



MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE

MOC AK

MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART
IN KRAKOW

MUNTEAN/ROSENBLUM

RANNY, KTÓRY MOŻE CHODZIĆ | WALKING WOUNDED



MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE

MOCAK

MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART
IN KRAKOW





MUNTEAN/ ROSENBLUM

RANNY, KTÓRY MOŻE CHODZIĆ
WALKING WOUNDED

Kraków 2019

Muntean/Rosenblum
Ranny, który może chodzić
Walking Wounded

WYSTAWA | EXHIBITION

Kurator | Curator: Monika Kozioł
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK
MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow
26.10.2018–24.3.2019

KATALOG | CATALOGUE

Redakcja | Managing editor: Monika Kozioł
Teksty | Texts: Monika Kozioł, Maria Anna Potocka, Axel Stockburger
Przekład | Translation: Anda MacBride, Magda Witkowska
Opracowanie redakcyjne | Editors: Anna Mirkowska, Mariusz Sobczyński
Korekta tekstu angielskiego | English proof-reading: Patricia Chetwyn
Projekt graficzny, DTP | Design, DTP: Rafał Sosin

© MOCAK and contributors

ISBN 978-83-65851-19-2

WYDAWCA | PUBLISHER

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK
MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow
Dyrektor | Director: Maria Anna Potocka
Zastępca dyrektora | Deputy Director: Roman Krzysztofik
ul. Lipowa 4, 30-702 Kraków
www.mocak.pl

SPIIS TREŚCI

LIST OF CONTENTS

TEKSTY | TEXTS

9

MARIA ANNA POTOCKA

Obrazy niewidocznej prawdy

Images of the Invisible Truth

10

AXEL STOCKBURGER

Ranny, który może chodzić

Walking Wounded

24

MONIKA KOZIOŁ

Kalendarium akcji performatywnych. Wybór

Performative Actions Timeline. Selection

48

PRACE | WORKS

73

Źródła prac i ilustracji

Source References for Works and Figures

128

MUNTEAN/ROSENBLUM

Ranny, który może chodzić

Markus Muntean i Adi Rosenblum tworzą wspólną sztukę od 1992 roku, podpisując swoje prace „Muntean/Rosenblum”. Ich głównym polem twórczym jest realizm, który brakuje jako szczególny język porwalający na pogłębione wyrażanie treści egzystencjalnych. Za wszystkim stoi – wyraźna w ich sztuce – „filozofia istnienia”. Według Adi i Markusa człowiek jest skazany na samotność, izolację, obezwładniające zdziwienie i bezsenność. To bardzo gorzkie spojrzenie. Łagodni je wirtuozzeria malarska i piękno przedstawionych postaci.

Artyści mają archiwum zdjęć znalezionych w czasopiśmie i internecie. Przeobrażają z nich wybrane postaci, łącząc te, które odpowiadają koncepcji obrazu. W ten sposób na bazie kilku fotografii powstaje kolaż malarski. Następnie to piękne, realistyczne przedstawienie zostaje wzmocnione cytatem z literatury „chore na życie”. M/R głównie sięgają po takich poetów jak Rilke, Eliot i Celan. Powstaje dialog pomiędzy słowem a obrazem, dzięki czemu intensywność namalowanych postaci staje się większa.

Artyści wykorzystują również „argument” realizmu w kontekście udziału performerów i youtuberów. Pokazują, jak strychni rany zmienia wymowę sytuacji.

Walking Wounded

Markus Muntean and Adi Rosenblum have worked together as artists since 1992, signing their works "Muntean/Rosenblum". They operate mainly in the area of realism, which they use in a singular manner – as a language that makes it possible to probe existential issues. At all times, their art is underpinned by the philosophy of existence. According to Adi and Markus, human beings live in the mercy of loneliness, isolation, paralyzing astonishment and insomnia. This is a bitter tale, softened by the beautifully executed painting and the beauty of the represented figures.

The artists have an archive of photos they found in magazines and on the internet, from which they copy and group figures, without people so as to reflect the concept of the wounded figure. From a number of photographs it is possible to create a single image. The next step is to amplify the aesthetically pleasing, realistic representation with a bleak and disturbing existential poem, such as Rilke, Eliot or Celan. The resultant dialog between the image and the word fuels the intensity of the painted figures.

The artists employ the persuasive power of realism and its art, with the participation of performers and YouTubers, demonstrating how the stigma of bodily wounds with the impact of a situation.



MARIA ANNA POTOCKA
AXEL STOCKBURGER
MONIKA KOZIOŁ

OBRAZY NIEWIDOCZNEJ PRAWDY

IMAGES OF THE INVISIBLE TRUTH

Dobry realizm nie szuka prawdy, tylko ją kreuje. Sztuka realistyczna udaje rzeczywistość, ale nie zamierza nią być. Realność dana bezpośrednio jest dla artystów zbyt prymitywna i ograniczona, ponieważ nie uwzględnia „pięknej komplikacji”, jaką jest człowiek. Realizm kreatywny ma na celu rozszerzenie świata rzeczywistego o ludzką psychikę. Polega to na wprowadzeniu przedstawień, które rzeczywistość nie miała powodu tworzyć, bo traktowała nas podobnie jak inne gatunki biologiczne.

Realizm dlatego jest tak atrakcyjny, że potrafi fenomenalnie pozorować prawdę. Malarstwo realistyczne wzbogaca świat, dodając obrazy, które w tym świecie nie istnieją.

Banalne spojrzenie na realizm przypisuje mu intencje imitowania rzeczywistości. Według tego podejścia zadaniem sztuki jest portretowanie wybranego fragmentu świata i wykreowanie adekwatnego wizerunku danej osoby czy sytuacji. Artyści, którzy podchodzą do tworzenia z takim nastawieniem, nawet nie wejdą do historii sztuki. Ale trzeba

Good realism does not search for truth but rather creates it. Realistic art fakes the Real but has no intention of being *it*. Direct realism is, for artists, too crude and limited, since it does not include the beautiful complexity that is Man. Creative realism sets out to expand the world of reality by the dimension of the human psyche. This is achieved through the introduction of representations that reality has had no reason to create, because it has been treated us just like other biological species.

What makes realism attractive is its extraordinary ability to simulate the truth. Realistic painting enriches the world, adding to it images that are absent within it.

The hackneyed take on realism views it as possessed of an intention to imitate reality, to portray a given fragment of the world, attempting to generate a verisimilar image of a person or situation. Artists who do approach their task with such an aim in mind will never be remembered in the annals of art history, but these have been few and far between. The fallacy that

przyznać, że nigdy takich twórców nie było wielu. Przesąd o imitacyjnej roli realizmu to mieszczańska interpretacja sztuki, przypisująca artystom nieprawdziwe intencje i narzucająca im absurdalne obowiązki.

Nie jest łatwo zdefiniować realizm. Najogólniej mówiąc, jest to strategia polegająca na używaniu „obrazów do złudzenia podobnych” w roli słów lub fraz. Taki osobisty słownik jest następnie wykorzystywany do budowania indywidualnych przekazów, niemających bezpośrednich odpowiedników ani w obecnym, ani w minionym świecie rzeczywistym. Tak więc każde przedstawienie realistyczne w sztuce jest obrazem zmyślonym, na który mogą się nabrać tylko ci, którzy boją się unieść ponad rzeczywistość. Wobec obrazu realistycznego trzeba zachować czujność, ale nie należy całkowicie zrezygnować z rozkoszy złudzenia.

Niewątpliwie wszyscy wnikliwi odbiorcy sztuki – poza doktrynerami abstrakcji – odczuwają szczególną przyjemność w obliczu perfekcyjnie namalowanego obrazu realistycznego. Ta przyjemność nie wynika jednak z uznania dla maestrii malarskiej, tylko z napięcia pomiędzy „prawie prawdziwym” a „na pewno zmyślonym”. Temperaturę tego podziwu wyznaczają treść, zestawienie obrazów, deformacje, realistyczny nadmiar lub wyciszenie oraz – narzędzie niezwykle ważne w obrazie realistycznym – światło. To podstawowe obszary gry realistycznej w malarstwie. Od wieków artyści mający słuch wizualny i sprawnie operujący lingwistyką przedstawień wygrywają na tym instrumencie obrazy, które nieodmiennie nas zachwycają, a przede wszystkim wzbo-

realism must imitate reality is a bourgeois interpretation of art, which imputes to artists false intentions and imposes on them absurd obligations.

