac *Garda*, oparty na anonimowym albumie prywatnych fotografii. Zdjęcia z wypraw nad jezioro, poddane pozornie prostym zabiegom zestawienia z negatywem czy ukazania rewersu, mają w sobie coś niepokojącego, jakby przypominały bardziej raport dotyczący zjawisk paranormalnych niż osobistą pamiątkę z wycieczki z bliską sercu osobą – być może jednak w ten sposób uwydatniają fakt, że aby coś mogło zostać odnalezione, musi najpierw się zgubić.

Istnienie podziału na prywatne i publiczne to jeden z najbardziej doniosłych i aktualnych tematów, z jakimi mierzymy się na co dzień. Bezpieczeństwo, inwigilacja, zaufanie publiczne, to, czy wierzymy instytucjom, czy sami nawiązujemy poziome, nieformalne i doraźne relacje, ochrona danych i tożsamości, dysonans między pragnieniem wspólnoty a samorealizacją i ochroną autonomii: wszystko to wypływa i ujawnia się w nieoczekiwanych nieraz miejscach. To obszar konfliktu i paradoksu, nieustalonych jednoznacznie i negocjowalnych reguł. Strefa szara, niejawna, ale też nieplanowa, umowna, czyli obszar nieformalny. Prace Maryny Mazur pokazują, że towarzyszące tym wymiarom życia napięcie – ale też ich nieodłączny rewers, czyli porozumienie, kulturowe pidżiny, hybrydy, spotkania w pół drogi – to zjawisko wszechobecne. ✕

- **MARYNA MAZUR**

[In]formal areas

The title “[In]formal areas” refers to the division of space into public (“formal”) and private (“informal”). I am interested in the constantly redefined relations between the two, and especially in their difficult to grasp “in-between”, that is the boundaries often dependent on individual perception and sensitivity. In the works selected for publication I refer to these concepts, taking different contexts into account. ▶

22

23

In the work *EAST, WEST, NORTH, SOUTH* the division into the four cardinal directions of the world, both in the sense of geographical directions and cultural areas, is transformed through the divisions of the image in a kaleidoscope. The series *Dedication* and *Everything is Fine, and Converse*, illustrate the contradiction between spiritual experience and public architecture, using the example of the institution of the Catholic Church. The photographs in the series *Private Paradise*, on the other hand, tell of private initiatives to create informal places of relaxation, yet in public places and for public use. In the installation *Private Space*, I explore the human need to occupy and mark one’s property and one’s “territory” and to delimit the boundaries of one’s presence. These are four distinct analyses of the spatial boundaries and contexts of the private/public divide.

In *Public Album* and *Garda* I have dealt, in different ways, with issues of the public and the limits of privacy as such. The first of these works includes billboard projects showing private content previously revealed by social media users. In *Garda* I dealt with the subject of making public the private history of people I did not know through an attempt to reconstruct the events of their lives on the basis of a found photo album.

The latest series of prints *Do Not Fill In*, on the other hand, illustrates the bureaucratic absurdities and the associated necessity to disclose one’s private data (and thus, in a sense, make it public) according to an imposed pattern when filling in forms. ✕

- **JAROSŁAW KOZŁOWSKI**

Maryna Mazur's Games with Space

“Enclosed and humanised space is place. Compared to space, place is a calm center of established values. Human beings require both space and place. Human lives are a dialectical movement between shelter and venture, attachment and freedom. In open space one can become intensely aware of place; and in the solitude of a sheltered place the vastness of space beyond acquires a haunting presence.”* ▶

24

* Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis 1977

25

This is an excerpt from a statement by Yi-Fu Tuan, a Professor at the University of Minnesota in the USA, one of the most prominent representatives of humanistic geography, author of many scientific publications, including the excellent book *Space and Place* published in 1977, from which the text quoted above comes. This book distinguishes three fundamental, though often overlapping in different configurations, types of space: “mythical, pragmatic and abstract, which, depending on the context and on the mind’s ability to transcend sensory data, is also considered theoretical. Such spaces are the ultimate mental outcome of continuous experience. Mythical space is a conceptual schema, but it is also a pragmatic space in the sense that it accommodates many practical activities.”

The categories of space proposed by Yi-Fu Tuan and his characterisation of the properties of place also apply largely to art. Both of these concepts function in art both as a pragmatic context for artistic creation and as symbolic representations and visual metaphors in painting, drawing, graphics, sculpture and other forms of articulation. In special cases they also become the subject of conceptual analyses, as well as critical statements resulting from the confrontation of the idea of space and place with reality modified in various ways and by means of various tools.

The relation between space and place and reality has absorbed Maryna Mazur’s attention for many years. In 2008, when she was still a student of the Academy of Fine Arts in Poznań (now the University of the Arts), she made a work – a kind of a painting installation – entitled *EAST, WEST, NORTH, SOUTH*. The walls of the studio were painted

with four large rectangles touching each other: yellow, purple, black and white. The colours represented the four corners of the world: yellow was assigned to the East, purple to the West, black to the North and white to the South. At a certain distance from these colour fields there was a kaleidoscope constructed by the artist, provoking the viewer to interact. The images in the kaleidoscope changed depending on the chosen space to which it was directed. But with the rotation of the kaleidoscope, unpredictable configurations of forms and colours were created, violating the order of the division into the four corners of the world. As a result, the space appeared open, free and unstigmatised.

In the same year Maryna Mazur completed another work on space, radically different from the one described above. It was a series of twelve oil paintings under a common title, *Dedication*, presented at the Galeria na Polskiej in Poznań. The paintings presented selected examples of contemporary achievements of Polish sacred architecture, eagerly – albeit in a “familiar” way – trying to refer to the then popular worldwide patterns of postmodern architecture. The artist’s pretentious churches have been painted on canvases and covered with bright, contrasting colours. Situated on equally bright “sky” backgrounds, the objects rather resembled oversized Disneyland decorations, and the only symbolic signs testifying to their sacred function were more or less legible crosses, situated on top of fanciful towers. Both the sharp colours and the extravagant shapes of the painted objects of worship exhibited cheap appeal, while camouflaging what was essential to any religion or any real faith. The space in these paintings was essentially artificial, and through the excess of forms and colours used, it exuded an impudent coquetry.

Two years later, in a series of nine prints under the title *Everything is Fine, and Converse*, the artist again referred to the peculiar forms of contemporary sacred architecture. Using the techniques of etching and aquatint, the prints depicted fragments of church buildings whose shape to some extent resembled those of the *Dedication* paintings. But

this resemblance was only superficial. Devoid of background, precisely cut out from that context, the fragments of sacral objects, austere in the means used, limited only to black, white and grey, emanated aggression. Placed on the wall in various configurations, they gave the impression of being predatory and dangerous, transferring these qualities also to the space around them, which they appropriated. However, if we were to confront the graphic works from the *Everything is Fine, and Converse* series with the paintings from the *Dedications* series, it might turn out that in spite of their different forms of expression and obvious visual differences, in terms of their meaning, both statements would complement each other perfectly.

In the meantime, the artist’s attention has been drawn to the relativisation of the distinction between private space and public space, increasingly present in social life. For decades, in fact much longer, the boundary between these spaces was strictly defined and usually, in accordance with accepted rules, universally accepted and respected. But at the beginning of the 21st century, a new category of space appeared – virtual space, which in a short period of time violated this previously sanctioned order. With increasingly easy access to social networking sites such as Facebook, Nasza Klasa and many others, the boundary between what is private and what is public has become blurred. The fascination with the new, attractive medium has led to the breaking of conventions, for example the unhampered sharing of photos with foreign users of the portal, revealing various aspects of privacy, often extremely personal, sometimes bordering on exhibitionism. This kind of publicising of intimate content provoked Maryna Mazur to react in a perverse way. For some time, she saved the published photographs on her computer, from among which she eventually chose a dozen or so most evidently revealing of what is private. Based on the collected material, at the turn of 2008 and 2009, she created a work entitled *Public Album*. It is a large-format visualisation of private scenes intended to be hung on street billboards, expressing disagreement with such practices which result from a thoughtless mixing of what is private with what is public.

Probably a kind of counterpoint to this critical manifestation was a series of analogue and digital photographs entitled *Private Paradise*. This work was carried out by the artist over several years, between 2012 and 2016. She walked the streets of Poznań, also several other cities, and from time to time, when it was possible, driven by curiosity she occasionally peeked behind the gates of the houses she passed. She was fascinated by the enclaves of semi-privacy she discovered in some courtyards, “illegal” places created out of a natural need, appropriated by the inhabitants in order to meet, talk, sit together or just relax “in the open air”. They were small, intimate, but there were also those that took up almost the entire yard. All they needed were benches made of different boards, useless boxes or tables and armchairs thrown out of the flat, as well as some greenery, grass or, preferably, trees, because they still provided shade. In a sense, they ignored the city and its staffage, exposing their special independence instead. As the author of the photographs commented, these places were unique, imbued with an individual sense of aesthetics and an individual sense of space. I suppose they would have been inspiring for Yi-Fu Tuan, quoted at the beginning of this text. I think he would also be interested in the notion of the semi-privacy of place, introduced by the artist in her own description of this experience.

A completely different kind of space, on the other hand, was associated with the work entitled *Garda*, from 2014. By chance, at a flea market in a small town in western Poland, an album fell into Maryna Mazur’s hands. It was an album of photographs and postcards from travels, probably from several decades ago, originating from Berlin. Among the typical photographs and postcards, several photographs with the figures of a woman and a man caught her eye. Although they did not appear together in any of the photographs, the two figures were intriguing because of the drama registered by the camera, the supposed, although undefined in content, special relationship between them. All this got the artist interested. She selected two photographs of the woman from the album and enlarged them to a 70×50 cm format, us-

ing photographic intaglio printing techniques. One of the photographs of the man she transposed into the language of etching and aquatint, and the remaining photographs from the album she transformed into negative images and pasted in the same places from which she took them. She juxtaposed the prints representing the reverses of the photographs with the album, and some time later, in an exhibition organised at the Studio Galerie in Berlin, she symbolically restored the album (as well as its incompletely recognised history and its possible, albeit subjectively interpreted content) to the Berlin context in which it had been abandoned years before. It was an experience of an imaginary space, based on hypothesis and conjecture.

The notion of imaginary space reappeared in Maryna Mazur’s categorisation of space, to which she devoted another work entitled *Private Space*, presented in 2018 at the Gallery R20 in Poznań as part of an exhibition related to her PhD. It was perhaps the most complementary and also the most personal statement by the artist in all her work to date. The exhibition was divided into three parts corresponding to three distinguished categories of space, with a separate room devoted to each category. The first part, described as “public space” and situated in the largest room with a large exhibition window overlooking the street, was lit by natural light and accessible to passers-by without the need to cross the gallery threshold. The walls of the room were covered with perfectly executed prints, depicting – 1:1 scale – window bars and fence grids, analogous to those that mark and protect the accessibility boundaries of private and public areas. In the second part, the “semi-private space”, arranged in a smaller room and lit by artificial light, suggestive paintings and prints with the image of blinds and shutters blocking the light were hung; one of the walls was covered by a large, metal plate with spikes, protecting another space from possible intruders. To get to the last room, a place dedicated to “private space”, one had to slip through an unlocked door. There was semi-darkness inside and only after a while, necessary for the eyes to accommodate, could one see two works – photographic images of an

anonymous, mysterious woman. In one of the works a woman's back was turned to the viewer; in the other (also without revealing her face) she was standing by the window smoking a cigarette. On the floor was a cocoon made of a tangled coil of used wire, the same that filled the walls in the first room devoted to "public space" in a multiplied graphic form. And that is all that can be said about this last part. The rest of it was secreted by privacy and individual imagination, so any attempt to decipher the hidden meanings of "private space" would be a violation of it.

How important the category of privacy is for Maryna Mazur is also evidenced by her latest project, launched in 2019, entitled *Do Not Fill In*. This work, like most of her realisations, also deals with the notion of space, but this time not so much with physical space, but with the space of individual freedom and the resulting inalienable right to privacy, increasingly exposed to institutional or systemic control. We all experience it, often being forced to fill in various forms, to enter our personal data (including sensitive data) and other information connected with our interests and preferences in the boxes specified in the instructions. The artist managed to collect several dozen such forms from Poland, the Czech Republic, China and Japan and decided to use them. She meticulously removed all the text and instructions from the forms printed in various layouts, leaving only horizontal and vertical lines that marked empty boxes intentionally meant to be filled in correctly. The result was a series of sheets without any practical function – minimalist artistic works, each print of which was unique, due to the specificity of the intaglio printing used for this procedure. All the works discussed here – selected from among many other made by the artist – concern the issue of freedom, which is not subject to any system or ideology. As she stated in her doctoral dissertation, "Art as a unique practice on the borderline between the personal and the public, at the intersection of individual and social experiences, is one of the few tools that allows one to experience and give others their private space". In the case of her work, this act of opening is never

literal, and because it takes place in the field of art, it escapes binding conventions and increasingly intrusive surveillance, fulfilling itself with the active participation of an open imagination that ignores all rules and orders. ✕

- **OLGA DRENDA**
Meetings Halfway

The Polish relationship with the issue of what is private and what is public can safely be described as complicated. On the one hand, we are an aloof, withdrawn, atomised and somewhat defensive society. The clear tendency to separate, fence in and cover up means that the symbols of the space around us would best be concrete spans, a sticker with the logo of a security company, and warning signs bordering on black humour and threats, such as “I can make it to the gate in 5 seconds, can you?”, and for a widely shared vision of privacy – the dream of a filmic America where the host can shoot any intruder with impunity. ▶

32

33

It seems that the turbulent decades especially at the turn of the centuries, when social anomie prevailed, the divisions deepened and, at the same time, burglaries, assaults and destructions were frequent, are all what made Zygmunt Bauman’s diagnosis about the inexhaustible commercial potential of anxiety sound both sad and accurate in the Polish context – and the sense of threat and anxiety grows as one walls up. The realities of the III Republic of Poland, however, only accelerated and exaggerated tendencies that had existed in embryonic form even earlier. Reportages from the times of the Polish People’s Republic (PRL) often deal with the topics of alienation and voluntary isolation of people, especially in housing estates, which were intended to integrate and associate people – however incompatible with the contemporary, idealistic and nostalgic vision of urban planning.

On the other hand, looking around, it is not difficult to notice bottom-up, anarchic joint initiatives, colonising semi-private space or subverting the order of public space, as if it was asking to be used in a different way than the one imposed and intended. Felix Ormerod, an English photographer, traveller, and public transport enthusiast who began visiting Poland at the turn of the 1980s and 90s, recalled his first impressions of visiting here: “it’s the kind of East Germany where people take shortcuts across the lawn”. What emerges from this is an intriguing picture of the tension between the tendencies to self-isolate and to fragment into micro principalities, and some force of potentially creative entropy that unseals barriers like moss growing between flagstones. This is illustrated by everyday practices familiar to the average resident: creative (though not necessarily taking into account the well-being of others) ways of parking cars and putting up

lockable rubbish bin shelters that residents then persistently refuse to close or initiatives such as “sub-block gardening” and decorating the staircases of blocks of flats that escape formatting. These all are often fields of conflict, but also peculiar, dynamic negotiations, currents that run through our worlds implicitly and subcutaneously.

These inconsistencies, fluctuations, and dissonances are well emphasised and illustrated in Maryna Mazur’s works. The artist is interested in *[In]formal areas*, that is precisely what is unclear, negotiable, with a fluctuating and changeable status, but also in the tension between the understanding of the “private” and the “public”. In the photographs from the series *Private Paradise* we see unofficial recreational spaces, often constructed on the spot in a bricolage way, from currently available elements. Roch Sulima, a cultural anthropologist, once described allotment gardens as spaces located “between paradise and rubbish dump”. In an era of increasing simplification of “RODS” (Family Garden Allotments) this term seems to describe more accurately the spontaneous places of rest and socialisation in the backyards of tenement houses or between blocks of flats. It might be interesting to investigate the ways in which such spaces for relaxation are used, whether they are created bottom-up or as the initiatives of the city authorities, whether they are financed from civic budgets. How do the inhabitants take care of them? Which ones do they perceive as shared? What is the decisive factor here and how often does it happen that people “anarchise” these places, not by destroying them, but by using them contrary to the designer’s intention, as a shortcut across the lawn? When in the centre of Katowice, a city treated a bit as a testing ground for new solutions, the “artificial section of the Rawa river” was unveiled and benches were placed by it, the astonishment of the city authorities and law enforcement services was aroused by the sight of people swimming in very shallow (and saturated with disinfectants) water. The possibility of conjuring up an “all-inclusive holiday” in Silesia turned out to be as surprising as the sight of, say, a dolphin in the backyard of a tenement house, as shown in one of Maryna Mazur’s photographs.

An example of a space that is by definition public is, by contrast, the church, which is already contained in the very nomenclature: “ecclesia” means “community”. Maryna Mazur, however, uses Catholic churches which look unusual, cosmic, extravagant as protagonists of her colourful, vivid pictures. Further reflection reveals, however, that atypicality is in fact the standard when it comes to 20th- and 21st-century projects. The frequency of the somewhat eccentric “seventh-day architecture” in Polish space makes us rethink our conviction about the conservative “base settings” in the Polish mentality; for there is hardly a place more strongly associated with tradition and conservatism than the Church. Meanwhile, uncontroversially and naturally, the space is filled with churches which look not only like chickens, but also like spaceships, playground slides, Barbie houses, mushrooms or pistachios. The colours chosen by the artist emphasise the value of the “ordinary peculiarity” of this landscape element.

Through its catalogue, typological character, the series of works entitled *Private Space* is somewhat reminiscent of the curatorial practices of Władysław Hasiór’s *Photographic Notebooks*. It includes a selection of fences, wire entanglements and barriers, images of typical metal mesh fences (often, also typically for our space, subjected to various kinds of damage and violation), curtains, roller blinds, shutters, and finally – arousing quite unpleasant somatic feelings – “chain mail” made of densely pinned pins. But did it give me an unpleasant impression by being “bristled”, or rather densely packed? After all, we stick the pins, symbolically, into the virtual Google map. Perhaps in reality, what I felt was a desire to distance myself and a reflex to step away, a reaction – as Edward T. Hall would say – proxemic?