Realism is not easy to define. Generally speaking, it is a strategy that employs verisimilar images in the role of words or phrases. Such a personal vocabulary is used to build individual communications that have no corresponding representation in the present real world, nor have they ever. Every realistic representation in art is thus a faked image that only fools those who do not dare to rise above reality. When faced with a realistic representation, one must remain vigilant but not totally abandon the delights of delusion.

Undoubtedly, all the perspicacious art aficionados – apart from the doctrinaires of abstraction – will experience great satisfaction in the face of a perfectly realistic rendition. Such pleasure does not, however, stem from the recognition of the painter's masterly strokes, but rather from the tension between the 'almost real' and the 'bound to be a fake'. The temperature of the admiration is generated by the content, juxtaposition of images, deformations, a surfeit or paucity of realism or – very important in a realistic representation – the light. These are the basic markers of the realist artistic playing field. For centuries, visually sensitive artists, fluent in the language of representation, have used their instruments to conjure up images that invariably delight us and, above all, enrich our notion of the world with images that were not created by the reality because

gacają nasze wyobrażenie świata przedstawieniami, których rzeczywistość – z powodu swojej pragmatyczności – nie stworzyła. Jednak obrazy realistyczne – malowane przez wieki – wyczerpały niektóre możliwości „rozszerzania świata”. Tym samym postawiły przed artystami wyzwania innowacyjne. Sztuka realistyczna staje się coraz bardziej wrażliwa na niedoskonałość i banalność, dlatego coraz mniej twórców umie skutecznie się nią posługiwać. „Tony skrzypiec pieśni miłosnej rozbrzmiewały coraz wyżej i wyżej; w końcu już tylko Dante umiał zagrać czysto na tym instrumencie”¹. Podobny los spotkał malarstwo realistyczne.

Adi Rosenblum i Markus Muntean niewątpliwie należą do artystów, którzy potrafią operować lingwistyką obrazu realistycznego i wykorzystywać ją na rzecz treści współczesnych. Razem tworzą zgrane ciało malarskie, w którego obrębie dzielą się kompetencjami. Ktoś lepiej ustawia kompozycję, ktoś inny czujniej wybiera pozy i nastroje, ktoś skuteczniej organizuje dramaturgię światła. Autorstwo tych decyzji nie jest ujawniane. Nie ma takiej potrzeby.

Niewątpliwie najważniejszy obszar ich twórczości – przynajmniej dotychczas – to wielopostaciowe malarstwo na płótnie. Polega na zamknięciu grupy ludzi w sytuacji emanującej napięciem. Punktem wyjścia jest wyszukanie odpowiednich postaci w internetach. Artyści wybierają przedstawienia ludzi w określonych pozach oraz nastrojach i wprowadzają je do swojego archiwum.

of its pragmatism. Nevertheless, in the course of centuries, realistic images have exhausted a number of the possible ways of ‘expanding the world’ – thereby providing a conundrum for artists: how to innovate? Realist art has become more and more sensitised to imperfection and banality; for this reason, the number of artists capable of employing it effectively is dwindling. ‘Ever since the German minnesingers and Provençal troubadours of the twelfth and thirteenth century first gave voice to the melody of unsatisfied desire, the violins of love had sung ever higher until only Dante could play the instrument purely.’¹ Realist painting has met with a similar fate.

Adi Rosenblum and Markus Muntean are certainly artists who have mastered the idiom of realist painting in conveying contemporary content. Together they are a well-knit painting team, with skills allocated as needed, depending on which artist is better at setting the composition, posing the sitters, setting the mood or arranging the lighting. We are not privy to which artist does what, nor do we need to know.

The most important area of Muntean/Rosenblum’s art is without a doubt, or at least so far, the large canvases that depict groups of people. The device here is to lock the group into a tension-generating situation. The starting point is to find suitable subjects online. The artists select people in specific poses and moods and store them in their own archive. These are

¹ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, posł. S. Herbst, PIW, Warszawa 1961, s. 140.

¹ J. Huizinga, *The Autumn of the Middle Ages*, trans. R.J. Payton, U. Mammitzsch, University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 126.

Zawsze są to osoby młode, ładne, nawet bardzo ładne, w każdym razie takie, które nie mają podstaw do skarżenia się na swoje braki fizyczne. Dostały prawie wszystko, co stanowi przepustkę do szczęścia. Artyści wybierają z archiwum kilkoro ludzi i wprowadzają ich w kontekst zaaranżowanej sytuacji. Czasem jest to las, kiedy indziej plaża lub miasto. Postaci zamknięte w kompozycji są sobie zupełnie obce. Każda wydaje się więzieniem jakiejś niemej rzeczywistości. Każda wydaje się czymś zatroskana, ale przyczyna nie wynika z sytuacji, w jakiej te osoby się znalazły. Każda z nich jest szczelnie zamknięta w bańce swojej tajemniczej egzystencji, która skazuje ją na samotność i pozbawia możliwości dążenia do szczęścia. Ta gorzka refleksja dominuje w sztuce Munteana/Rosenblum. Atmosfera „bycia osobno we wspólnym świecie” jest w każdym obrazie mocno podkreślona intensywnym światłem, które symbolizuje bezradną energię.

Koncepcja obrazu jako przedmiotu ma w ramach tego cyklu trzy odmienne warianty. Pierwsza grupa – najstarsza – to płótna tradycyjnie naciągnięte na blejtram. Taka forma nadaje malarstwu godność solidnego przedmiotu, co oczywiście odbija się na podejściu do obrazu. Patrzymy na niego jak na arcydzieło sztuki dawnej, zachowując dystans i oferując szacunek. Tym artystom zapewne nie odpowiadała taka sztuczna atencja, bo zrezygnowali z przedmiotowości obrazu. Tak więc kolejna grupa prac wielopostaciowych to płótna bezpośrednio przybijane do ściany. Pierwszy i drugi wariant obejmują obrazy kolorowe. Kolejna seria – też wieszana bezpośrednio na ścianie – jest

always subjects that are young, good looking or even very good looking – certainly not anybody with reason to complain about their physical attributes. They have been endowed with almost everything considered necessary to be happy. The artists then select a number of such people from their archive and place them in the context of an arranged situation; this could be a forest, a beach or a cityscape. The individuals trapped in the composition are strangers to one another. Each seems a prisoner of some silent reality. Each seems to be anxious about something, but the reason does not stem from their immediate situation. Each has been hermetically sealed in the bubble of his or her mysterious existence that condemns that person to loneliness and deprives them of the possibility of pursuing happiness. This is the bitter reflection that dominates the art of Muntean/Rosenblum. In each painting, this physically-close-yet-worlds-apart ambiance is dramatically highlighted by intense light that symbolises impotent energy.

The concept of the painting as object takes three different forms in this series. The first, and oldest, group consists of traditional paintings – stretched canvases. This physical form gives the painting the dignity of a solid object, which of course affects the viewers' response. We perceive it as a venerable masterpiece; we keep our distance and pay our respects. It seems that Muntean/Rosenblum have not been keen on such sham attention, since they have abandoned the painting-as-object. Their subsequent presentation of works showing groups of subjects comprises

czarno-biała. Ucieczka od przedmiotowości łączy się w tych pracach z podważaniem złudzeń realistycznych. Dzięki temu tworzy się dialektyczna gra pomiędzy ostentacyjnym, perfekcyjnym realizmem samego obrazu a deklaracją nieprawdziwości. Artyści, pozostawiając brzeg płótna biały, wprowadzają ostrzeżenie: „Uwaga – jestem namalowany!”. Ale na tym nie kończą się operacje naruszające iluzyjność i autonomiczność przedstawienia. Każda kompozycja zostaje opatrzona – dotyczy to również późniejszych, koncepcyjnie odmiennych obrazów – inskrypcją. To kolejne archiwum artystów – zbiór cytatów literackich z Eliota, Celana, Woolf, Conrada, Becketta, Dostojewskiego i wielu innych. Muntean/Rosenblum polują na komentarze mistyczno-egzystencjalne, będące w kontekście przedstawienia malarzkiego bardziej inspiracją niż konkluzją. Ich zadaniem jest stworzenie psychologicznej intrygi wokół zaaranżowanej sytuacji. Zestawienie obrazu z tekstem doskonale temu służy. To, co w tekście wymagałoby tysięcy słów i długiego czasu na przekazanie treści, na obrazie pojawia się w mgnieniu oka. To, co jest – niemożliwym do namalowania – narzędziem uchylającym maskę obrazu, pojawia się w tekście. Pomiędzy jednym a drugim rodzi się niewypowiedziana, ale wyczuwalna pewność, rodzaj olśnienia w odniesieniu do tego, „czym nas chłószcze i znieważa czas”².

canvases attached directly to the wall. The first two variants comprise images in colour, the subsequent series – also to be attached directly to the wall – is black-and-white. The flight from objectiveness is in these works combined with a questioning of realist illusions; this results in a dialectic play between the ostentations, the perfect realism of the painting itself and the declaration of falsehood. By leaving the edge of the canvas white, the artists introduce a warning: ‘Attention – I am only a painting!’ But there is more to the gambits that disturb the illusory quality and autonomy of the representation. Each composition has been labelled with an inscription; this also applies to the later paintings, quite different conceptually. These are a collection of literary quotations archived by the artists – from Eliot, Celan, Woolf, Conrad, Beckett, Dostoevsky and many others. Muntean/Rosenblum chase mystical and existential comments, which in the context of a painterly representation are more of an inspiration than a conclusion. Their purpose is to generate psychological intrigue around the set-up situation and the juxtaposition of text and image is the perfect means to accomplish this. Something that would need thousands of words and take much time to convey as a text, is accessible in a blink of an eye in visual form. Conversely, the tool that partially removes the mask from the painting – itself impossible to paint – appears in the text. Between the two, an unspoken but palpable certainty is generated, a revelation of the ‘slings and arrows of outrageous fortune.’²

When we are looking only at the painting,

² W. Shakespeare, *Hamlet*, [w:] tegoż, *Tragedie i kroniki*, w przekł. S. Barańczaka, Znak, Kraków 2013, s. 308.

² W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet*, ed. by E. Dowden,



Jak pięknie świeciło słońce w ten wieczór, jak bezlitośnie. Mieli poczucie, że wspólnie utrzymują coś w równowadze, jakąś delikatną strukturę utkaną z powietrza i światła, która rozsypie się przy najmniejszym poruszeniu.

How lovely the sunlight was this evening: how heartless. They felt as if they were balancing something between them, some delicate structure out of air and light. That would collapse if they made the slightest stir.

bez tytułu [Jak pięknie świeciło słońce...],
2017, kreda, olej / płótno, 236 × 320 cm

untitled [How lovely the sunlight...], 2017, chalk,
oil / canvas, 236 × 320 cm

Gdy patrzymy wyłącznie na obraz, zastąpienie bohaterów sprawia wrażenie nagłego zaskoczenia czymś, co pojawiło się przed nimi. Z kolei czytając tekst, odnosimy jego znaczenie do mądrej rady, zalecającej ostrożność wobec życia, ostrzegającej nas przed delikatnością tej materii. Natomiast zderzenie cytatu z przedstawieniem malarskim radykalnie zmienia sens niepokoju zawartego w tekście i bezruchu ukazanego w obrazie. Wszystko nabiera wymiaru apokaliptycznego, staje się próbą zaklęcia rzeczywistości i magią powstrzymującą rozpad świata. Taki komentarz jest zbyt patetyczny, aby w jakikolwiek sposób wypowiadać go wprost. Ani obraz, ani tekst nie wytrzymują „z godnością” tej egzystencjalnej wibracji. Natomiast zawieszenie tego przekazu pomiędzy obrazem a tekstem, umieszczenie go w umyśle odbiorcy, pozwala na wybrzmienie sensu w pełni jego głośności i napięcia.

Można się pokusić o porównanie malarstwa Munteana/Rosenblum z twórczością Jana Matejki. Nie szkodzi, że Adi i Markus nigdy nie interesowali się Matejką i w sumie niewiele o nim wiedzą. Sytuacja jest tym bardziej interesująca, gdyż niezależnie od niego stosują podobne strategie malarskie. Dzieli tych artystów ponad sto lat i niewątpliwie to, co chciał przekazać polski malarz, różni się zasadniczo od tego, co przekazują Muntean/Rosenblum. Na korzyść sztuki współczesnej trzeba dodać, że dzisiaj przekazy artystów są znacznie bardziej świadome, znacznie bardziej jednorodne i głębokie. W sztuce dawnej istniał temat – najczęściej zamówiony – a pod nim intencja, którą mimowolnie narzucała

the subjects frozen on the spot give the impression of having been taken by surprise by something that has all of a sudden appeared in front of them. In turn when reading the text, we relate its meaning to the wise adage that urges us to be cautious in life, warning us of its fragility. The confrontation of the quotation and the painterly representation, however, radically changes the significance of the disquiet conveyed by the text and the stillness pervading the picture. Everything has acquired an apocalyptic dimension; we are dealing with an attempt to appeal to reality with magic, an attempt to magic away the destruction of the world. Such a commentary is too pathetic to express directly. Neither the image nor the text can sustain this existential angst in a dignified manner. Yet to suspend the message conveyed between the image and the text, thus planting it firmly in the mind of the viewer, makes it possible to let it speak loud and clear in its full intensity.

One may be tempted to compare the paintings of Muntean/Rosenblum with those of Jan Matejko. And no matter that the artists have never been interested in the iconic national Polish painter and know little about him. Interestingly, they all use similar strategies in painting. More than a hundred years separate the duo from Matejko; certainly, what the Polish painter wanted to communicate is fundamentally different from the message of Muntean/Rosenblum. In favour of contemporary art one should add that today, what the artists wish to convey tends to be much more aware,

Methuen and Co., London 1899, p. 99.



Jan Matejko, *Rejtan – upadek Polski*, 1866,
olej / płótno, 282 × 487 cm (fragment)

Jan Matejko, *Rejtan, or the Fall of Poland*, 1866,
oil / canvas, 282 × 487 cm (fragment)

każdemu dziełu osobowość artysty. Obrazy opowiadały historię Marii Medycejskiej, ale tak naprawdę portretowały Rubensa. Ten dualizm bywa fascynujący. Da się go dostrzec również w twórczości Matejki. Malował on tłumne sceny historyczne, pełne akcji, ale pozbawiał je kleju psychologicznego. Nie potrafił, a raczej nie chciał zmuszać swoich bohaterów do nawiązywania relacji międzyludzkich. Można przypuszczać, że sam miał z tym problem. Być może uważał innych za rozpraszaczy prywatnego skupienia, w którym – z wielką korzyścią dla sztuki – niewątpliwie tkwił.

Postaci Munteana/Rosenblum są w podobny sposób nieświadome obecności innych. Też sprawiają wrażenie istot zamkniętych w obrębie świata wewnętrznego. Cechą łączącą ich twórczość z Matejką jest osobność czy wręcz obcość ukazywanych osób. W obu przypadkach jest to zabieg wyraźnie sztuczny, rozgrywany najprawdopodobniej z premedytacją. W sztuce współczesnej tak oczywiste zniekształcenie przekazu realistycznego jest traktowane jako wyrafinowane manipulowanie przekazem. Wobec Matejki nie stosuje się takiego kredytu zaufania. Teatralność interakcji pomiędzy jego postaciami uważana bywa za nieumiejętność rozegrania relacji psychologicznej w obrębie kompozycji. Jednak zapewne jest to gest znacznie głębszy, ujawniający podejście artysty do życia.

Kolejną cechą łączącą sztukę Munteana/Rosenblum z twórczością Matejki jest radykalne podporządkowanie namalowanych postaci zaaranżowanym kontekstom.

homogenous and profound. In traditional art, the sense carried by the theme – mostly chosen as commissioned – was unintentionally coloured by the personality of the artist. The painting may have been telling the story of Marie de Médicis, but it was in fact a portrayal of Rubens. This dualism, often fascinating, can also be seen in Matejko's painting; he produced crowded historical scenes that abounded in action but did not gel psychologically. Matejko could not or rather did not want to make his protagonists engage in interpersonal relationships. It is likely that he found them problematic himself, perhaps considering other people as a distraction to his own concentration, in which – to art's great benefit – he had immersed himself.

The protagonists in Muntean/Rosenblum's paintings are similarly unaware of the presence of others. They also give the impression of beings enclosed in their inner worlds. As in Matejko's canvases, they are disconnected from others or indeed hostile towards them. In both cases, this is clearly an artifice, probably premeditated. In contemporary art, such blatant deformation of the content is considered as a sophisticated manipulation of the outcome. Matejko is not afforded a similar benefit of the doubt. The theatricality of the interaction between his protagonists is considered to be due to his ineptitude in conveying the psychology of the engagement between the characters in the composition. Yet such a presentation probably stems from more profound causes, revealing the artist's own

W obu przypadkach najważniejszy jest sposób reagowania bohaterów na narzucony im spektakl. Kompozycje są tak rozgrywane, aby uzyskać wiele odmiennych reakcji. U Matejki osiąga to wręcz poziom

approach to life.