In which public space, however, does freedom elude? Despite the growing monopolisation and the increasingly clear power of algorithms, the Internet still seems to be such a space in the public perception. The public nature of the Web is confirmed both by sociological research (IAB Poland report, 2013) and by Supreme Court decisions. Users’ prac-

tices reveal that in this dimension of the public world they behave differently, less secretively, shortening the distance more boldly than in live contact. The works in the *Public Album* series use, in compliance with the privacy policy, content published by selected users of social networks. It shows extracts from the people's private world – interiors of flats, personal meetings, children, dogs – that is, the things which in live contacts are frequently subject to overzealous protection. Furthermore, an interesting approach to “found photography”, or – as Jerzy Lewczyński would say – “archaeology of photography”, has been visible in the *Garda* series, based on an anonymous album of private photographs. The photographs of expeditions to the lake, seemingly subjected to simple procedures of juxtaposition with a negative or showing the reverse, are disturbing, as though they resembled more a report on paranormal phenomena than a personal souvenir from a trip with a loved one. Perhaps in this way, however, they highlight the fact that in order for something to be found, it must first be lost.

The existence of the division between the private and the public is one of the most momentous and topical issues we face every day. Security, surveillance, public trust, the question of whether we believe in institutions or establish horizontal, informal and temporary relationships by ourselves, data and identity protection, the dissonance between the desire for community and self-fulfilment and the protection of autonomy: all this emerges and reveals itself in sometimes unexpected places. It is an area of conflict and paradox, of ambiguous and negotiable rules. A grey, secret zone, but also an unplanned, arbitrary, and therefore informal area. Maryna Mazur's works show that the tension accompanying these dimensions of life – but also their inseparable reverse, that is agreement, cultural pidgins, hybrids, halfway meetings – make a ubiquitous phenomenon. ✕

- **WSCHÓD, ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE** (2008)
akryl na płótnie, kalejdoskop

Tytuł instalacji odnosi się do kategorii czasoprzestrzennych: cyklu dobowego i czterech stron świata. Do każdego z czterech kolorów przypisana jest określona pozycja Słońca względem horyzontu. Żółć i fiolet odpowiadają kierunkowi wschód-zachód, czerń i biel kierunkowi północ-południe. Obecne w instalacji barwy nie są doświadczane wprost, lecz za pośrednictwem skonstruowanego w tym celu kalejdoskopu. Kolor istotnie wpływa na obraz, zmieniający się zależnie od tego, w którą stronę spojrzymy przez urządzenie. Podobnie uwarunkowane kulturowo znaczenia wpływają na nasz obraz rzeczywistości. ✖

38

39

- **EAST, WEST, NORTH, SOUTH** (2008)
acrylic on canvas, kaleidoscope

The title of the installation refers to space-time categories: the daily cycle and the four cardinal directions of the world. Each of the four colours is assigned a specific position of the sun relative to the horizon. Yellow and purple correspond to the east-west direction, black and white to the north-south direction. The colours in the installation are not experienced directly, but through a self-made kaleidoscope. Colour significantly influences the image, which changes depending on the direction in which we look through the device. Similarly, culturally conditioned meanings influence our picture of reality. ✖

WSCHÓD, ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE | EAST, WEST, NORTH, SOUTH

akryl na płótnie | acrylic on canvas, 140×120 cm każdy | each

kalejdoskop | kaleidoscope, 30×8 cm

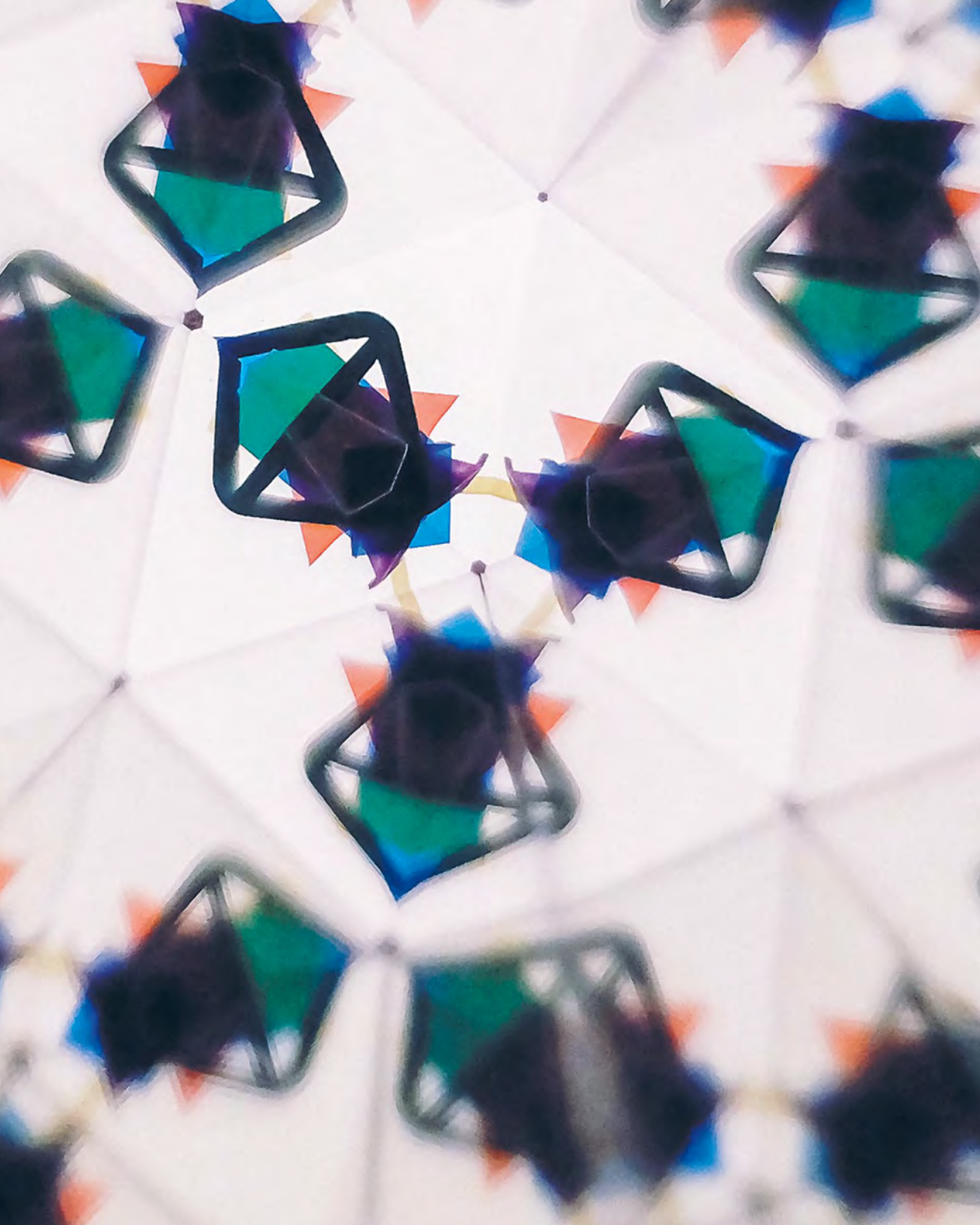
Widzenie odwrócone widok wystawy | *Reversed Seeing* exhibition view

Muzeum Sztuki Współczesnej w Ise, Japonia 2018 | Contemporary Art Museum Ise, Japan 2018

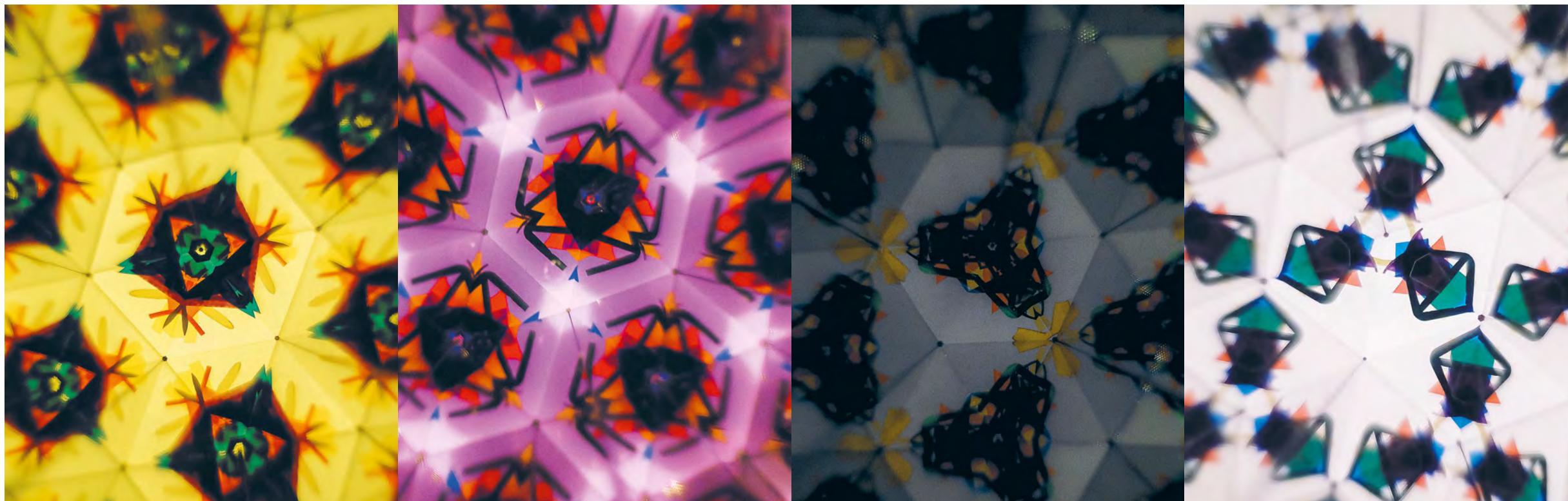
40

41





WSCHÓD, ZACHÓD, PÓENOC, POŁUDNIE
EAST, WEST, NORTH, SOUTH
kalejdoskop | kaleidoscope, 30 × 8 cm



WSCHÓD | **EAST** — widok z kalejdoskopu | view from the kaleidoscope
ZACHÓD | **WEST** — widok z kalejdoskopu | view from the kaleidoscope
PÓŁNOC | **NORTH** — widok z kalejdoskopu | view from the kaleidoscope
POŁUDNIE | **SOUTH** — widok z kalejdoskopu | view from the kaleidoscope

▶▶
Nic się nie dzieje widok wystawy | *Nothing is Happening* exhibition view
Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej, Zielona Góra 2021



- **Dedykacja** (2008)
olej na płótnie

Cykl obrazów olejnych przedstawia fantazyjne, groteskowe formy współczesnej polskiej architektury sakralnej. Na płótnie betonowe bryły kościołów zaskakują paletą: kolory naturalne zestawione są ze sztucznymi, odcienie chłodne – z ciepłymi, zgaszone – z intensywnymi. Jednak elementy pozornie do siebie niepasujące tworzą zgraną, harmonijną całość. Mimo że w pracach uwzględniono pewne symbole, takie jak krzyż, piramida, kształt rogów, a nawet liczba obrazów w cyklu (dwanaście), malarskie formy są wolne od ściśle sakralnej symboliki architektonicznych pierwowzorów. Często za to odwołują się do treści, które są przez doktrynę kościoła odrzucane. ✕

48

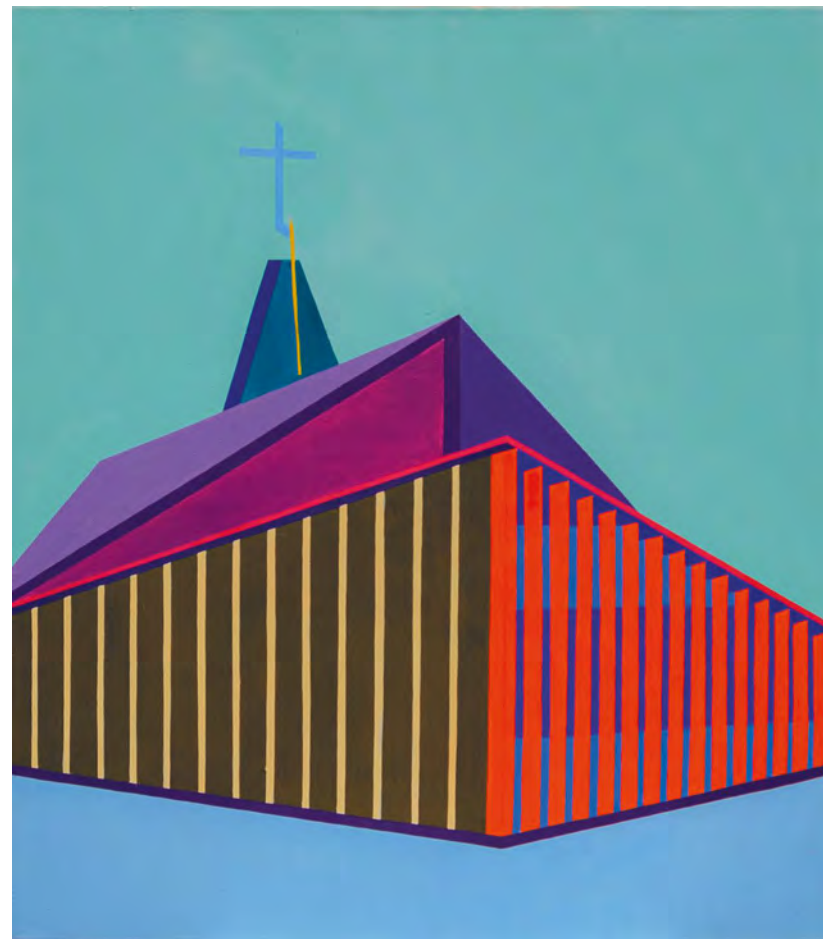
49

- **Dedication** (2008)
oil on canvas

This series of oil paintings presents the fanciful, grotesque forms of contemporary Polish sacral architecture. The concrete blocks of churches surprise with the colour palette used on the canvas: natural colours are juxtaposed with non-natural (artificial) ones, cool with warm, subdued with intense. However, seemingly incompatible elements create a harmonious whole. Despite the fact that certain symbols, such as the cross, the pyramid, the shape of horns, and even the number of paintings in the cycle (twelve) have been included in the works, the painting forms are free from the strictly sacral symbolism of their architectural originals. Instead, they often refer to content that is rejected by Catholic Church doctrine. ✕

Dedykacja | Dedication

olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm



50

51





Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm

Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm



Dedykacja | Dedication

olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm

Dedykacja | Dedication

olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm

54

55



Dedykacja | Dedication

olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm

56







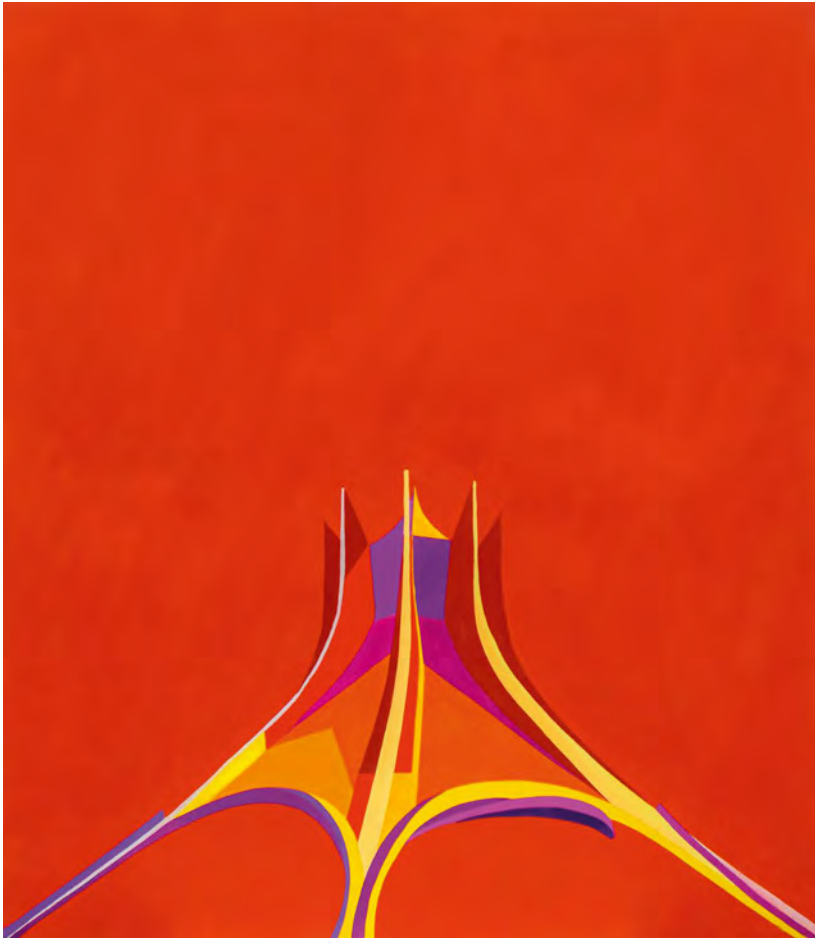
60

61



Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80×70 cm

Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80×70 cm



Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm

Dedykacja | Dedication
olej na płótnie | oil on canvas, 80 × 70 cm



- **Wszystko jest w porządku, a także na odwrót** (2010–2012)
druk wklęsły

Osobliwe formy współczesnej architektury sakralnej budzą wiele najróżniejszych skojarzeń i pozbawione są tak charakterystycznej dla dawnych świątyń symboliki, która sprzyjałaby kontemplacji. Niezgodność pomiędzy osobistym przeżyciem duchowym a dziwaczną, nieprzystającą bryłą, we wnętrzu której wierni mieliby tego rodzaju przeżycia doświadczać, wywołuje poczucie absurdu. Założeniem było wyeksponowanie tej sprzeczności poprzez zabieg wycięcia formy z jej naturalnego otoczenia i zestawienia ze sobą tak powstałych zaskakujących obiektów. ✕

64

65

- **Everything is Fine, and Converse** (2010–2012)
intaglio

The peculiar forms of contemporary sacral architecture evoke many different associations and are devoid of the symbolism so characteristic of old places of worship, which would favour contemplation. The incompatibility between a personal spiritual experience and the bizarre, incompatible form in which the faithful are supposed to have such an experience creates a sense of absurdity. The idea was to expose this contradiction by cutting out the form from its natural surroundings and juxtaposing the surprising objects created this way. ✕

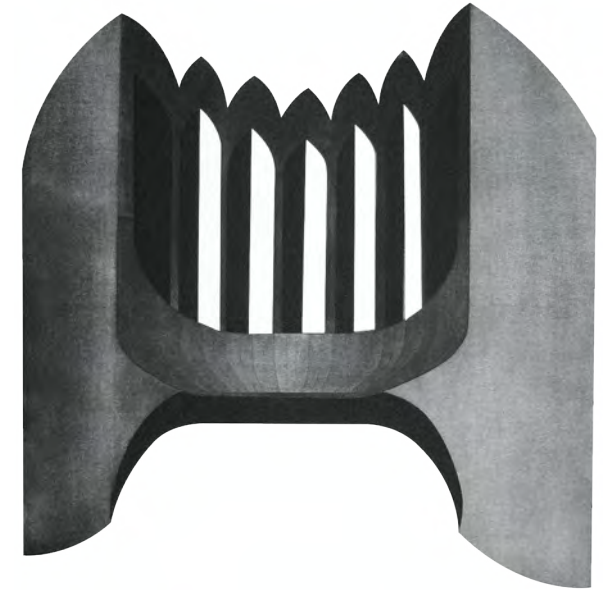


Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2010 widok wystawy
The best diplomas of the Academy of Fine Arts 2010 exhibition view
Gdańska Galeria Günтера Grassa, Gdańsk 2010