Another trait that links the works of Muntean/Rosenblum with those by Matejko is the total subjugation of the painted subjects to the arranged context. In each case what matters



Jan Matejko, *Konstytucja 3 maja, 1791, 1891*,
olej / płótno, 247 × 446 cm

Jan Matejko, *Constitution of May 3, 1791, 1891*,
oil / canvas, 247 × 446 cm

oblędnego przesycenia i różnorodności w psychologicznym przedstawieniu postaci. Muntean/Rosenblum ograniczają liczbę typów na obrazach, wybierając najczęściej ludzi młodych i niewyróżniających się strojami. Być może postrzegają współczesne społeczeństwo jako zewnętrznie ujednolicone, zdolne natomiast do różnych reakcji. W obu przypadkach mamy do czynienia ze sztuką o charakterze antropologicznym, analizującą człowieka. U Matejki w kontekście historii, u Munteana/Rosenblum – w kontekście egzystencji.

most is the character's reaction to the situation imposed. The composition is played so as to achieve the maximum range of responses. With Matejko, this leads to an almost manic excess and variety in the psychological presentation of the figures. Muntean/Rosenblum restrict the number of figures shown, usually opting for young people, inconspicuously dressed; perhaps they perceive society today as homogenous on the outside, yet capable of varied reactions. With both Muntean/Rosenblum and Matejko, this is anthropological art, focused on an analysis of human beings – with Matejko, in the context of history, with Munteana/Rosenblum – in the context of existence.



Cala scena miała w sobie coś z fikcyjności. Wiedział, że była prawdziwa, ale jednocześnie była ona czymś więcej, niemal projekcją tego, czego oczekiwał od rzeczywistości.

The whole scene had an imaginary quality to it. He knew that it was real, but at the same time it was better, nearly a projection of what he wanted from reality.

bez tytułu [Cała scena...], 2014, olej / płótno,
171,5 × 228 × 4 cm

untitled [The whole scene...], 2014, oil / canvas,
171.5 × 228 × 4 cm

Inskrypcja dopełniająca powyższy obraz może być uznana za sztandarowe hasło twórczości Munteana/Rosenblum. Ich sztuka – ukazując rzeczy bardziej prawdziwe niż prawda – kreuje „bramy ujawnienia”. Dzięki temu artyści uzyskują dostęp do tego, czego w tym świecie szukają, a raczej do tego, co w nim przeczuwają.

The caption that complements the painting opposite can be considered a Muntean/Rosenblum motto. Their art – which shows things more real than the truth – creates ‘gates of revelation’. This enables the artists to gain access to what they seek in that world, or rather what they intuit to be there.

Translated by Anda MacBride





RANNY, KTÓRY MOŻE CHODZIĆ

Od lat 90. ubiegłego stulecia duet Muntean/Rosenblum bada skutki głębokich przemian, które wraz z nastaniem technologii cyfrowych dokonały się w kulturowej logice tworzenia i upowszechniania obrazu. Artyści pierwotnie skupiali się na kodach wizualnych i formatach typowych dla czasopism lifestyle'owych i materiałów reklamowych, szczególnie dużo uwagi poświęcając obrobionym hiperrealistycznym obrazkom, na których ludzie ukazywani byli jako syntetycznie dopieszczone wyroby. W latach 1997–1998 w serii prac łącznie funkcjonujących pod tytułem *Slaymobil* artyści odwoływali się do niemieckiego producenta zabawek, dowodząc tym samym swojego zainteresowania estetyką powtarzalności i sztucznie uzyskanego blichtru, który wyznacza standardy przemysłowe. Na tych żywych obrazach ludzie zostali umiejscowieni pośród plastikowych przedmiotów codziennego użytku, których forma niekiedy bezpośrednio nawiązuje do elementów uniwersum stworzonego przez firmę zabawkarską. Odbiorca musiał się więc zmierzyć z widokiem pięknych

WALKING WOUNDED

Since the 1990s, Muntean/Rosenblum's work has been engaged in an in-depth exploration of the effects of the profound transformations we have witnessed in the cultural logic of image production and dissemination that were ushered in with the rise of digital technologies. The artists initially focused on the visual codes and formats of lifestyle magazines and advertising strategies, particularly the kinds of glossy hyper-real image manipulations that seemingly turned humans into shiny, fabricated synthetic objects. Their references to a well-known German plastic toys producer in the series of works grouped under the title *Slaymobil*, from 1997 and 1998, demonstrate this interest in an aesthetics characterised by seriality and synthetic gloss which gives rise to an industrial normativity. In these tableaux vivants, individuals were placed inside ensembles of everyday plastic objects, which were sometimes directly appropriated from the formal universe of the toy company. Apart from the fact

i młodych, żywych i prawdziwych ludzi osadzonych w jałowym, choć kolorowym środowisku. Jakby tego jednak było mało, artyści zdecydowali się na dość istotną ingerencję w ciała samych performerów i za pomocą specjalnego makijażu narysowali na ich skórze powierzchowne rany do złudzenia przypominające świeże ślady po cięciu nożem lub zadrapania. Performerzy zachowywali się tak, jak gdyby nie odczuwali bólu. Sprawiali wrażenie raczej spokojnych i nieobecnych duchem, wręcz pogrążonych w ekstazie. W tych filmach wideo, zdjęciach i żywych obrazach próżno by szukać jakichkolwiek sugestii dotyczących pochodzenia ran, co dodatkowo potęgowało osobliwość całego doświadczenia. Po skaleczeniu może zostać blizna, która stanowi – w sensie dość dosłownym – wrośnięty w człowieka element jego historii, pozostałość po wcześniejszym fizycznym kontakcie ze światem materialnym i wspomnienie jakiegoś aktu agresji. To proste narzędzie narracyjne, zapisane na ciele człowieka i odruchowo wzbudzające empatię. Nawet słysząc dźwięk, automatycznie i podświadomie zaczynamy dociekać, skąd pochodzi. Tym bardziej widząc ranę, gdzieś w głębi duszy zadajemy sobie pytanie, skąd ona się mogła wziąć: czy był to brutalny akt przemocy, czy raczej niewiele znaczący codzienny wypadek?

W pracach Munteana i Rosenblum celowo żadnych informacji na ten temat nie ma – i ów brak wywołuje wyjątkowy efekt. Zwłaszcza w przypadku zdjęć i materiałów wideo ukazujących modeli z ranami na twarzach i kończynach ten konkretny aspekt fikcji, zaburzający proste zależności świata,

that one was confronted with young and beautiful living-and-breathing human beings placed inside these sterile but colourful environments, a crucial artistic intervention took place on the bodies of the performers: they displayed superficial wounds, evoking knife slashes or scratches in an early state of healing, generated by special effects makeup. The performers, however, did not seem to be troubled by pain; rather they seemed to be calm and apathetic, as if in rapture. Nothing in these videos, photos and tableaux vivants provided any hint as to the origins of these wounds, which contributed to the singularly effective power of these works. A visible wound on the surface of the skin potentially leads to a scar and – literally so – it is a kind of embedded narrative, a story of a prior physical encounter with the material world, an echo of some form of aggression. This is a simple narrative device, physically written on bodies, and one that triggers empathy. Just as hearing a sound immediately unconsciously prompts us to identify its source, the image of a wound triggers unspoken questions regarding the event that might have caused it: an act of appalling violence or a minor everyday accident?

Yet, in Muntean/Rosenblum's work, this part of the story is always deliberately withheld – the absence stimulates a unique productivity. Especially in relation to photos and video pieces depicting models with such wounds on their faces and limbs, this aspect of the fictional, which interferes with a potentially

może być traktowany jako klucz do odczytania kulturowej roli sztuki – jako czynnika, który wprowadza w Realne element sztuczności, a wraz z nim również pewną niejednoznaczność nakazującą ponowną refleksję nad istotą rzeczy. Można by odnieść wrażenie, że w wykreowanym wizualnym świecie estetycznej doskonałości, która zdaje się coraz bardziej narzucać się rzeczywistości, sztuce pozostaje już tylko funkcja swego rodzaju fałszywej rany. Wysoki poziom niejednoznaczności właściwy tym obrazom zasadniczo odróżnia je – mimo oczywistych podobieństw formalnych – od przedstawień stygmatyków w tradycji chrześcijańskiej, w której rany po ukrzyżowaniu pojawiają się na ciałach świętych jako jednoznaczny symbol przynależności do najwęższego kręgu chrześcijańskiej społeczności. Inna ścieżka interpretacyjna może nas naprowadzić na trop praktyk artystycznych akcjonizmu wiekańskiego z drugiej połowy ubiegłego stulecia, polegających w szczególności na wykorzystywaniu ciała i symboli, jak również na samookaleczaniu. Taki kontekst nakazuje uwzględnić w interpretacji przemoc i ból, jakie narodowy socjalizm i faszyzm zadawały kolektywnemu ciału. Ludzkie ciało jako materiał i podstawowe pole artystycznej interwencji często w swoich akcjach wykorzystywali Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler czy Otto Mühl. W pracach duetu Muntean/Rosenblum własne ciało artysty nie jest już jednak uznawane za medium wyjątkowe, nie widać też zainteresowania bólem poszczególnych, konkretnych jednostek. Rolę medium odgrywa zbiorowość abstrakcyjnych ciał młodych modeli. Nie są to w żadnym

indexical relationship to the world, can be interpreted as a formula that stands precisely for what art as a cultural form is capable of achieving: the introduction of the artificial into the Real and with it the emergence of a specific form of ambiguity which calls the relationship into question. It seems that in a mediated visual universe of aesthetic perfection feigning reality, what remains for art is to become literally some sort of a fake wound. It is this level of complex ambiguity that – apart from certain obvious formal similarities – lets their images significantly differ from the marked visual tradition of the stigmata in Christianity, where the wounds of the Crucifixion return on the bodies of saints in order to tangibly brand them as members of the inner core of the Christian community. Another path of interpretation might lead us to the artistic practices initiated by Vienna Actionism in the second half of the last century, in particular, the use of the body and forms of symbolic or actual self-mutilation. In this context, it cannot be separated from the violence and pain inflicted by national socialism and fascism on the collective body – with the human body notoriously used as a canvas and first site of artistic intervention in works by Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler or Otto Mühl. Yet in Muntean/Rosenblum's work, the artists do not treat their own bodies as the privileged medium, nor are they interested in the pain of specific individual subjects. Rather, their medium is the commonality of the already-abstracted bodies of

razie gwiazdy, znane komukolwiek z imienia i nazwiska, lecz zupełnie przypadkowi ludzie, których z powodzeniem mógłby zastąpić każdy z widzów. W tym właśnie dopatrywać się można zainteresowania artystów kwestią zmiany parametrów dokonującej się pod wpływem cyfryzacji kultury medialnej, a konkretnie przejściem od odgórnego modelu transmisji (znanego z kina analogowego i świata dawnych gwiazd telewizyjnych) do zapętlonego systemu informacji zwrotnych, w którym wszyscy uczestnicy są jednocześnie nadawcami i odbiorcami treści – obserwują, ale też stanowią obiekt obserwacji. Z dalszych rozważań wynikać będzie jasno, że ten aspekt coraz bardziej zyskuje na znaczeniu w najnowszych pracach Munteana i Rosenblum.

W sensie bardziej ogólnym ich obrazy wykazują też związek z ważnymi motywami artystycznymi znanymi z historii sztuki, w szczególności zaś sztuki zachodniej i chrześcijańskiej. Gerhard Richter zwrócił uwagę na pewien ważny wymiar sztuki: „W sztuce zawsze chodziło zasadniczo o agonię, rozpacz i bezradność (myślę tu o narracji Ukrzyżowania, kontynuowanej przez całe średniowiecze aż do Grünewalda, ale także o portretach renesansowych, dziełach Mondriana i Rembrandta, Donatella i Pollocka). Kwestię tę często się pomija, gdy całość uwagi skupia się wyłącznie na aspekcie formalnym i estetycznym. Przestajemy dostrzegać treść zawartą w formie [...], a tymczasem treść nie ma formy (sukienki, którą dałoby się przebrać), lecz jest formą (nie da się zmienić). Agonia, rozpacz i bezradność nie dają się przedstawić inaczej niż

young models – not by any means unique and identifiable stars, but individuals interchangeable with any member of their assorted audiences. There, we can already find a hint of Muntean/Rosenblum’s interest in the changing parameters brought about by digital media culture – namely the shift from a top-down transmission model – familiar from the analogue cinema and TV star systems of the past – towards a circular feedback system, where potentially all participants become both senders and receivers: they see and are seen. Further on, it will become apparent how this aspect becomes even more important in the artists’ contemporary work.

In a more general sense, these images communicate with one of the central motives of artistic endeavour throughout art history, particularly its Western and Christian tradition. Gerhard Richter pointed towards this important dimension of art: ‘art has always been basically about agony, desperation, and helplessness. (I am thinking of Crucifixion narratives, from the Middle Ages to Grünewald; but also of Renaissance portraits, Mondrian and Rembrandt, Donatello and Pollock.) We often neglect this side of things by concentrating on the formal, aesthetic side in isolation. We no longer see content in form [...] the fact is that content does not have form (like a dress that you can change): it is form (which cannot be changed). Agony, desperation, helplessness cannot be presented except aesthetically, because their source is the wounding of

za pomocą środków estetycznych, ponieważ ich źródłem jest rana zadana pięknu (Doskonałości)”¹. Ta ostatnia myśl może nam pomóc w zrozumieniu istoty omawianej strategii wizualnej, albowiem to właśnie z tego typu strategicznym naruszeniem piękna i doskonałości mamy tutaj do czynienia. Nasz współczesny świat wizualny – świat estetycznie doskonały – w coraz większym stopniu składa się z cyfrowo syntetyzowanych elementów, powstających i upowszechnianych w kapitalistycznej infosferze w służbie reklamie. Muntean i Rosenblum poprzez swoje działania artystyczne w subtelny sposób zakłócają ten scenariusz. Z ich powodu nie da się już spokojnie podziwiać idealnie gładkiej skóry pięknych i zdrowych młodych modeli. Te wizualne zabiegi mają oddziaływać na podświadomość, która doskonale zdaje sobie sprawę z naszej materialnej kruchości. Dzięki temu artystom udaje się przedrzeć przez grube warstwy obojętności, które chronią współczesnego człowieka skazanego na ciągle odnajdywanie się w życiu codziennym.

Jak wiadomo, w swoich rozważaniach na temat formuły patosu Aby Warburg interesował się w szczególności formami wyrazu artystycznego zdolnymi intensywnie oddziaływać na emocje. Uważał, że pewne symbole i narzędzia wizualne mają moc wyzwalania dużej energii emocjonalnej, ponieważ odwołują się do kolejnych podświadomych doświadczeń o charakterze transhistorycznym. Co jednak szczególnie

beauty (Perfection).’¹ It is this last point that may teach us more about this visual strategy because it is precisely the strategic irritation of a state of beauty and perfection which is at stake here. Our contemporary visual universe of aesthetic perfection is made up of increasingly digitally synthesised surfaces which are created and perpetuated in the service of advertising in the capitalist info-sphere. Muntean/Rosenblum’s interventions introduce subtle glitches into this scenario – they rupture the smooth glide of the gaze over the perfectly smooth skins of beautiful and healthy young models. Because these visual interjections operate on a subconscious level which is deeply linked to our status as materially fragile beings, they manage to penetrate the hardened skin of accumulated indifference that allows contemporary subjects to negotiate the perpetual mediation of their lifeworlds.

As is well known, Aby Warburg was particularly interested in formations of artistic expression capable of generating intense emotional affects when he presented his conception of the pathos formula. He was convinced that certain symbols and visual formations could capacitate a high degree of emotional energy precisely because they partake in a collectively shared trans-historical subconscious reservoir. However, most importantly – in this context, the term ‘formula’ also clarifies that these forms

¹ Zob. G. Richter, *Writings 1961–2007*, ed. D. Elger, H.U. Obrist, D.A.P., New York 2009.