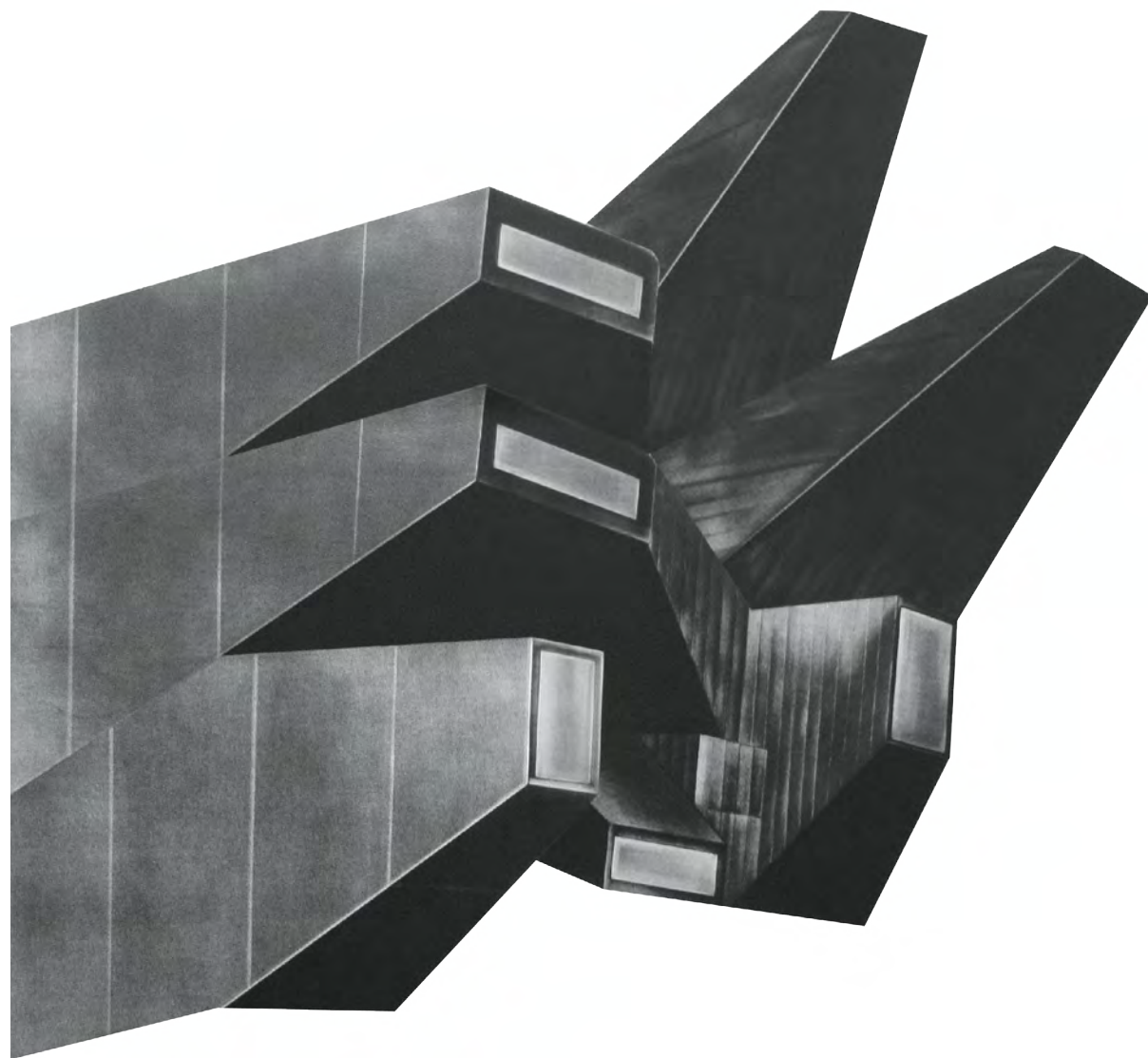
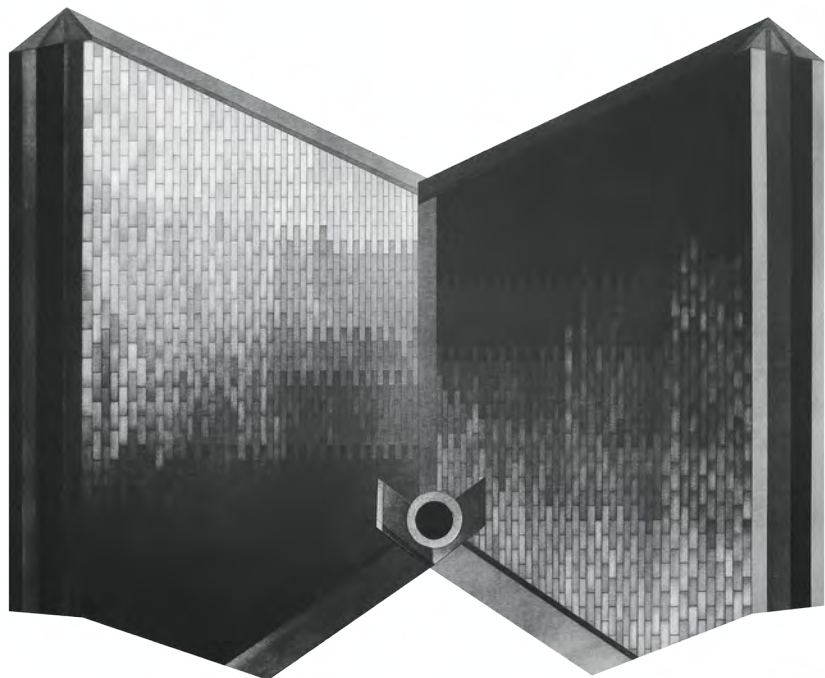
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 96×132 cm

68

69

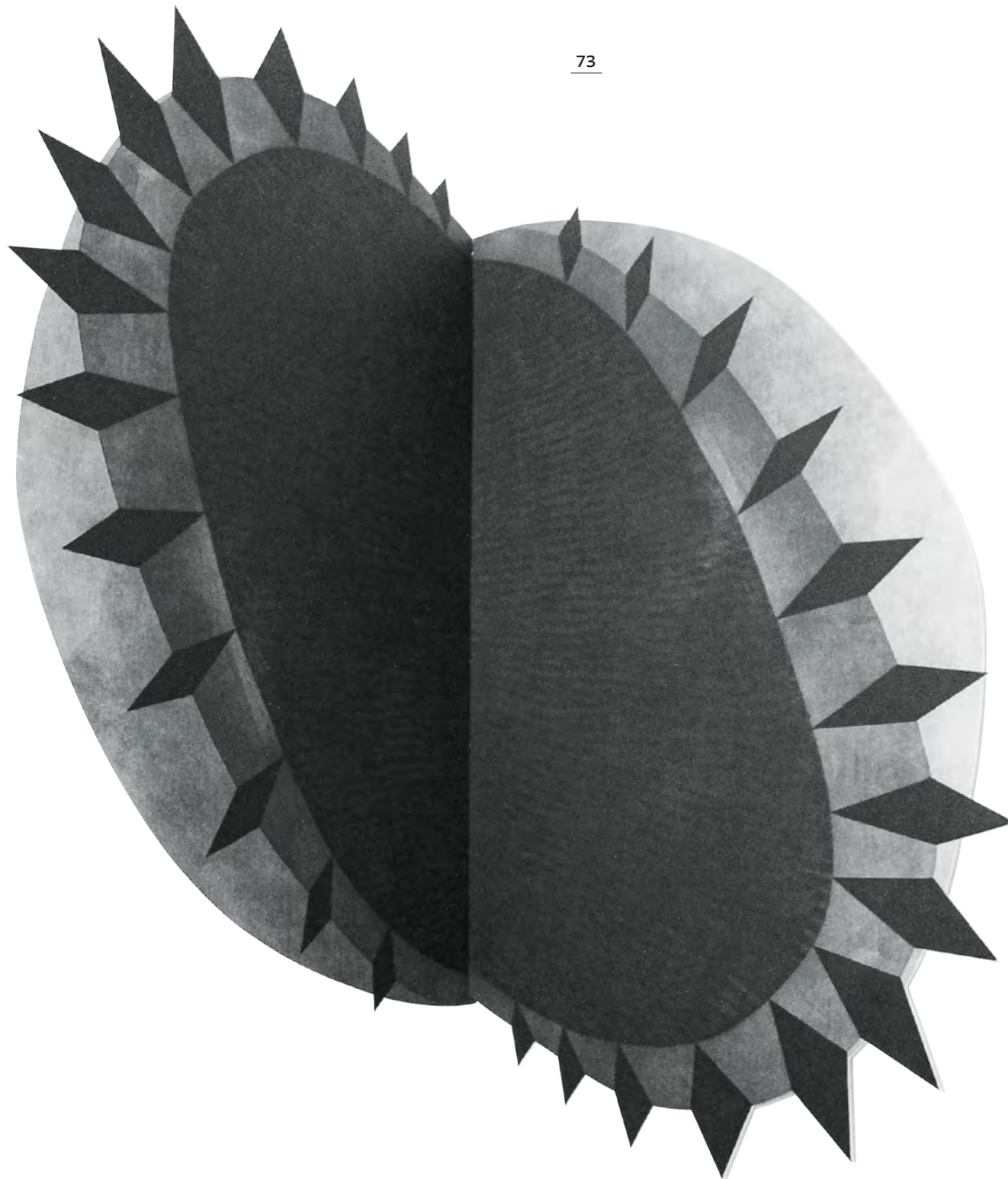


Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 60×70 cm



△
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 91 × 110 cm

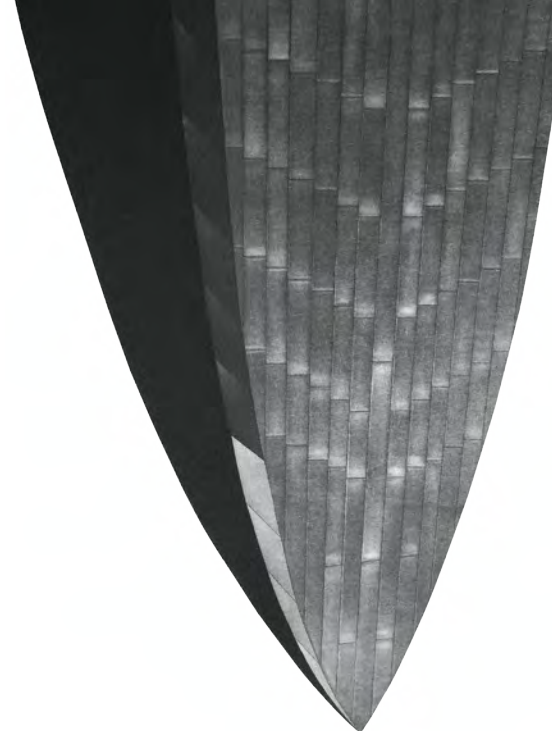
▷
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 160 × 160 cm



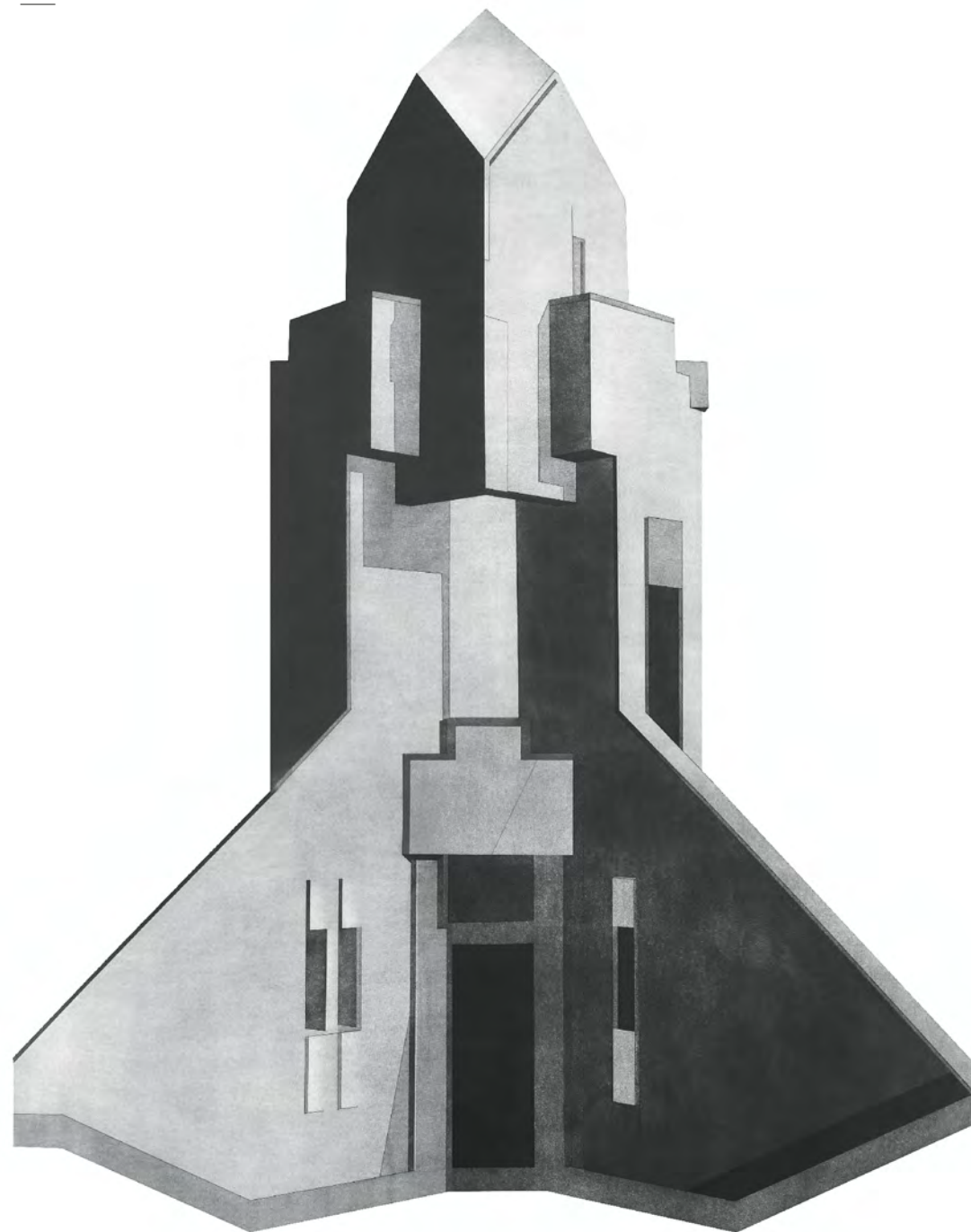
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 90 × 140 cm

74

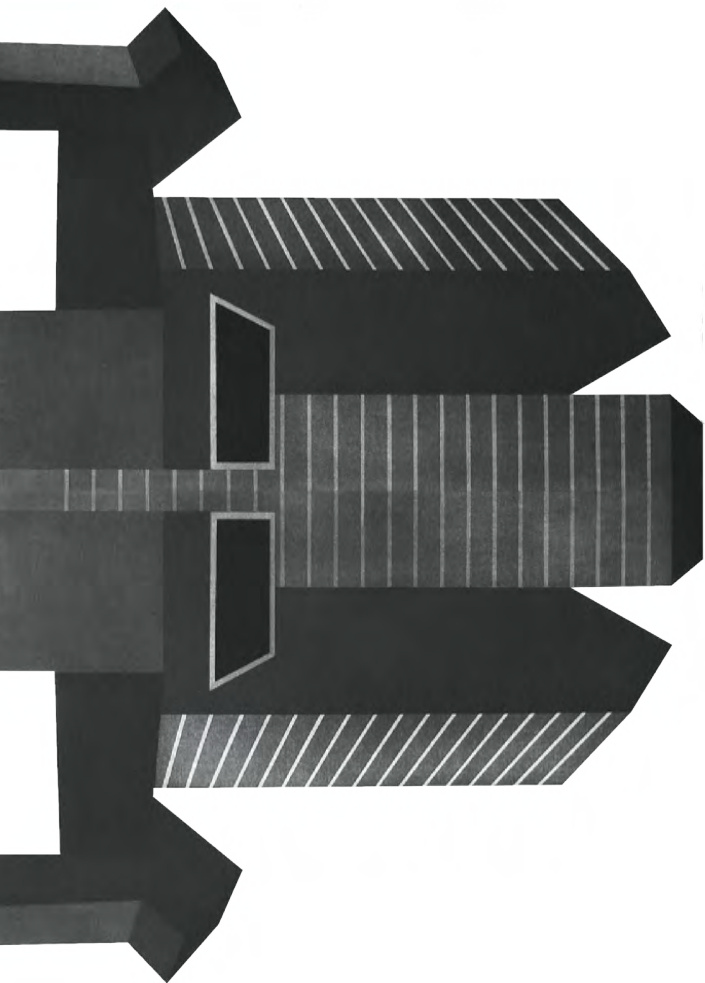
75



Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 80 × 59 cm



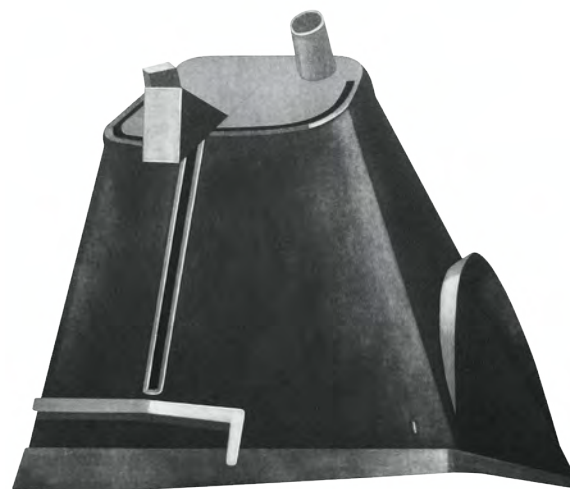
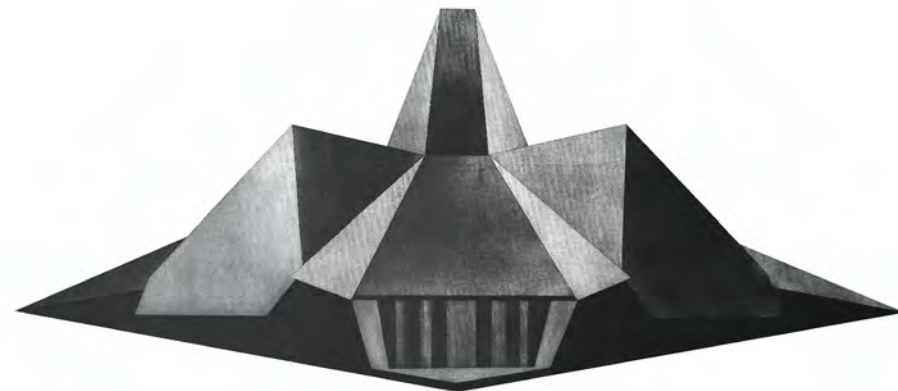
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
druk wklęsły | intaglio, 150 × 118 cm



△
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
 druk wklęsły | intaglio, 98×130 cm

▷△
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
 druk wklęsły | intaglio, 50×110 cm

▷
Wszystko jest w porządku, a także na odwrót
Everything is Fine, and Converse
 druk wklęsły | intaglio, 46×55 cm



- **Garda** (2014)
druk wklęsły, album

Prace oparte zostały na znalezionym w Berlinie albumie z fotografiami. To znalezisko stało się drogą do poznawania prywatnego życia dwojga nieznanych ludzi, a następnie ujawnienia go poprzez upublicznienie nielicznych fotografii, na których się pojawili (zawsze osobno). W fakcie oraz sposobie fotografowania dały o sobie znać ich relacje. ▼

Częścią pracy jest sam oryginalny album, ale jego zawartość została przekształcona w obrazy negatywowe, a następnie ponownie wklejona w te same miejsca. Miało to umożliwić powrót do pierwotnego miejsca i czasu, gdy światło utrzymywało zdarzenia na kliszy. Z albumem zestawione zostały grafiki przedstawiające rewersy fotografii. Podpisy, które znajdowały się na tych rewersach, po odklejeniu zdjęć od papierowego albumu były zupełnie nieczytelne i nie pozwalały zidentyfikować fotografowanych miejsc.

Podczas wystawy w Studio Galerie w Berlinie album powrócił do miejsca, w którym został znaleziony. Kontekst ten sprawił, że praca zyskała kolejne znaczenia i nowe odniesienia. ✕

80

81

- **Garda** (2014)
intaglio, album

The work is based on a photo album once found in Berlin. This find became a way of exploring the private lives of two unknown people, and then revealing them by making public the few photographs in which they appeared (always separately). The fact and manner in which they were photographed made their relationship known. ▼

The original album itself is part of the work, but its contents were transformed into negative images and then pasted back into the same places. This was to enable the return to the original place and time when the light captured those events on film. Prints depicting the reverses of the photographs were juxtaposed with the album. After the photographs were detached from the paper album, the signatures on the reverses were completely illegible, which prevented the photographed places from being identified.

During the exhibition at Studio Galerie in Berlin, the album was returned to the place where it had been found. This context gave the work further meanings and new references. ✕



△
Bez tytułu | No Title
akwatinta | aquatint, 29,5×20,5 cm

▷
Garda widok wystawy | Garda exhibition view
Galeria Naprzeciw, Poznań 2014



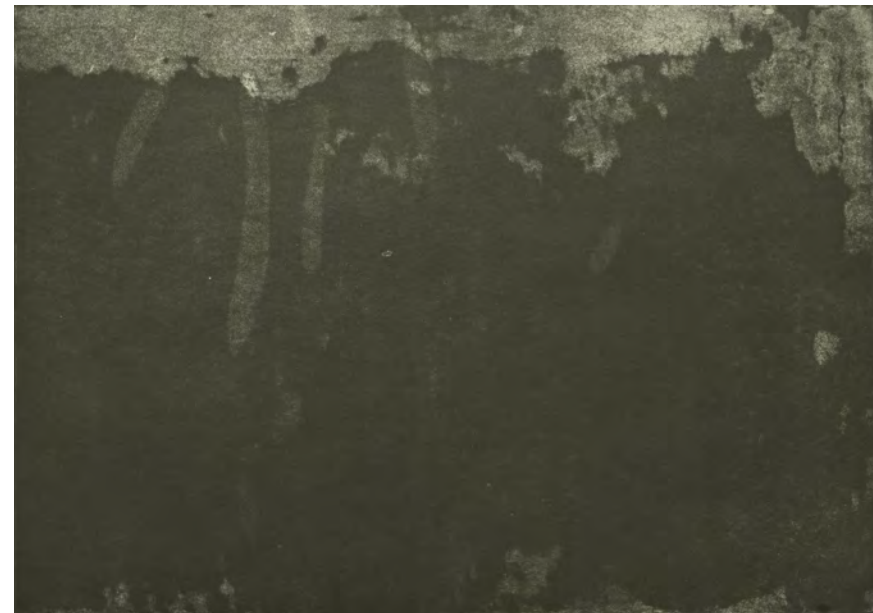


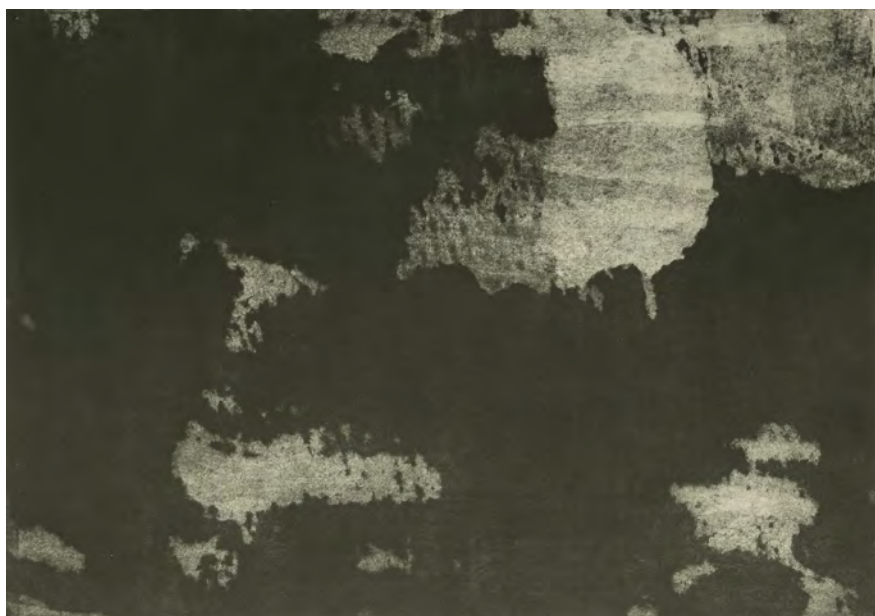
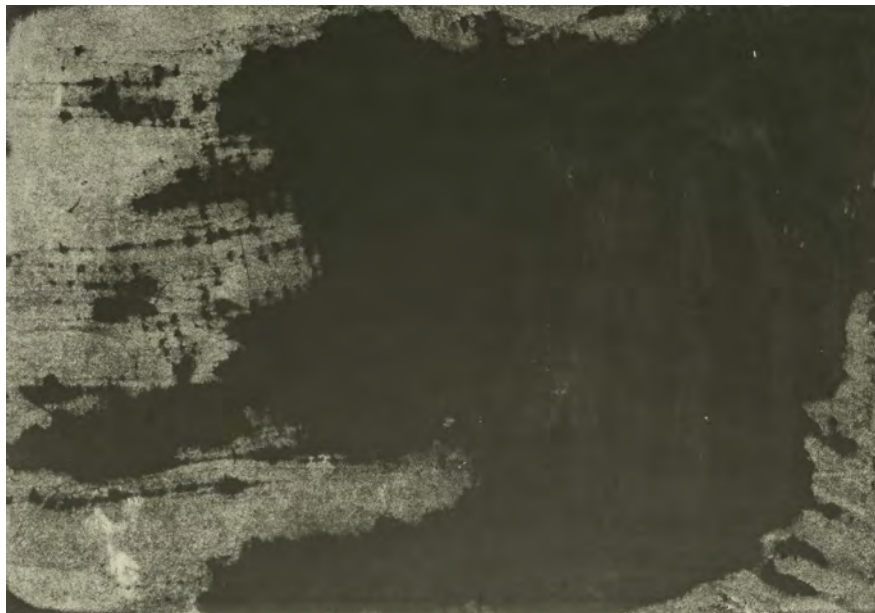


◀
Garda widok wystawy | Garda exhibition view
Galeria Naprzeciw, Poznań 2014

▶▶
Garda widok wystawy | Garda exhibition view
Galeria Naprzeciw, Poznań 2014







Garda – rewery | Garda – reverses
akwatinta | aquatint, 50×70 cm każdy | each

◀
Garda widok wystawy
Garda exhibition view
Galeria Naprzeciw, Poznań 2014

▶
Helmut | *Helmut*
akwaforta, akwatinta
etching, aquatint
140 × 65 cm



Garda, album fotograficzny | **Garda**, photo album
21,5×30 cm



Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
12,8×9 cm



Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
6,8×9,9 cm

Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
6,8×9,9 cm



Garda, fotografia w negatywie | **Garda**, negative photography
6,8×9,9 cm

Garda, fotografia w negatywie | **Garda**, negative photography
6,8×9,9 cm

100

101



Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
9,9×6,8 cm

Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
6,8×9,9 cm



Garda, fotografia w negatywie | *Garda*, negative photography
6,8×9,9 cm





Garda | Garda
akwatinta | aquatint, 50 × 70 cm



Garda | Garda
akwatinta | aquatint, 50 × 70 cm



Garda | Garda

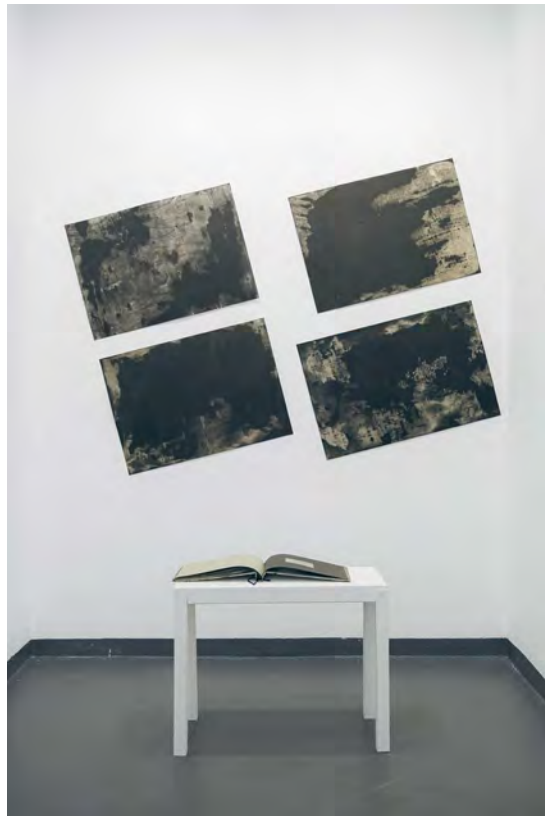
akwatinta | aquatint, 75 x 49 cm



Alternative Views widok wystawy | Alternative Views exhibition view
Studio Galerie, Haus am Lützowplatz, Berlin 2015



pocztówka | postcard, 14 x 9 cm



- **Prywatny raj** (2012–2016)
fotografia analogowa oraz cyfrowa

Zdjęcia przedstawiają „miejsca wypoczynkowe”, które znajdują się w przestrzeni półprywatnej (w pobliżu domostw), najczęściej w podwórzach miejskich kamienic. O kształcie tych miejsc (ich wielkości, proporcjach, legalności) zdecydowali sami mieszkańcy, kierowani osobistym poczuciem estetyki i indywidualnym wyuczuciem przestrzeni. ✕

108

109

- **Private Paradise** (2012–2016)
analogue and digital photography

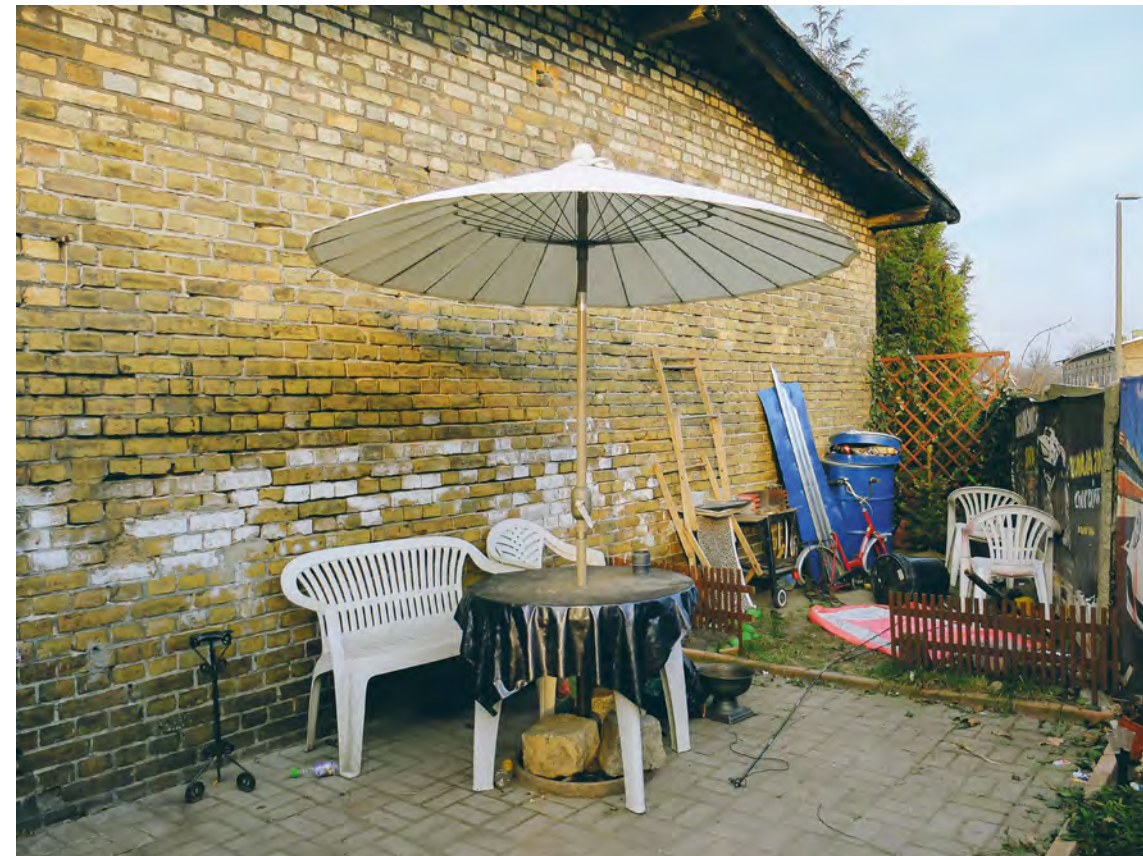
The photographs present “places of leisure”, which are located in semi-private spaces (close to homes), most often in the yards of city tenements. The shape of these places (their size, proportions, also legality) was decided by the inhabitants themselves, guided by their personal sense of aesthetics and their individual sense of space. ✕





Prywatny raj | *Private Paradise*, 2015
fotografia cyfrowa | digital photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2015
fotografia cyfrowa | digital photography







Prywatny raj | *Private Paradise*, 2014
fotografia analogowa | analogue photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2014
fotografia analogowa | analogue photography





Prywatny raj | *Private Paradise*, 2016
fotografia analogowa | analogue photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2016
fotografia analogowa | analogue photography







Prywatny raj | *Private Paradise*, 2013
fotografia analogowa | analogue photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2016
fotografia cyfrowa | digital photography







Prywatny raj | *Private Paradise*, 2013
fotografia cyfrowa | digital photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2013
fotografia cyfrowa | digital photography





Prywatny raj | *Private Paradise*, 2014
fotografia cyfrowa | digital photography

Prywatny raj | *Private Paradise*, 2014
fotografia cyfrowa | digital photography





- **Album publiczny** (2008–2009)
wizualizacja w przestrzeni miasta

Fotografie umieszczone na billboardach pochodzą z portali społecznościowych (Nasza Klasa, Facebook), a ich autorzy udostępnili je wszystkim zarejestrowanym użytkownikom (nie były chronione ustawieniami prywatności). Dzięki możliwości dobrowolnego udostępniania treści w mediach społecznościowych sfera prywatności, ograniczona dotąd przestrzenią mieszkalną, przekracza ustalone granice miejsca. Relacje z życia intymnego stały się częścią przestrzeni publicznej. ✕

132

133

- **Public Album** (2008–2009)
visualisation in the city space

Photographs placed on billboards come from social networking sites (Nasza Klasa, Facebook), and their authors made them available to all registered users (they were not protected by privacy settings). Due to the possibility of voluntary content sharing on social media, the sphere of privacy, previously limited by living space, exceeds the established boundaries of place. An account of intimate lives has become part of the public space. ✕



Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation

Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation





Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation

Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation





Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation

Album publiczny | Public Album
wizualizacja | visualisation



- **Teren prywatny** (2018–2019)
akwaforta, akwaforta, olej na płótnie, obiekt

Praca podejmuje temat przestrzeni podzielonej umownie, z potrzeby wyznaczania reguł i granic, na przestrzeń publiczną, półprywatną oraz prywatną. Tym kategoriom odpowiadają poszczególne części wystawy. ▼

„Przestrzeń publiczna” obejmuje pomieszczenie widoczne z zewnątrz, oświetlone naturalnym światłem, dostępne dla wzroku przechodnia. Znalazły się w niej charakterystyczne formy podziału przestrzeni, chociaż naznaczone indywidualnymi ingerencjami. „Przestrzeń półprywatna”, oświetlona sztucznym światłem, obejmuje obszar pośredni (przejściowy), dlatego ma charakter ochronny, dystansujący. „Terenu prywatnego” oraz prac, które się w nim znajdują, doświadczać można za pomocą wszystkich zmysłów, chociaż dla najbardziej dominującego – zmysłu wzroku – jest niemal niedostępny.