¹ See G. Richter, *Writings 1961–2007*, ed. D. Elger, H.U. Obrist, D.A.P., New York 2009.

ważne, chodzi tu o formy wizualne, które dają się odtwarzać, naśladować, kopiować i reprodukować. W tym kontekście do takiej właśnie – z definicji odtwarzalnej – formy odnosi się określenie „formuła”. Ten aspekt jej koncepcji wykazuje pewien związek z algorytmiczną logiką leżącą u podstaw współczesnej kultury obrazu. W dzisiejszym świecie roi się od wizerunków, które starają się za wszelką cenę znaleźć sobie żywych lub martwych nosicieli. Gdyby więc użyć barwnego porównania Warburga – opisywał je on jako „obrazy-pojazdy” (Bildfahrzeuge) przemierzające „deptaki kultury” (Wanderstraßen der Kultur) w poszukiwaniu tymczasowego parkingu i stacji benzynowej – niektóre spośród nich wydają się bardziej do tego zadania przystosowane niż inne. Pewne formy wizualne są lepiej przygotowane do roli nośnika (kulturowej) energii, łatwiej dają się wyrazić na nowo i kopiować. Rany z wczesnych prac duetu Muntean/Rosenblum niewątpliwie mogą być przyczynkiem do powstawania tego typu obrazów. W związku z tym trzeba brać pod uwagę dwie funkcje tych sygnałów wizualnych. Niewątpliwie wywołują one poruszenie, wzbudzając empatię, a jednocześnie skutecznie – za sprawą umiejętnego wykorzystania tego, co Warburg nazwałby formułą patosu – przebijają się przez ścianę niczym niezakłóconej funkcjonalności typowej dla współczesnej rzeczywistości estetycznej. Zabiegom tym warto jednak przyjrzeć się jeszcze bliżej, w szczególności w kontekście różnych form medialnych. Skutki interwencji artystycznej zasadniczo się bowiem różnią w zależności od tego, czy

are by definition reproducible – they are visual formations that lend themselves to be repeated, imitated, copied and reproduced. In this sense the aspect of formula corresponds with certain characteristics of the algorithmic logic that informs contemporary image cultures on a deep level. In a universe characterised by a veritable explosion of images frantically searching for living as well as dead hosts, like ‘image vehicles’ (Bildfahrzeuge) traversing the ‘walking streets of culture’ (Wanderstraßen der Kultur) to borrow Warburg’s imaginative terms, in search of temporary parking and refuelling, certain types of images are better equipped than others. Certain visual formations are simply better prepared for an existence as containers of (cultural) energy and readily lend themselves to being re-articulated and copied. The wounds that appeared in Muntean/Rosenblum’s early works are undoubtedly capable of producing images of this category. Thus we have to consider the double function of these visual signals: they introduce moments of irritation through empathy and generate the capacity to puncture the wall of smooth aesthetic functionality produced by the contemporary aesthetic universe because they manage to correspond with what Warburg referred to as the pathos formula. Yet, the details of this operation, specifically in respect of different media forms are worthy of further consideration. In other words, the effects of such an intervention have significantly different repercussions, whether they appear in

stosuje się ją na obrazie, w wideo, na żywym obrazie czy – jak się jeszcze przekonamy – w cyfrowych sieciach społecznościowych.

Szumiąca aura trzeciej natury

Choć Muntean i Rosenblum sięgają po bardzo różne środki wyrazu artystycznego, nie stroniąc od ruchomych obrazów, rzeźb i performansu, to jednak ich główna działalność artystyczna skupia się na malarstwie. W XXI wieku tylko nielicznym przejawom aktywności wizualnej udaje się pozostać poza sferą cyfrową, dlatego w tym miejscu trzeba poświęcić kilka słów zasadniczym różnicom między statusem ontologicznym obrazów analogowych i cyfrowych. Ogólnie rzecz biorąc, obrazy cyfrowe – w przeciwieństwie do analogowych – z natury swej są odtwarzane za każdym razem, gdy program uruchamia cyfrowy kod i generuje obraz na fizycznej powierzchni urządzenia. W tym sensie obraz cyfrowy funkcjonuje w oderwaniu od miejsca. Nie ma sensu zatem zastanawiać się nad tym, czy mamy do czynienia z oryginałem, czy z kopią, ponieważ każde ponowne odtworzenie na innym urządzeniu ma w sobie coś oryginalnego, a z drugiej strony da się stworzyć matematycznie identyczną kopię kodu cyfrowego (genetycznego) obrazu. W związku z powyższym w przypadku obrazów cyfrowych można mówić o potencjalnie nieograniczonej liczbie stanów estetycznych powstałych w związku z odtworzeniem dzieła w różnych okolicznościach i kontekstach. Jak jednak celnie zauważa Hito Steyerl, kopiowanie, a w szczególności konwertowanie

painting, videos, tableaux vivants, or, as we shall see later, inside digital social networks.

The Buzzing Aura of Third Nature

While Muntean/Rosenblum maintain a genuinely expanded practice, reaching out towards the moving image, sculpture and performative interventions, their artistic engagement is undoubtedly pivoted on painting. In the 21st century, not much visual creation has managed to remain outside the digital realm, thus it is crucial to very briefly engage with the fundamentally different ontological status of analogue versus digital images. Fundamentally, in contrast to analogue ones, digital images are genetically re-performed each time a program unpacks their digital code and generates the image on a material surface device. In this sense, digital images are truly de-territorialised and it is initially irrelevant to distinguish between an original and a copy, since every re-performance on a different device is somewhat original, while a copy of the (genetic) digital code can be mathematically identical. Thus digital images potentially contain an infinite number of possible aesthetic states of being re-performed in different material settings and contexts. However, as Hito Steyerl has so succinctly pointed out, the copying and particularly re-encoding of the underlying binary code may also lead to various states of deterioration

pierwotnego kodu binarnego może skutkować pogorszeniem jakości lub zniszczeniem dzieła w mniejszym lub większym stopniu. Steyerl pisze: „Kiepski obraz to rag albo rip, AVI albo JPEG, to lumpenproletariat w społeczeństwie klasowym obrazów, w którym zaszerogowanie i wartość zależą od rozdzielczości. Kiepski obraz był uploadowany i downloadowany, share’owany, reformatowany i reedytowany. W ten sposób jakość ustępuje miejsca dostępności, wartość wystawnicza zostaje zastąpiona wartością kultową, filmy przeistaczają się w klipy, a zamiast refleksji mamy pustą rozrywkę”². W porównaniu ze swoimi cyfrowymi kuzynami tradycyjne obrazy malowane charakteryzują się z natury rzeczy zdecydowanie większą stabilnością (choć ich fizyczne właściwości mogą z czasem ulec pogorszeniu). Pomijając jednak nawet kwestie trwałości w sferze materialnej, ich cechą jest również niezmiennosc topologiczna. Innymi słowy, pewien szczególny rodzaj wyrazu materialnego pozostaje związany z konkretnym miejscem – istnieje tu i teraz. Z szerokiej dyskusji na temat specyficznej topologiczno-materialnej stabilności tradycyjnych dzieł sztuki – w tym miejscu mamy na myśli przede wszystkim obrazy – zrodziła się między innymi koncepcja aury Waltera Benjamina. Jako zagrożenia dla aury wskazuje on przeniesienie przedmiotu z pierwotnej jego lokalizacji, jak również rozwój technologii umożliwiających tworzenie reprodukcji. Boris Groys nawiązuje do tej kwestii, gdy pisze: „Trzeba sobie

or degradation. She writes, ‘[t]he poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpenproletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction.’² The material attributes of a traditional painted picture are, while clearly also subject to all kinds of potential physical degradation over time, in relation to their digital cousins, by definition infinitely more stable. Moreover, on top of the issue of materiality, there is also a topological stability. In other words, a unique material expression is bound to a specific place: the here-and-now. As has been intensely discussed, for Walter Benjamin, the specific topological material stability of the traditional work of art – and here, let us firstly think of a painting – gave rise to his concept of aura, which he argued to be endangered by the removal of the object from its original place where it belonged, as well as by the advent of technologies of reproduction. Boris Groys dwells on this aspect when he writes, ‘the important realization is that for Benjamin the distinction between original and copy is exclusively a topological one – and as such it is entirely independent of the material nature of the work. The original

² H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, w: *E-Flux Journal*, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 32.