Ponieważ człowiek niechętnie dzieli się przestrzenią i dlatego czuje tak dużą potrzebę wyznaczania granic, na całym świecie od zawsze powstają liczne mniej lub bardziej formalnie wydzielone terytoria, zarówno w niewielkiej, prywatnej skali, jak i w skali pośredniej (osiedla) czy w skali makro (państwa). ✕

140

141

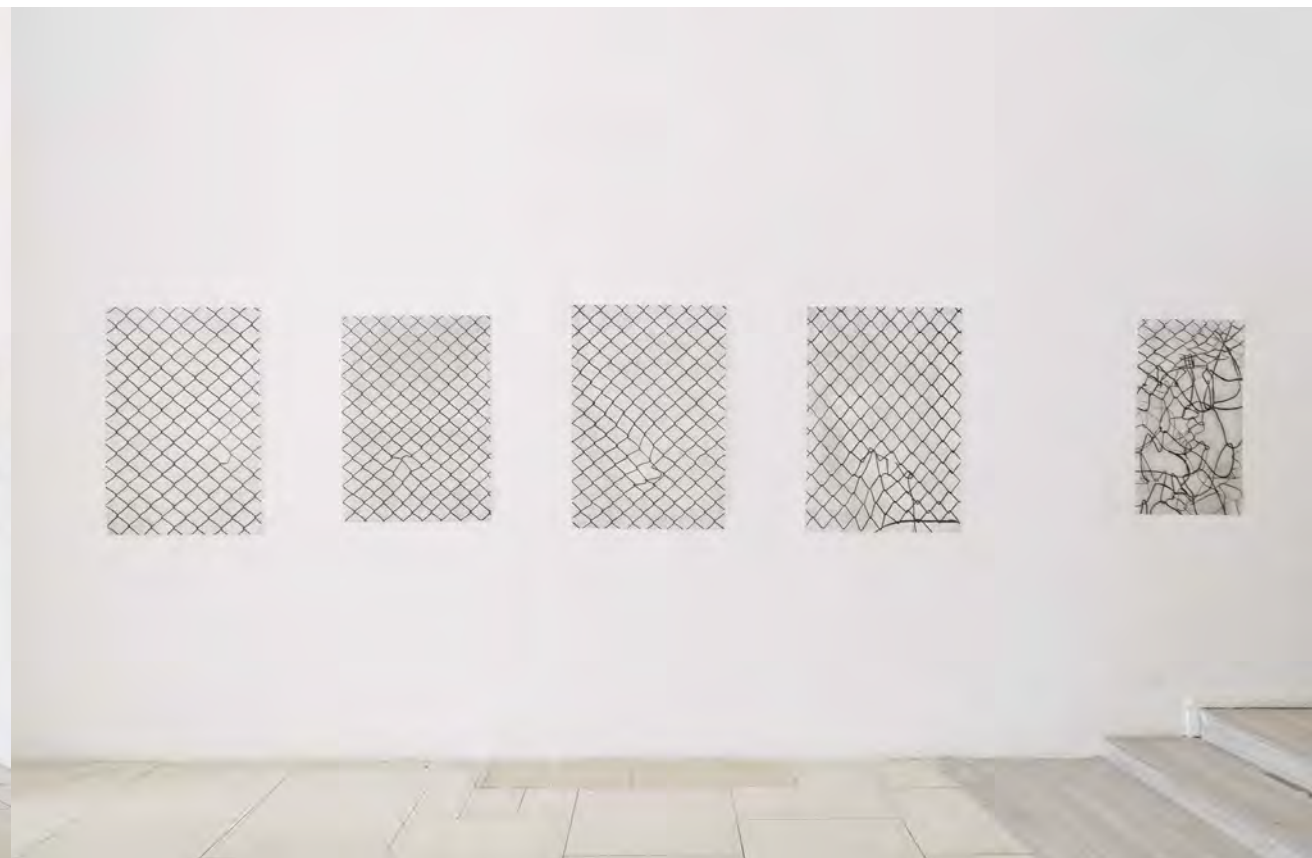
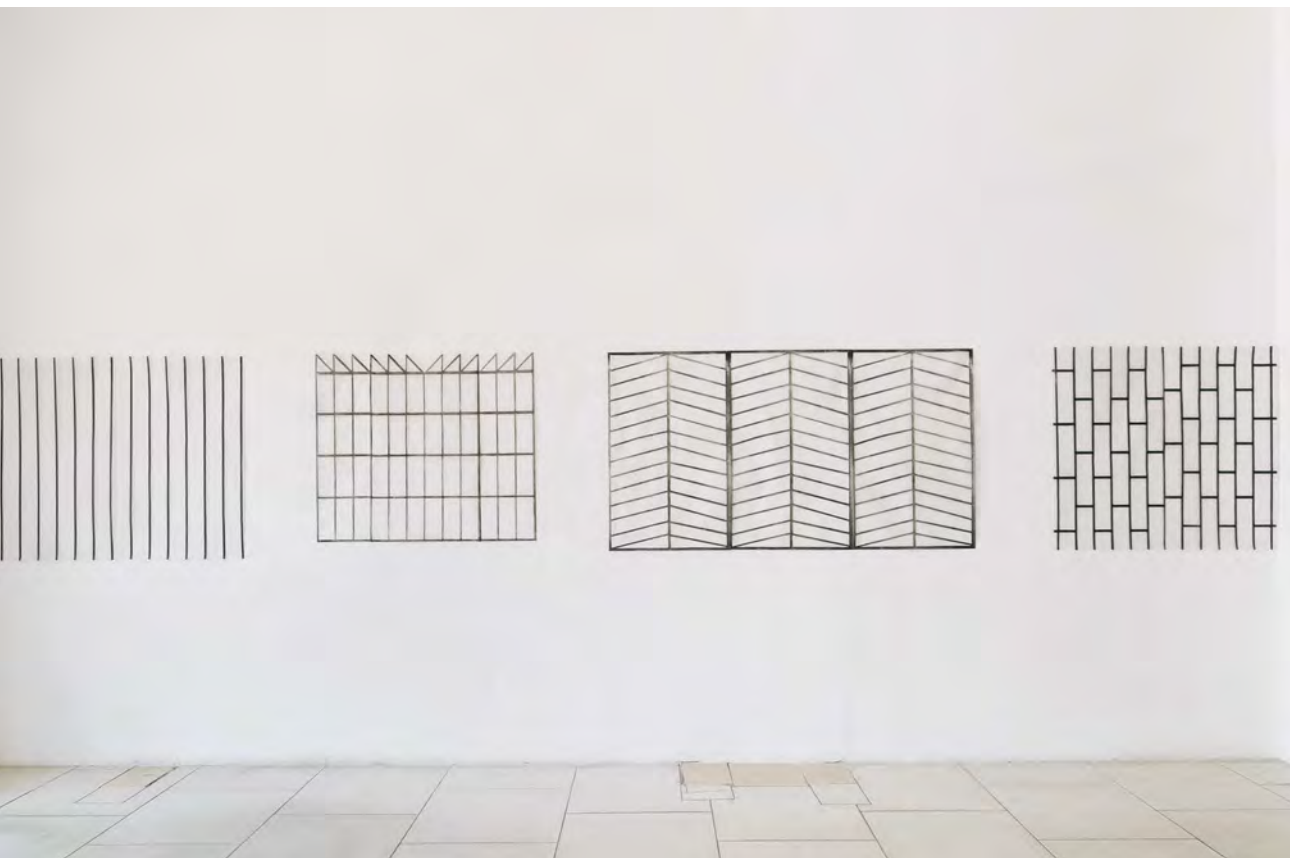
- **Private Space** (2018–2019)
aquatint, etching, oil o canvas, object

The work deals with the theme of space conventionally divided, out of the need for rules and boundaries, into public, semi-private and private space. These categories correspond to the different parts of the exhibition. ▼

“Public space” includes a room visible from the outside, illuminated by natural light and accessible to the eye of the passer-by. It contains characteristic forms of space division, although marked by individual interventions. “Semi-private space”, illuminated by artificial light, includes an intermediate (transitional) area, and therefore has a protective, distancing character. “Private area” and the works it contains can be experienced with all senses, although it is almost inaccessible to the most dominant sense – the sense of sight.

Because people are reluctant to share space and therefore feel such a great need to define boundaries, there have always been numerous more or less formally separated territories all over the world, whether on a small, private scale, on an intermediate scale (housing estates) or on a macro scale (states). ✕

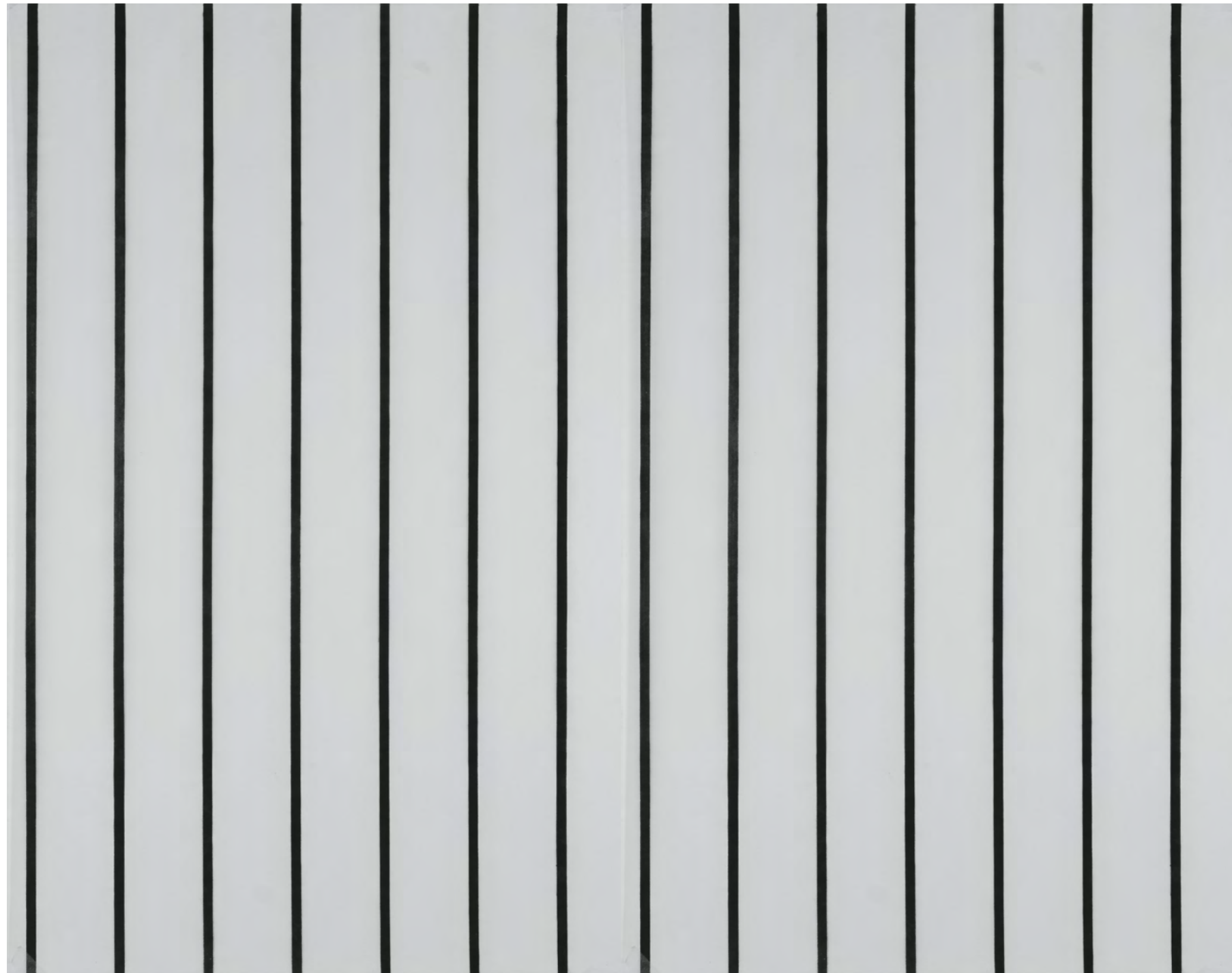


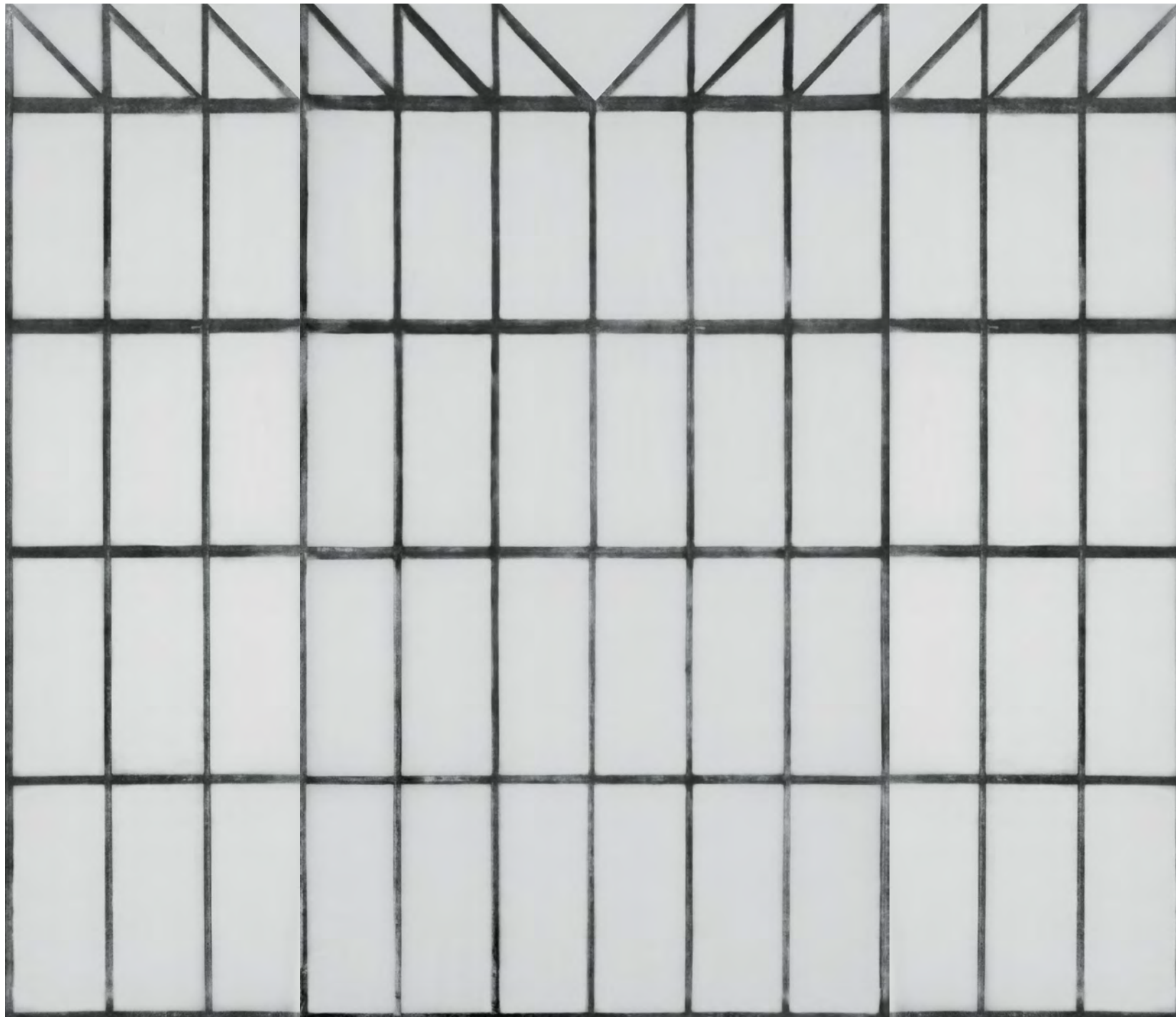






Teren prywatny | *Private Space*
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 99×126 cm





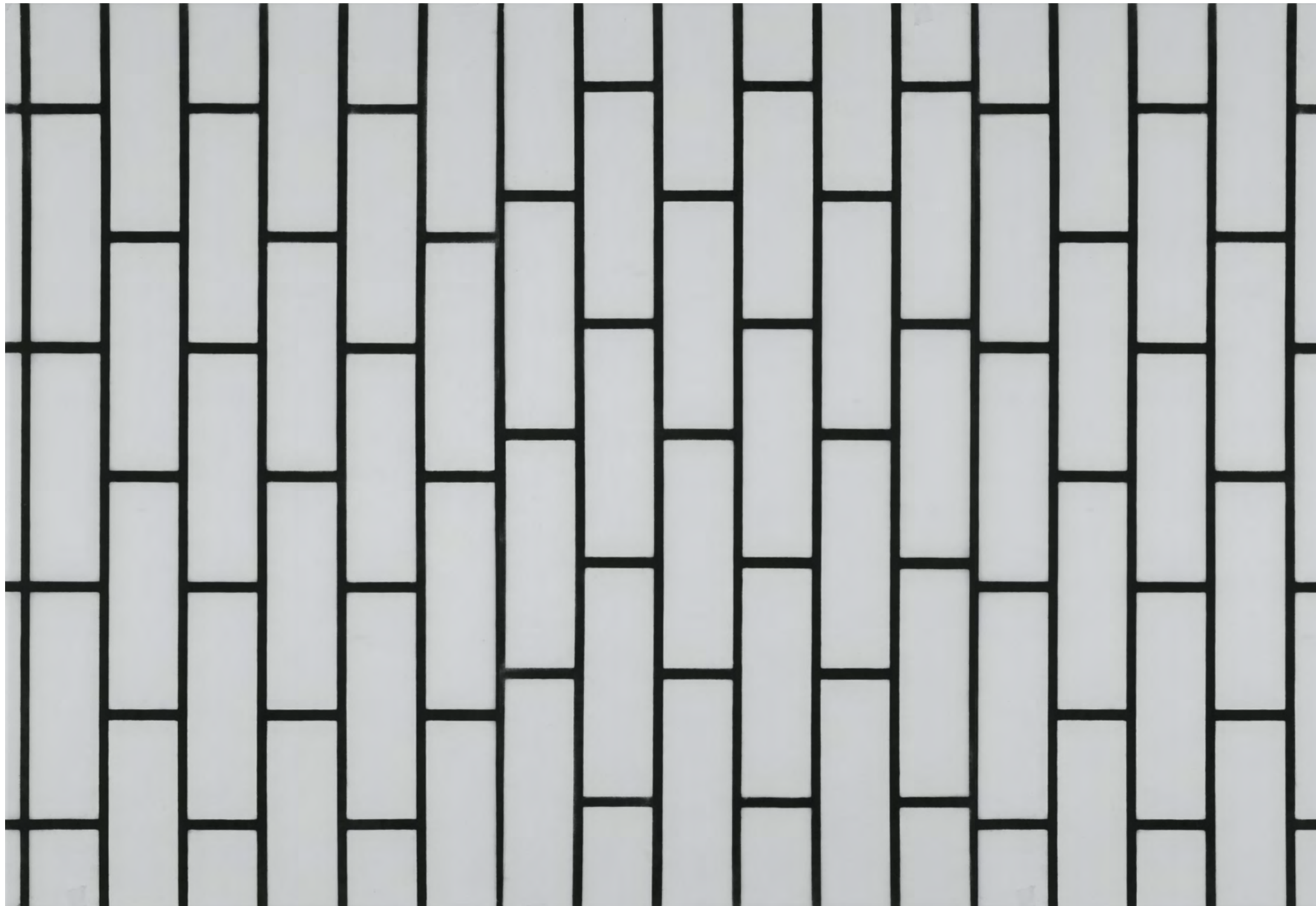
Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 90×154 cm

▷▷

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 95×170 cm



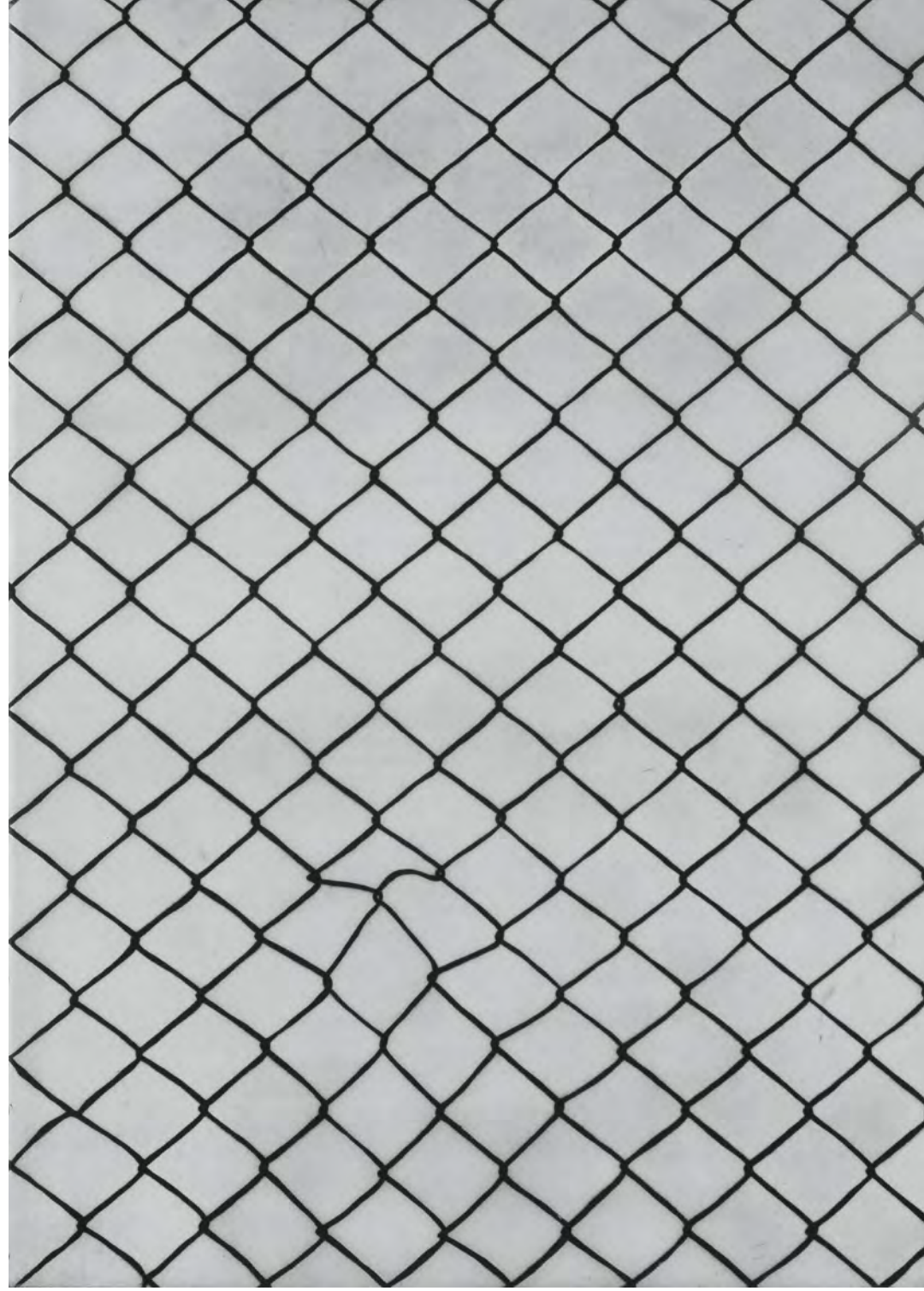
Teren prywatny | *Private Space*
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 95×222 cm





158

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 97 × 64 cm



159

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 88,5 × 66 cm



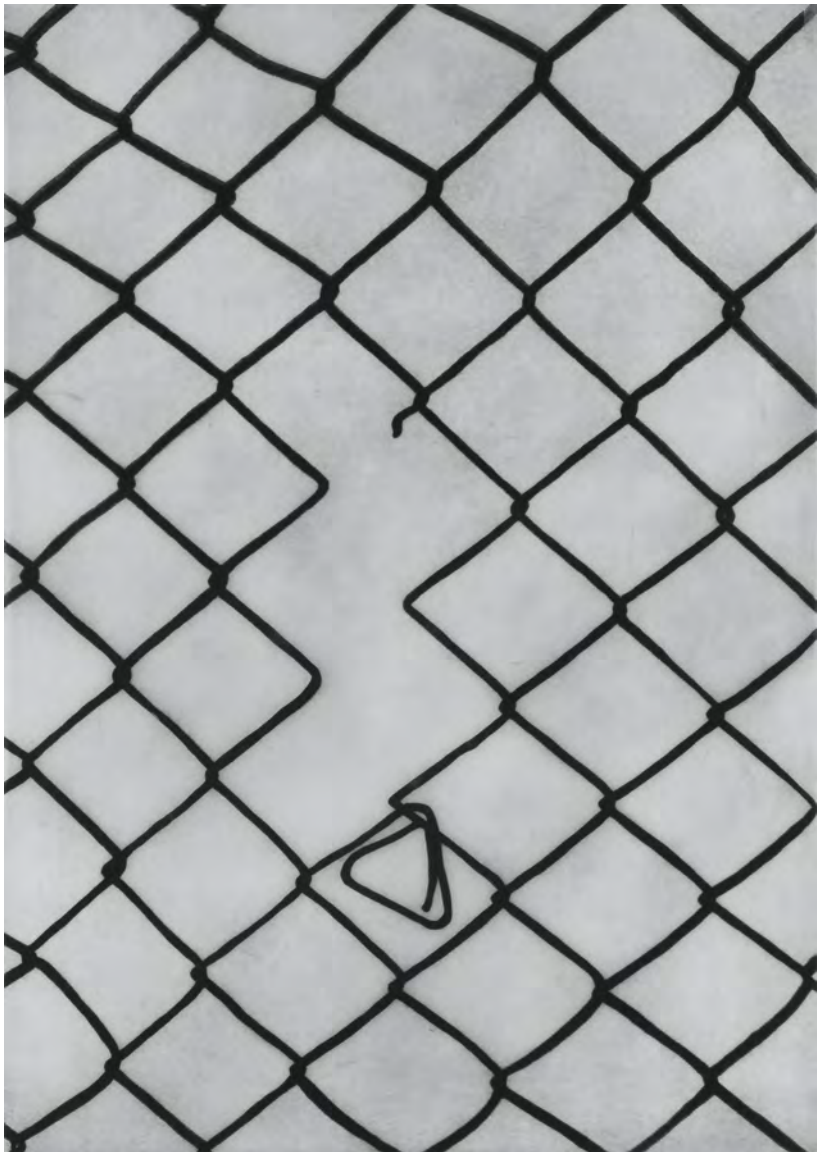
160

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 97 × 66 cm



161

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 97 × 65 cm

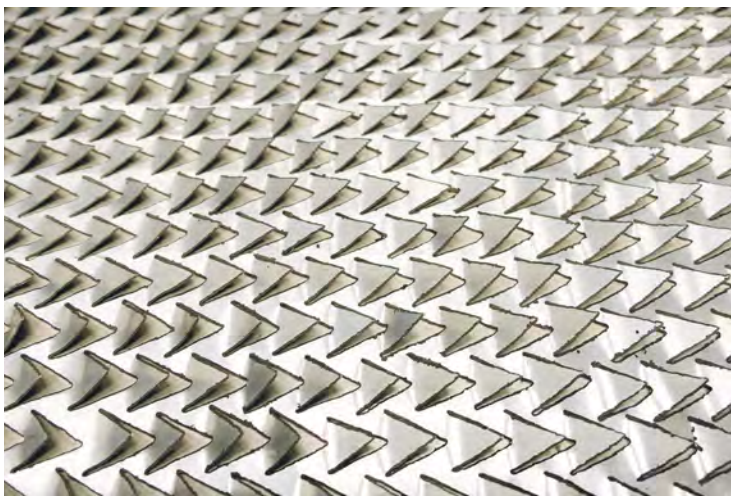
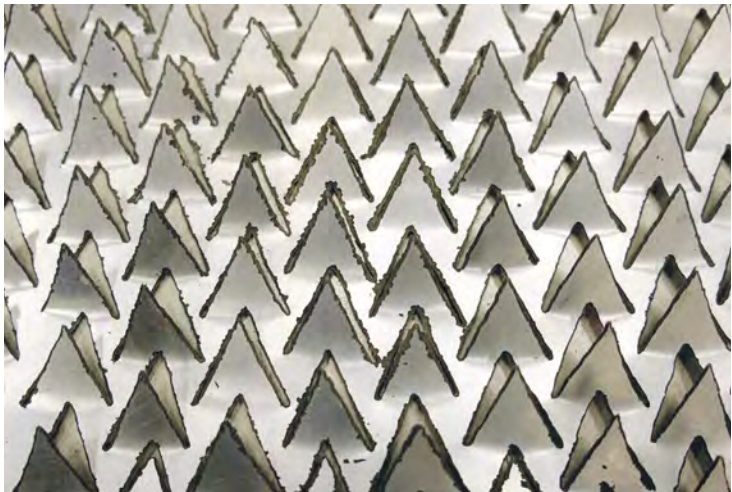


Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 62×42 cm

Teren prywatny | Private Space
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 49×33 cm

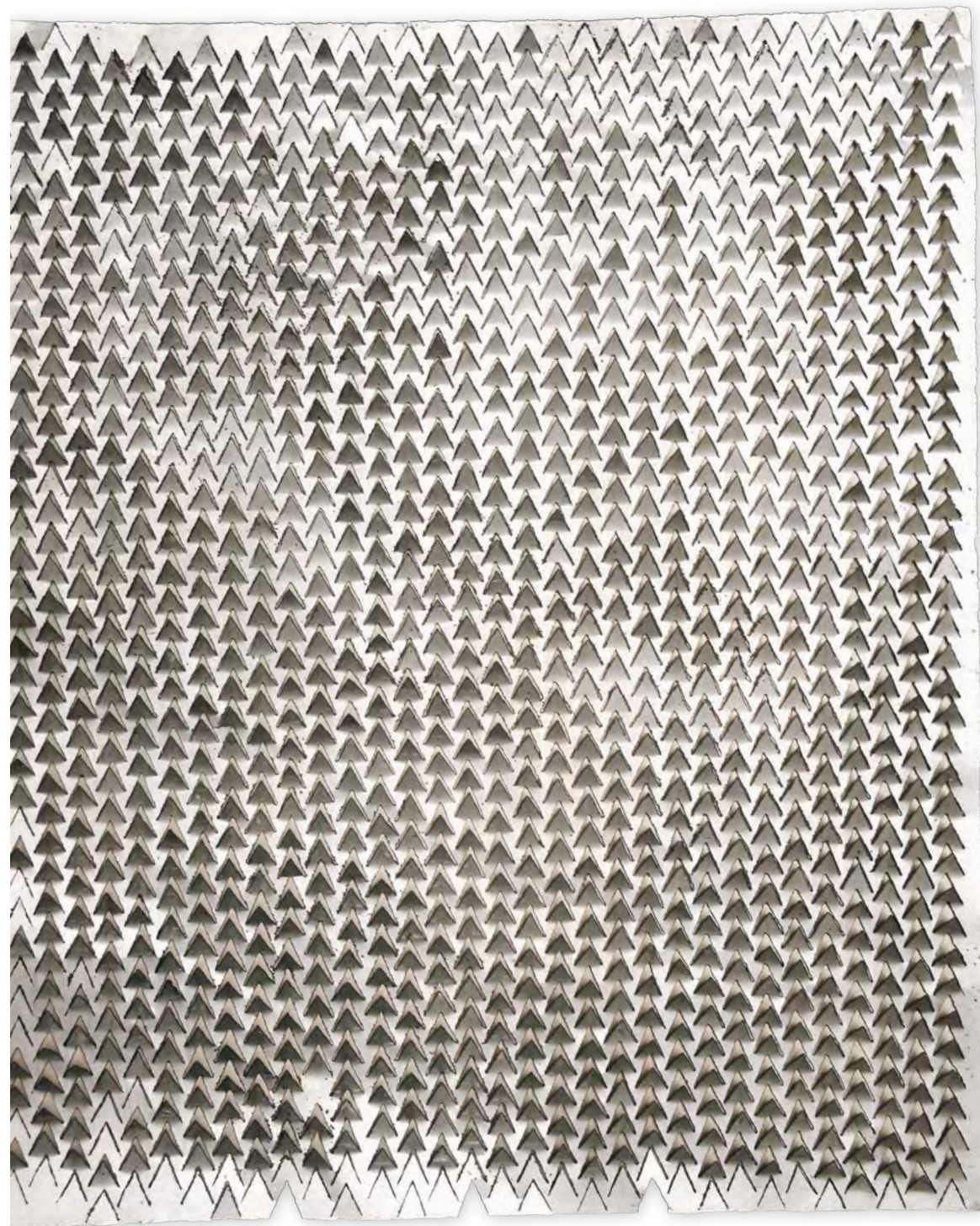
Teren prywatny | *Private Space*
akwaforta, akwatinta | etching, aquatint
kalka techniczna | tracing paper, 82×49 cm





△
Teren prywatny, obiekt (fragmenty) | Private Space, object (fragments)
blacha tytanowo-cynkowa | titanium-zinc metal sheet, 120×100 cm

▷
Teren prywatny, obiekt | Private Space, object
blacha tytanowo-cynkowa | titanium-zinc metal sheet, 120×100 cm



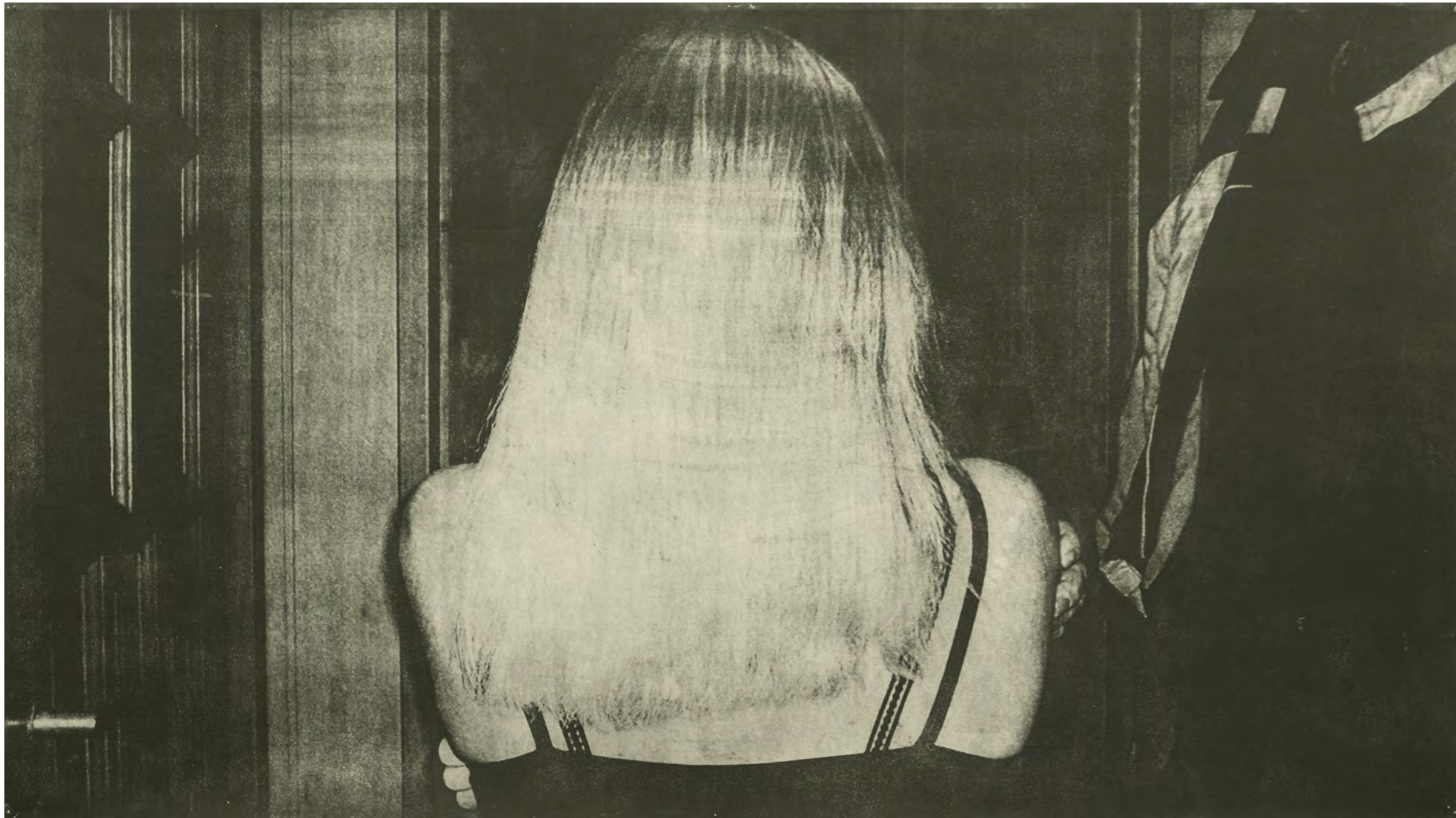


Teren prywatny | Private Space
olej na płótnie | oil on canvas, 130×80 cm każdy | each



Teren prywatny | Private Space
akwatinta | aquatint, 85×77 cm

Teren prywatny | Private Space
akwatinta | aquatint, 85×77 cm



Teren prywatny | *Private Space*
akwatinta | aquatint, 98×198 cm



Teren prywatny widok wystawy | *Private Space* exhibition view
Galeria R20, Poznań 2018, obiekt | object, wys. | ht. 85 cm