² H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, in: *E-Flux Journal*, Sternberg Press, Berlin 2012, p. 32.

uświadomić, że dla Benjaminina rozróżnienie oryginału i kopii ma wyłącznie charakter topologiczny – a jako takie ściśle wiąże się z materialną naturą dzieła. Oryginał ma określone miejsce i to za sprawą tego miejsca zyskuje wyjątkową wartość historyczną. Kopia tymczasem ma charakter wirtualny, funkcjonuje w oderwaniu od miejsca i historii. W założeniu ma w sobie potencjał wierności. Stworzyć reprodukcję oznacza usunąć coś z właściwej temu czemuś lokalizacji, oderwać to od miejsca. Reprodukacja puszcza dzieło sztuki w obieg w obrębie typologicznie niedookreślonej sieci. Benjamin znany był ze swoich poglądów: »Nawet najbardziej doskonałej reprodukcji dzieła sztuki brakuje jednego elementu: jego tu i teraz, wyjątkowości istnienia w tym miejscu, w którym się ono znajduje«³. Zdaniem Benjaminina technologie ułatwiające oderwanie przedmiotu od miejsca zagrażają historycznej funkcji dzieła sztuki jako elementu pewnego kontekstu religijnego, ściśle osadzonego w czasie i przestrzeni – istniejącego tu i teraz, mającego coś, co on nazywał wartością kultową – ponieważ dosłownie wykorzeniają dzieło i zbliżają jego wartość do tej, którą on nazywał wystawienniczą. Obserwując zmianę paradygmatu dokonującą się w tym zakresie na styku mediów cyfrowych i sztuki współczesnej, należy koniecznie brać pod uwagę ścisły związek aury z przyjętym systemem oceny. Rozważania te pozwalają zobaczyć zależność między obrazem a mediami cyfrowymi w nieco innym świetle. We

has a particular site – and through this particular site the original is inscribed into history as this unique object. The copy, by contrast, is virtual, siteless, ahistorical: from the beginning it appears as potential multiplicity. To reproduce something is to remove it from its site, to deterritorialise it – reproduction transposes the artwork into the network of topologically undetermined circulation. Benjamin's formulations are well known: "Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its here and now, its unique existence at the place where it happens to be."³ For Benjamin, the historical function of the artwork within a religious framework, which was tied to a unique address in time and place – the here-and-now – which he referred to as the cult value, seemed to be increasingly under siege by technologies facilitating a de-territorialisation – the literal de-rooting of the work and a shift towards what he termed exhibition value. It is crucial to consider this dependence of aura on a system of evaluation, in order to trace the paradigmatic shift of this notion in the context of digital media and contemporary art. This might also present the relationship between painting and digital media in a slightly different light. In contemporary digital culture, exhibition value seems to increasingly belong to the realm of sociology or even market research, since it is stratified by

³ B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge – London 2013, s. 63.

³ B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge – London 2013, p. 63.

współczesnej kulturze cyfrowej wartość wy-stawiennicza wydaje się w coraz większym stopniu przynależeć do obszaru socjologii, a nawet badań rynkowych, ponieważ do jej opisu wykorzystuje się wskaźniki licz-bowe i statystyczne dotyczące wyświetleń konkretnego obrazu czy polubień w serwi-sach społecznościowych. Gdybyśmy więc chcieli utrzymywać, że koncepcja aury nadal przydaje się do określenia wartości obrazu, to pewnie należałoby uznać, że ta w coraz większym stopniu zależy od tego, jak dobrze obraz radzi sobie w kategoriach wielości – jak często i na ilu nośnikach zostaje wyświet-lony, z jaką intensywnością jest kopiowany i udostępniany. Innymi słowy, aura stała się w pewnym sensie miarą obecności w sieci konkurujących ze sobą ofert wizualnych. Da-vid Joselit zdaje się z tym zgadzać, gdy twier-dzi: „To z nasycenia wynikającego z masowej cyrkulacji – czyli z bycia wszędzie jedno-cześnie, nie zaś z przynależności do jednego miejsca – wynika dziś wartość obrazu i jego oddziaływania [...]”. Zamiast nimbu autenty-zmu i autorytetu płynącego z przywiązania do miejsca mamy wartość nasycenia i bycia wszędzie jednocześnie. Zamiast aury mamy szum. Rój obrazów, tak samo jak rój pszczół, generuje szum. Tak samo jak nowy pomysł czy trend, obraz – czy to powiązany z pro-duktem, polityką, osobą czy będący dziełem sztuki – wzbudza ten szum, gdy udaje mu się nasycić sobą przestrzeń. Ten szum poja-wia się nie za sprawą pojedynczego obiektu czy zdarzenia, lecz pod wpływem kolejnych działań zbiorowych o charakterze organicz-nym lub nieorganicznym. Pojawia się pod warunkiem, że poszczególni uczestnicy tego

quantification and statistics, related to the number of re-performances of a particular image and expressed in the quantity of likes in social networks. If we claim that the notion of aura can still serve us in order to designate the value of an image, it can be argued that it is now increasingly defined by how well an image performs in relation to its status as a multiplicity – how often, and on how many devices it is actualised, copied and shared. In other words, aura seems to have partly become the measure of performativity within a network of competing visual offerings. David Joselit argues along these lines when he states that ‘[...] it is saturation through mass circulation – the status of being everywhere at once rather than belonging to a single place – that now produces value for and through images [...]’. Instead of a radiating nimbus of authenticity and authority underwritten by site-specificity, we have the value of saturation, of being everywhere at once. In place of aura, there is buzz. Like a swarm of bees, a swarm of images makes a buzz, and like a new idea or trend, once an image (whether attached to a product, a policy, a person, or a work of art) achieves saturation, it has a buzz. A buzz arises not from the agency of a single object or event but from the emergent behaviours of populations of actors (both organic and inorganic) when their discrete movements are sufficiently in phase to produce co-ordinated action – when bees, for example, organise themselves into a swarm. Such events are not planned or directed by a single focused

procesu podejmują – każdy we własnym zakresie – czynności wystarczające do tego, aby zrodziła się z nich skoordynowana akcja (na podobnej zasadzie jak pszczoły gromadzą się i tworzą rój). Tego typu ciągi zdarzeń nie przebiegają według żadnego planu ani też pod kierunkiem jednego inteligentnego ośrodka, lecz mają postać »wielu rozproszonych działań o charakterze indywidualnym, którym może nie przyświecać żaden zamiar i które mogą się odbywać bez świadomości ogólniejszego ich wymiaru«⁴. Innymi słowy, gdyby założyć, że wartość wystawienia obrazu zależy obecnie od tego, na ile skutecznie wznieca on to, co Joselit nazywa szumem, wówczas należałoby uznać, że w związku z cyfryzacją wszystkiego tego, co analogowe, w koncepcji aury Benjamina dokonana się zasadnicza zmiana paradygmatu. Na ostatni paradoksalny aspekt tego procesu zwraca uwagę Hito Steyerl, gdy zauważa, że w związku z wartością kultową pojawiły się nowe zjawiska polegające na otaczaniu wielką troską pewnych ukochanych plików, które są kopiowane, zapisywane w innych formatach i udostępniane w społecznościach opartych na ścisłych więzach – aż w końcu w pewnym momencie pierwotny kod zostaje całkowicie zdeformowany i zaczyna dążyć do entropii. Po omówieniu pokrótce niektórych ważnych aspektów różnic ontologicznych między obrazami analogowymi i cyfrowymi pora skupić się na znaczeniu tego rozróżnienia dla dociekań nad dziełami duetu Muntean/Rosenblum. Jak to jest wyruszać na

intelligence – they are “distributed over several small acts that, taken individually, may have no intention, or consciousness of a bigger picture”.⁴ In other words, if the exhibition value of an image at present depends on the capacity to generate what Joselit calls buzz, Benjamin’s notion of the aura has truly undergone a paradigmatic shift which is intractably woven into the processes that characterise the digitalisation of the analogue. However, in a final ironic turn, as Hito Steyerl has hinted at, cult value seems to open up new avenues by focusing on the intense care for certain beloved files which are copied, transcoded and shared in tightly knit communities, until the original code has been entirely disfigured and tends towards entropy. Now that we have briefly sketched some important aspects of the ontological difference between analogue and digital images, let us concentrate on how this rift animates the artistic explorations of Muntean/Rosenblum. What does it mean to hunt in the realm of the third nature of digital images and transport the game into the second nature of painting?

In a recent series of paintings, the artists have begun to engage with the popular YouTube channels and their highly specific and dynamic visual culture. They select particular clips often in direct accordance to their buzz value, namely the number of views, and manage to

⁴ D. Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2013, s. 16–18.

⁴ D. Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2013, pp. 16–18.

poszukiwania w świecie trzeciej natury obrazu cyfrowego i następnie przenosić grę na pole drugiej natury obrazu?