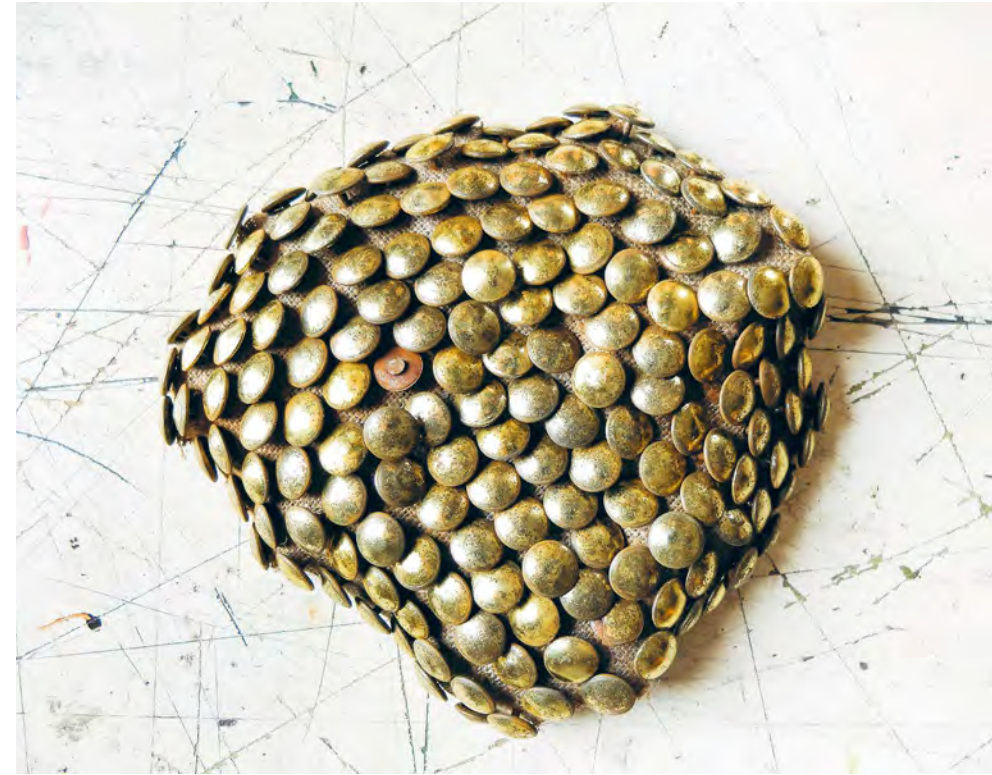


Teren prywatny | *Private Space*
akwatinta | aquatint, 74×99 cm

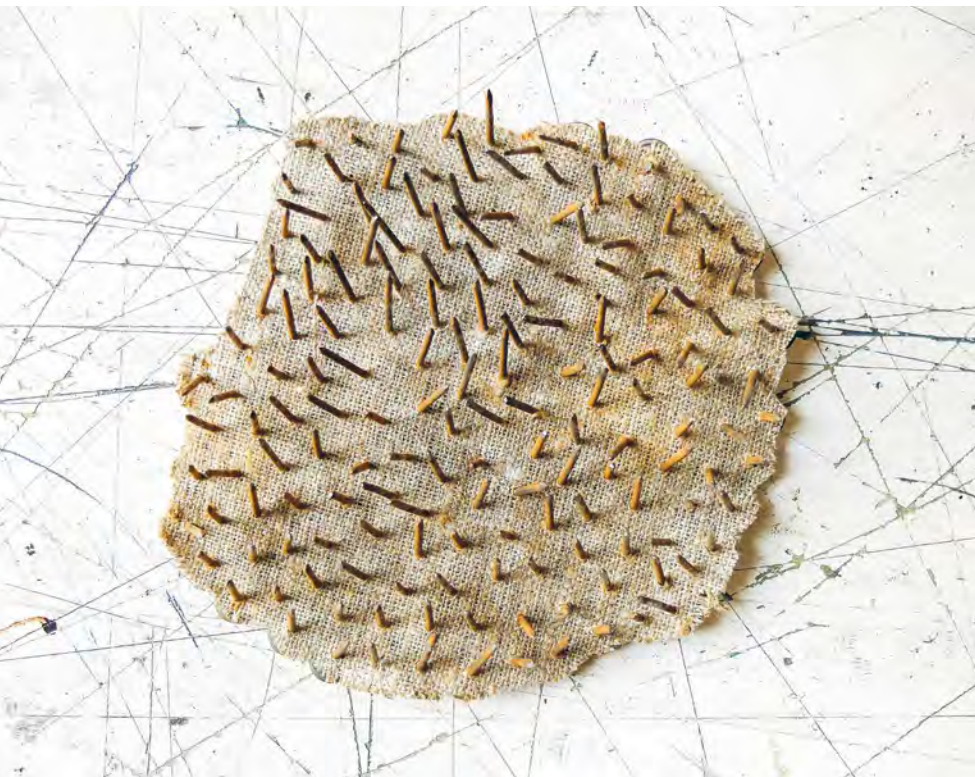


Bez tytułu, z cyklu: *Teren prywatny* | **No Title**, from the cycle: *Private Space*
 obiekt | object, 20 × 8 cm, 2019

Co nas uczula? widok wystawy | *What Sensitises Us?* exhibition view
 Galeria Dobro, Olsztyn 2019



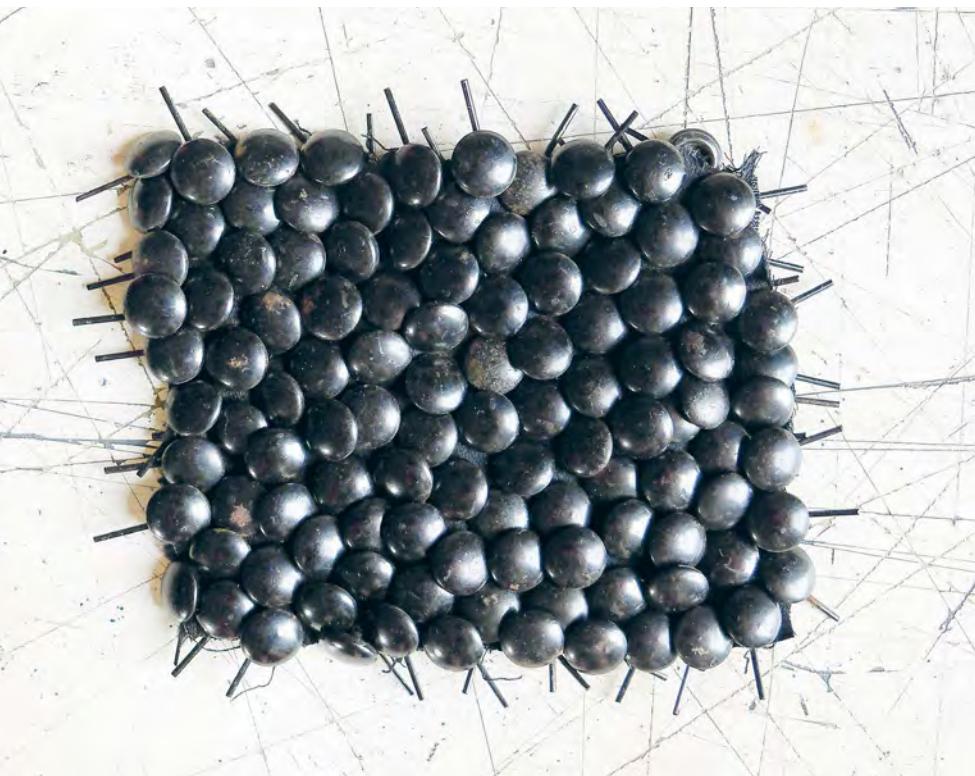
Łata, z cyklu: *Teren prywatny* | **Patch**, from the cycle: *Private Space*
 obiekt przód | object front, 10 × 10 cm, 2019



Łata, z cyklu: *Teren prywatny* | *Patch*, from the cycle: *Private Space*
 obiekt tył | object back, 10×10 cm, 2019



Łata, z cyklu: *Teren prywatny* | *Patch*, from the cycle: *Private Space*
 obiekt tył | object back, 10×12 cm, 2019



Łata, z cyklu: *Teren prywatny* | Patch, from the cycle: *Private Space*
obiekt przód | object front, 10 × 12 cm, 2019

- **Nie wypełniać** (2019–2021)
akwaforta

Życie w zorganizowanym społeczeństwie pociąga za sobą konieczność ujawniania swoich danych osobowych (w tym danych wrażliwych) w wielu codziennych sytuacjach. Wypełnianie rubryk i formularzy wiąże się także z powielaniem schematów i działaniem według określonego wzoru – stanowi uzasadnienie dla takiego działania, ale też samo jest w ten sposób uzasadniane. ▼

Przedmiotem serii grafik są siatki rubryk pochodzące z formularzy służących katalogowaniu, dokumentowaniu i porządkowaniu. Wykorzystane przykłady pochodzą z Japonii, Chin, Czech, Szwecji i Polski. Ponieważ formularze zostały pozbawione poleceń i oddzielone od pierwotnej funkcji, uwolniono je tym samym od przeznaczenia oraz obowiązku czy nawet samej możliwości wypełniania. Prace są wydrukowane z trwałych matryc tytanowo-cynkowych, można więc odbić po kilkadziesiąt, jeśli nie setki takich „formularzy” z rubrykami do „niewypełnienia”. Ze względu na specyfikę druku wklęsłego każda odbitka jest unikatowa. ✕

178

179

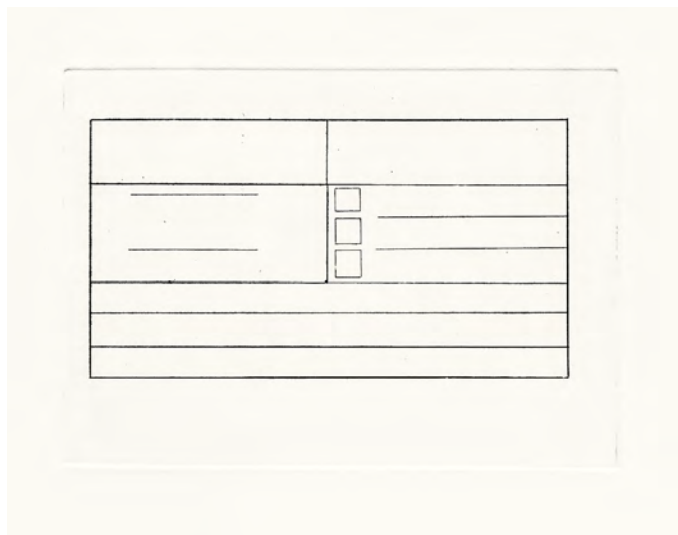
- **Do Not Fill In** (2019–2021)
etching

Living in a structured society entails disclosing one’s personal data (including sensitive data) in many everyday situations. Filling in forms also involves replicating and following particular patterns – it provides a justification for such action, but is also itself justified in this way. ▼

The subject of this series of prints is a grid of forms used for cataloguing, documenting and organising. The examples used come from Japan, China, the Czech Republic, Sweden and Poland. As the forms have been deprived of instructions and separated from their original function, they have been freed from their purpose and obligation, or even the very possibility of filling them in. The works are printed from durable titanium-zinc matrices, so it is possible to print dozens, if not hundreds, of such “forms” with sections to be “unfilled”. Due to the nature of intaglio printing, each print is unique. ✕

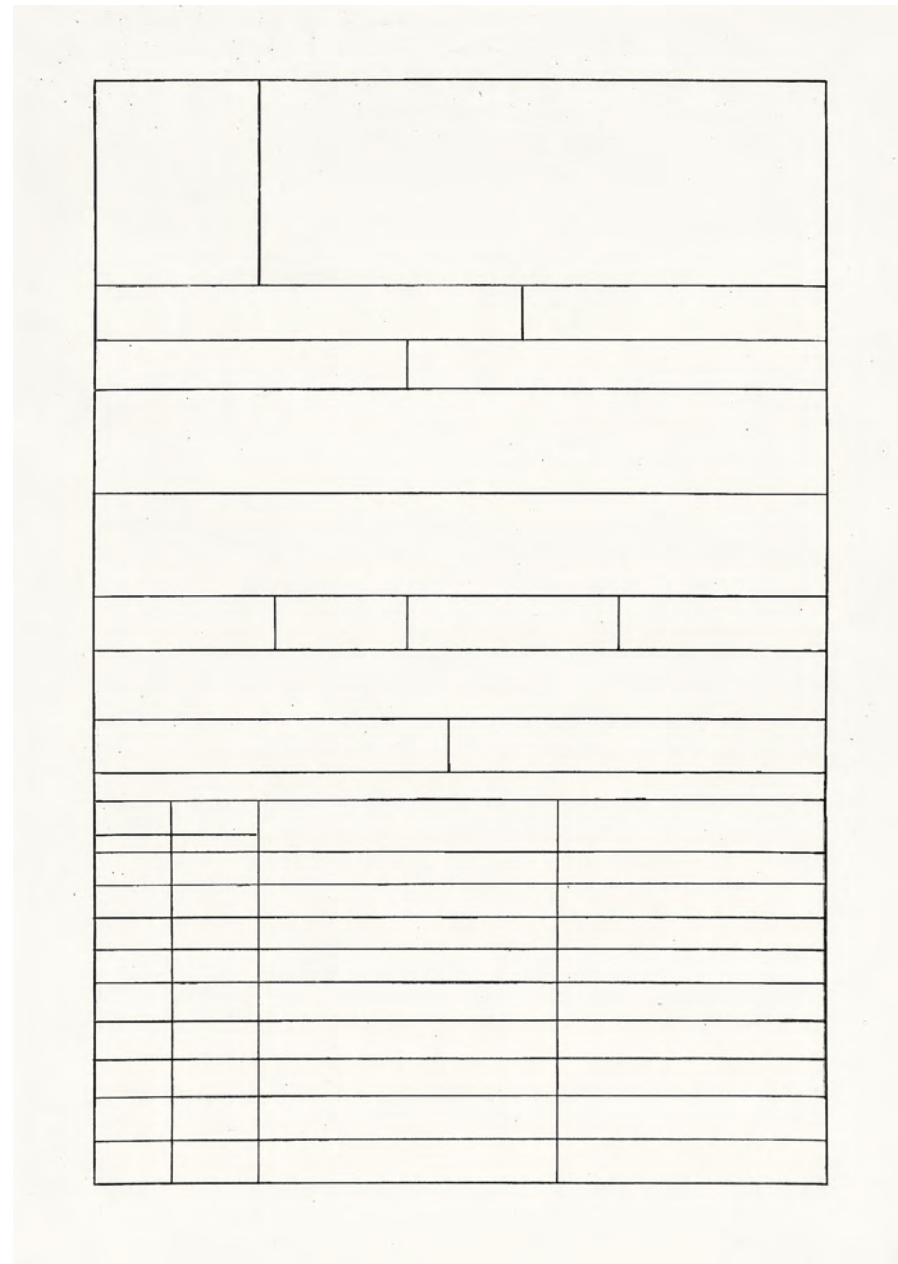
▷
Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 29×21 cm

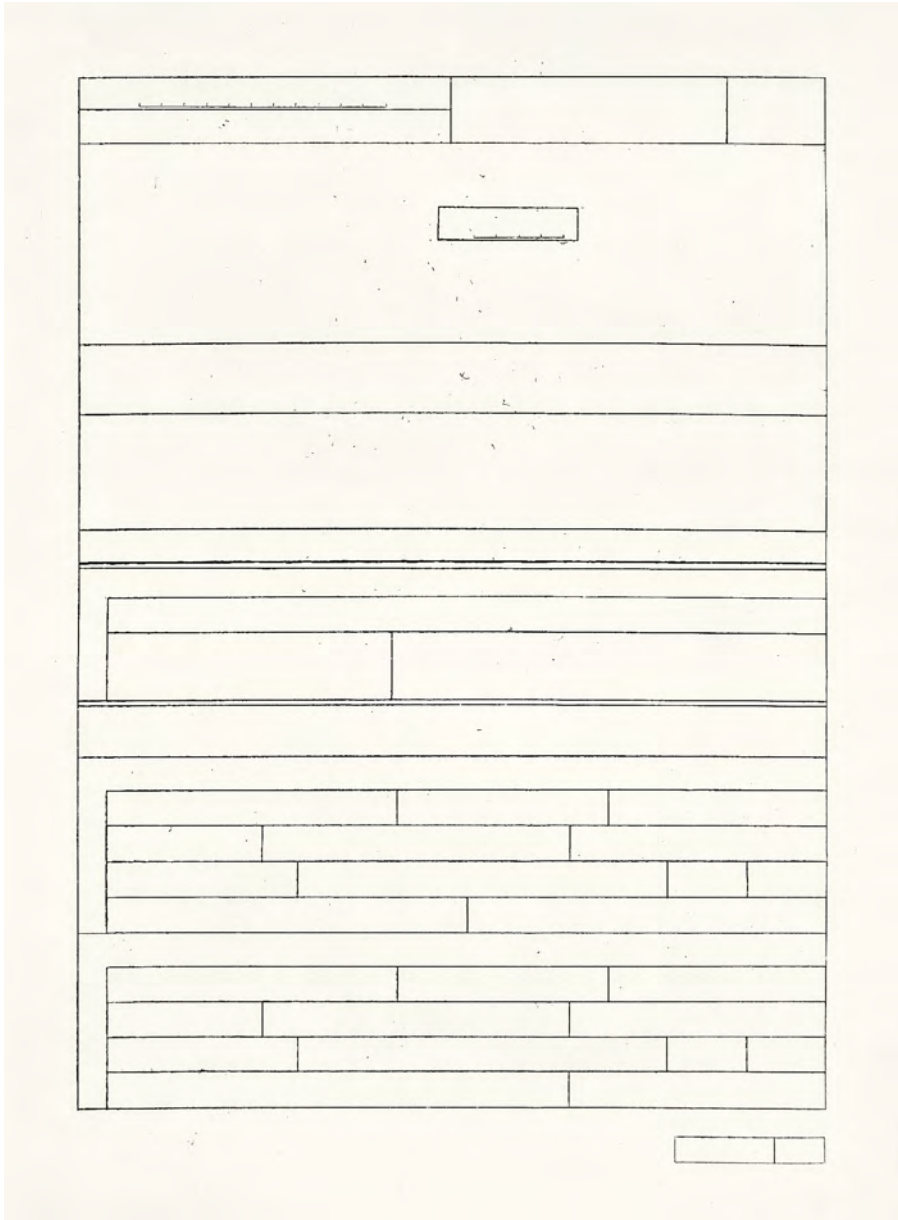
▽
Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 7,5×10,5 cm



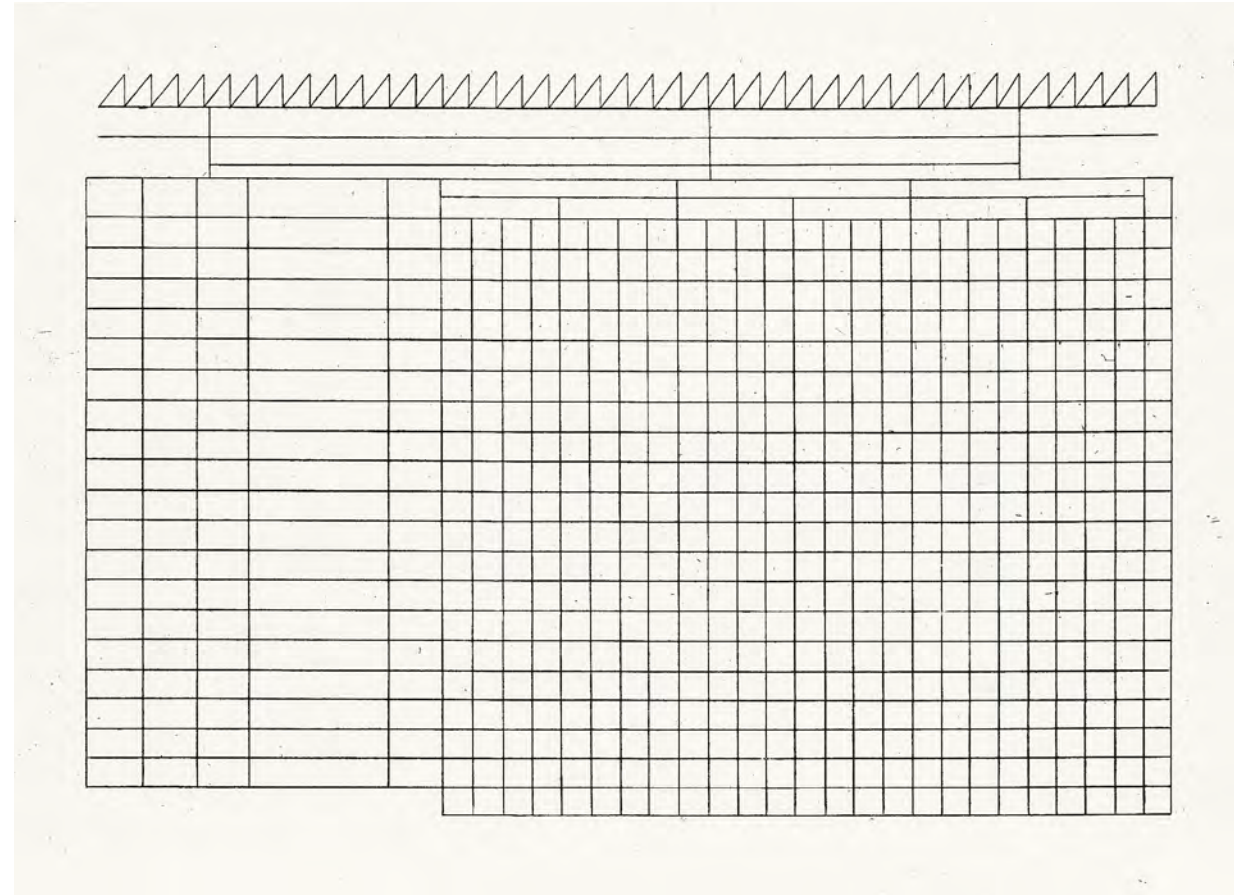
180

181

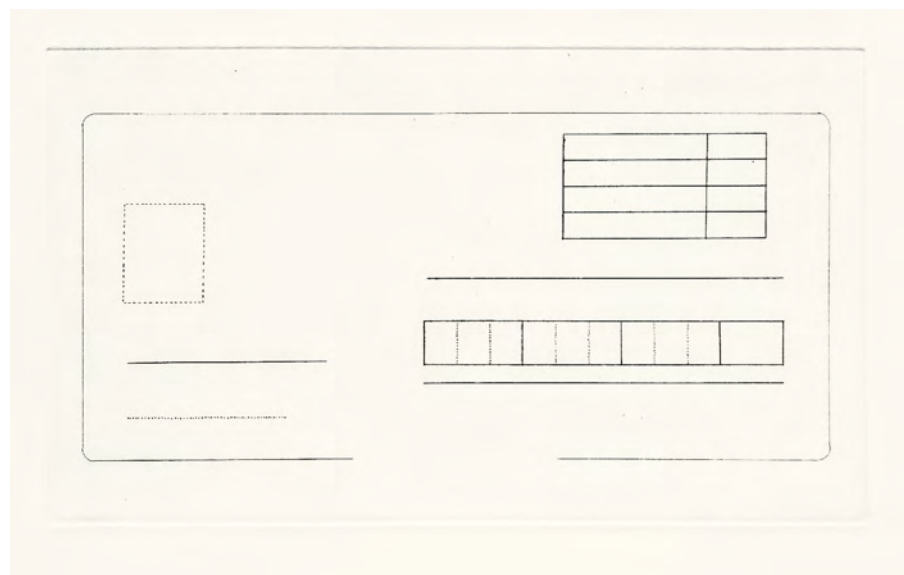




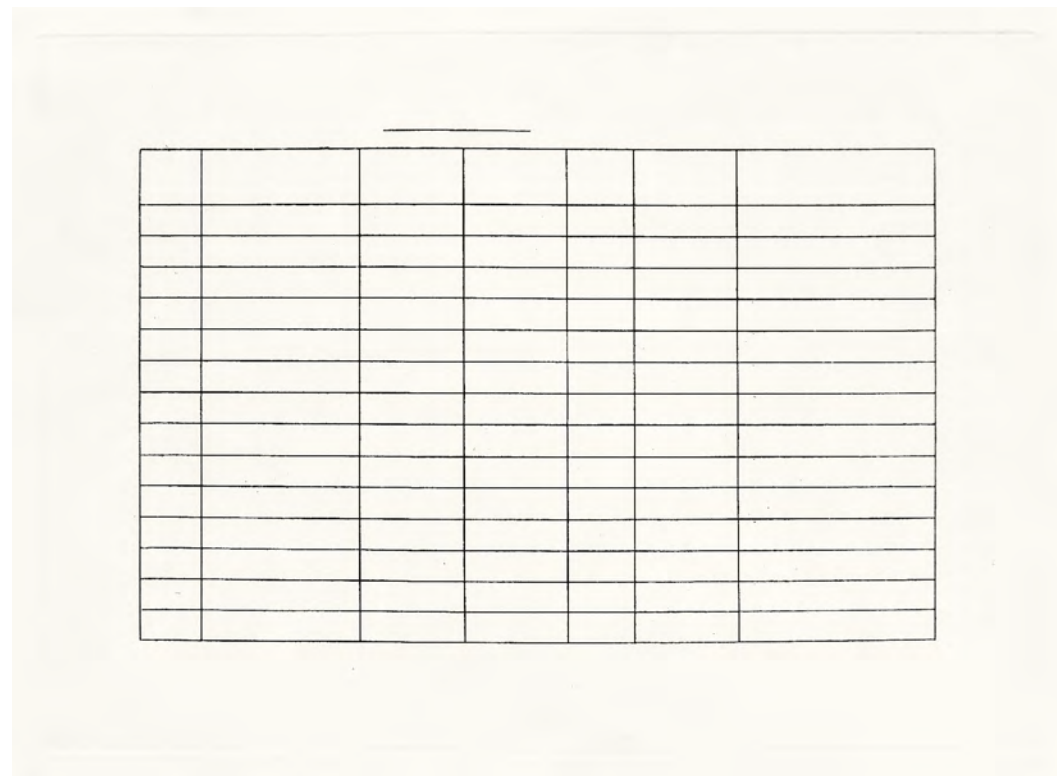
Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 29×21 cm



Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 21×29,5 cm



Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 11,5×19,5 cm



Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 18×25 cm

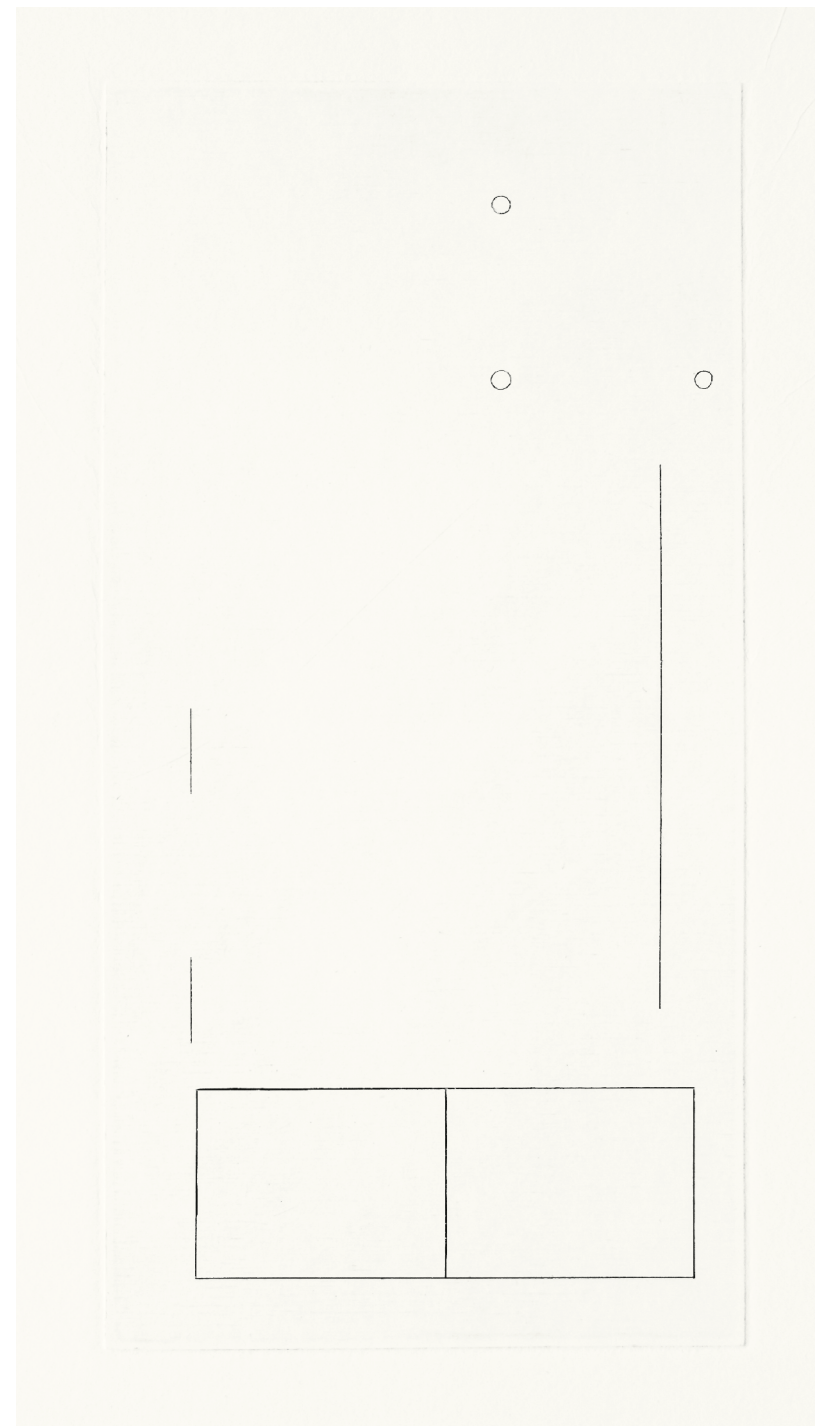


Nic się nie dzieje widok wystawy | *Nothing is Happening* exhibition view
Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej, Zielona Góra 2021

Nie wypełniać | Do Not Fill In
akwaforta | etching, 10,5×20,5 cm

190

191



- **Wystawy indywidualne** (wybór)

- **Solo exhibitions** (selection)

- 2021 • *Nic się nie dzieje*, Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej, Zielona Góra, Polska | Poland
- 2019 • *Granice terenu prywatnego*, Galeria Incydent, Żary, Polska | Poland
- *Co nas uczula?*, Galeria Dobro, Olsztyn, Polska | Poland
- 2018 • *Teren prywatny*, Galeria R20, Poznań, Polska | Poland
- *WSCHÓD, ZACHÓD, PÓŁNOC, POŁUDNIE*, Galeria Rotunda, Poznań, Polska | Poland
- 2015 • *Dedykacja*, Galeria He Shuifa, Lublin, Polska | Poland
- 2014 • *Garda*, Galeria Naprzeciw, Poznań, Polska | Poland
- 2012 • *Outside*, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. Norwida w Zielonej Górze, Zielona Góra, Polska | Poland
- 2010 • *Wszystko jest w porządku, a także na odwrót*, Stara Rzeźnia, Poznań, Polska | Poland
- *Alles ist in Ordnung und gleichzeitig umgekehrt*, Galerie Pokusa, Wiesbaden, Niemcy | Germany
- 2009 • *Texicana*, Galeria Naprzeciw, Poznań, Polska | Poland
- 2007 • *Two Roommates*, The University of Tennessee, Knoxville, USA

- **Wystawy zbiorowe** (wybór)

- **Group exhibitions** (selection)

- 2022 • *NEO-DADA. IRONIA. KONTESTACJA*, Achium Idei, Poznań, Polska | Poland
- 2021 • *Obrazy, słowa, książki*, Achium Idei, Poznań, Polska | Poland
- *Who's Afraid of Rosa*, Zentralverk, Drezno, Niemcy | Dresden, Germany
- *Stan zero*, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz, Polska | Poland
- *Wyobraź sobie*, BWA, Zielona Góra, Polska | Poland
- *Who's Afraid of Rosa*, A&O Kunsthalle, Lipsk, Niemcy | Leipzig, Germany
- *Malarstwo? Malarstwo!*, Archiwum Idei, Poznań, Polska | Poland
- 2020 • *Who's Afraid of Rosa*, Galerie KUB, Lipsk, Niemcy | Leipzig, Germany
- *System*, Galeria Duża Scena UAP, Poznań, Polska | Poland
- *Multiversum*, Galerie Pokusa, Wiesbaden, Niemcy | Germany
- *Odwroćenia*, Galeria Naprzeciw, Poznań, Polska | Poland
- 2019 • *Niespodzianka*, BWA, Zielona Góra, Polska | Poland
- *Absmak*, Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej, Zielona Góra, Polska | Poland
- *Openness. China and Polish Art Exhibition*, He Shuifa Gallery, Shaoxin, Chiny | China
- *„+/-” Hommage à Bunt et Jung Idysz*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, Polska | Poland
- 2018 • *Reversed Seeing*, Museum of Contemporary Art Ise, Ise, Japonia | Japan
- *transPRINT: PL, NOESIS*, Thessaloniki Science Center and Technology Museum, Thessaloniki, Grecja | Greece
- 10. Triennale Grafiki Polskiej, Muzeum Śląskie, Katowice, Polska | Poland

192

193

- 2017 • *Dziewczyński podwieczorek* | *Girlhood Tea Time*, lokal_30, Warszawa, Polska | Warsaw, Poland
- 2016 • *Rewizyta*, Lwowski Pałac Sztuki, Lwów, Ukraina | Lviv, Ukraine
- *Polish Graphics*, Pałac Sapiehów, Lwów, Ukraina | Lviv, Ukraine
- *Work in Progress*, Cultural Centre Brancovesti Palace, Mogoșoia, Rumunia | Romania
- *Upstream*, The Southern Graphics Council International Conference, Portland, USA
- *Ogrody* | *Gärten*, Neues Schloss, Bad Muskau, Niemcy | Germany
- 2015 • *Refleks*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, Polska | Poland
- *Alternative Views*, Studio Galerie, Haus am Lützowplatz, Berlin, Niemcy | Germany
- *Ulotka*, *Refleks*, Das Kraszewski-Museum, Drezno, Niemcy | Dresden, Germany
- 9. Triennale Grafiki Polskiej, Muzeum Śląskie, Katowice, Polska | Poland
- 2014 • *Sieć – sztuka dialogu 2*, Fundacja Profile, Warszawa, Polska | Warsaw, Poland
- 2013 • *in.print.out – Grafik in/auswendig*, Künstlerhaus, Wiedeń | Vienna, Austria
- 2012 • *Poznan Printmaking*, Rheine, Niemcy | Germany
- *Wielość w jedności. Techniki wkleśłodruku w Polsce po 1900 roku*, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz, Polska | Poland
- 8. Triennale Grafiki Polskiej, Muzeum Śląskie, Katowice, Polska | Poland

- **Nota biograficzna**

- **Biographical note**

Urodzona w 1982 roku w Pińczowie. Absolwentka Instytutu Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zajmuje się grafiką, malarstwem, fotografią. Adiunktka w Pracowni Grafiki – Wkleśłodruk i Wypukłodruk w Instytucie Sztuk Wizualnych UZ, oraz w III Pracowni Grafiki na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Mieszka w Poznaniu.

Born 1982, Pińczów. Graduated from the Institute of Visual Arts of the University of Zielona Góra, and the University of the Arts in Poznań. Works in the fields of graphics, painting, photography. Assistant Professor at the Graphic Studio – Intaglio and Linocut of the Institute of Visual Arts at the University of Zielona Góra and Assistant Professor in Graphic Studio III of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań. Lives in Poznań.

Autorzy tekstów | Texts

Olga Drenda, Jarosław Kozłowski

Redaktorka prowadząca | Lead editor

Maryna Mazur

Recenzje wydawnicze | Editorial reviews

Lidia Głuchowska, Piotr Szurek

Korekta | Proofreading

Alicja Gorgoń, Maja Prus

Tłumaczenie | Translation

Hanna Oracz

Korekta w języku angielskim | Proofreading in English

Robin Gill, Alicja Gorgoń

Zdjęcia | Photos

Maryna Mazur

Projekt graficzny | Graphic design

Szymon Sznajder

szymon_sznajder@typolis.pl

www.typolis.pl

Druk i oprawa | Printing and binding

Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.



Instytut Sztuk
Wizualnych
UZ



UNIWERSYTET
ZIELONOGÓRSKI

Wydawca | Publisher

Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego

Institute of Visual Arts of the University of Zielona Góra

Publikacja współfinansowana z subwencji badawczej
na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego

Publication co-financed by a research subsidy for the
maintenance and development of research potential

Copyright © by Maryna Mazur, 2022

Copyright © for *Spotkania w pół drogi* by Olga Drenda, 2022

Copyright © for *Maryna Mazur gry z przestrzenią* by Jarosław Kozłowski, 2022

ISBN: 978-83-957169-7-3 | Zielona Góra 2022

x

×

ISBN: 978-83-957169-7-3