W stworzonej niedawno serii prac artysty odwołują się do popularnych kanałów YouTube i wysoce specyficznej i dynamicznej kultury wizualnej, którą tworzą. Wybierają konkretne filmy, często na podstawie głośności ich szumu (czyli liczby wyświetleń), a następnie wyodrębniają z ciągu ruchomych klatek jeden konkretny obraz. Jako materiał źródłowy wykorzystują bardzo różne klipy, poczynając od nieco narcystycznych prezentacji własnego ciała w trakcie wykonywania ćwiczeń fizycznych, przez ogromnie popularne filmy o uroczych zwierzętach, relacje z katastrof naturalnych oraz wywołanych przez człowieka, nagrania w zwolnionym tempie przedstawiające eksplozje owoców, niezwykle częste filmy z wykorzystaniem klasycznej maski (to w kontekście ruchu Anonymous), a skończywszy na specyficznym podgatunku „skutki usunięcia zęba mądrości”, prezentującym zachowania ludzi, którzy krótko po zabiegu dentystycznym znajdują się jeszcze pod wpływem znieczulenia. Każdy z tych klipów ukazuje pewne doświadczenia estetyczne, wpisujące się w rytm sztuki współczesnej. Być może bowiem coś subtelne pobrzmiewa echem w filmowej relacji z wybuchu, do którego doszło w fabryce fajerwerków w Meksyku, być może kogoś zachęca do medytacji wizualna abstrakcja w formie eksplozji kolorów prezentowanej w zwolnionym tempie na nagraniu o wybuchającym arbuzie albo niemal ekstatyczny wyraz twarzy człowieka, któremu właśnie usunięto ząb mądrości.

distil a singular painting out of a series of moving images. The kinds of clips that serve as source material for this operation range from the somewhat narcissistic self-presentation of bodies in physical training sessions, through the ubiquitous cute animal clips, excerpts from shots of natural or man-made disasters, fruit exploding in slow motion, the ubiquitous V-for-Vendetta masks in the context of the anonymous phenomenon, to the so-called wisdom teeth aftermath subgenre which shows people under the influence of sedatives following dental operations. All these short clips address isolated aesthetic experiences that rhyme with the history of modern art, whether there exists some faint echo of the sublime in a disaster clip depicting the explosion of a fireworks factory in Mexico, a meditation on visual abstraction, in the form of the intense explosion of colours during the slow motion explosion of a watermelon or the almost ecstatic facial expressions of a person right after the removal of their wisdom teeth.

What initially fascinates Muntean/Rosenblum seems to be the enormous mass appeal of these testimonies of contemporary visual culture. In this sense they follow the logic of appropriation which has informed the advent of pop art since the mid-20th century: to simultaneously draw attention to the presence of banality in advertisement and media culture as well as to its specific formal aspects in order to produce works of art that draw on the powerful

Duet Muntean/Rosenblum wydaje się zafascynowany siłą oddziaływania tego typu relacji we współczesnej kulturze wizualnej. W takim sensie można powiedzieć, że artyści podążają tym samym logicznym tropem, którym wędrowali przedstawiciele pop-artu od połowy XX wieku. Logika ta nakazuje zwracać uwagę na obecność banału w reklamie i kulturze medialnej i uwypuklać pewne formalne aspekty tego zjawiska, aby w ten sposób tworzyć dzieła sztuki odwołujące się do silnego podświadomego poczucia bliskości – wynikającego z faktu, że te konkretne formy wizualne należą do zbiorowości i ją spajają. Ponieważ jednak większość kanałów w serwisie YouTube zakłada i prowadzą amatorzy i entuzjaści, nie zaś profesjonaliści – co jest jedną ze współczesnych form partycypacyjnego prosumeryzmu – w dziełach duetu Muntean/Rosenblum dostrzec można również pewną dodatkową warstwę znaczeniową. Odwołują się one do istotnego problemu współczesnego artysty, który godzi się z utratą swojej historycznej dominującej pozycji w kształtowaniu naszego świata wizualnego. Obecnie w zasadzie każdy może tworzyć i tę twórczość upowszechniać, a co więcej, działalność w sferze wizualnej coraz częściej przebiega bez bezpośredniej ingerencji człowieka, na przykład za sprawą sztucznej inteligencji i algorytmów produkcji obrazów.

Muntean i Rosenblum odnoszą się do tej kwestii w specyficzny sposób. Skupiają się na uwidacznianiu w wykorzystywanych klipach ważnych tropów i układów estetycznych nawiązujących do historii sztuki. W relacji filmowej z katastrofy naturalnej eksponują cechy charakterystyczne dla romantycznego pejzażu, w klipie z owocami skupiają się na energii

source of subconscious familiarity – from the fact that these visual forms belong to and generate commonality. However, since the majority of YouTube channels is fed and maintained by amateurs and enthusiasts, rather than professionals, and is accordingly outcome of contemporary forms of participatory prosumerism, an additional layer of meaning appears in Muntean/Rosenblum's work. It addresses the common issue that contemporary artists are coming to terms with losing their historically dominant position in shaping our visual world – at present everybody is potentially capable of partaking in the production and dissemination of images – and furthermore, visual production is increasingly undertaken without direct human intervention, for example, by artificial intelligence image-generating algorithms.

Muntean/Rosenblum introduce difference in this respect by uncovering formal similarities with important tropes and aesthetic constellations from the history of art in these clips, such as the defining characteristics of a romantic landscape in a disaster video or energetic painterly modernist abstraction in a clip about fruits. Based on their selections, they rip important moments out of the endless stream of affective video material and focus on the specific qualities that the image affords to the historically informed perspective of painting. This amounts to a process of de-territorialisation and transmutation which is aimed at

malarskiej właściwej dla modernistycznych abstrakcji. Z bezmiaru poruszających się klatek filmowych wybierają ważne momenty i zwracają uwagę na szczególne cechy umożliwiające osadzenie tych obrazów w kontekście historii malarstwa. Tym samym odrywają obraz od miejsca i go transmutują, a wszystko po to, aby znów przeciwstawić potęgę właściwego malarstwu tu i teraz bezdomnym danym wizualnym, które niczym wody przyływu i odpływu przelewają się bezładnie po internetowych platformach wideo. Tak powstają dzieła sztuki nacechowane doskonałym wyuczuciem skali, a przy tym namalowane w sposób precyzyjny i zdecydowany, świadczący o głębokiej świadomości ich miejsca w historii malarstwa i właściwej dla niej gęstej sieci odniesień. Jak się jednak za chwilę przekonamy, zastosowanie metody malarskiej w rozważaniach nad sensem współczesnego systemu mediów to tylko jeden z wątków sztuki duetu Muntean/Rosenblum. Artyści są bowiem skłonni zapuścić się nawet głębiej w rzeczywistość globalnej kultury cyfrowej. W pewnym sensie czyni ich to ostatnimi prawdziwymi świadkami tej logiki kulturowej.

restaging the power of the here and now of painting in contrast to the placeless ebb and flow of visual data in online video platforms. The resulting works of art are deeply imbued with a self-assured sense of scale and painted in a precise and assertive manner that is always aware of its place in the history of painting and the dense web of references in this universe. However, as we will see, for Muntean/Rosenblum this form of painterly approach in their exploration of the meaning of contemporary media systems is just one form of engagement and they are prepared to send their probes even deeper into the universe of global digital culture. In some sense this work makes the artists the last true witnesses of this cultural logic.

Przekraczając linie naśladownictwa

Czym jest społeczeństwo?

Odpowiedziałem: społeczeństwo
to naśladownictwo.

Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*
(Prawa naśladownictwa)

Jak twierdził kryminolog i zapomniany ojciec założyciel socjologii Gabriel Tarde, wszelkie przejawy rozwoju w sferze społecznej i kulturowej zawdzięczamy dążeniu do naśladownictwa przetykanemu iskierkami innowacyjności. Do badania roli naśladownictwa w kształtowaniu się rzeczywistości społecznej skłoniły go rozważania nad wpływem prasy na przebieg zabójstw dokonanych przez morderców naśladowców w południowej Francji pod koniec XIX wieku. Według niego czyny te nie miały charakteru zwykłego atawistycznego, barbarzyńskiego aktu przemocy, lecz nosiły cechy działania o konkretnym wydźwięku kulturowym i symbolicznym. Tarde zwrócił uwagę na to, że jedni ludzie przyglądają się innym i postanawiają naśladować ich zachowanie. Na tej podstawie snuł rozważania na temat historycznego rozwoju języka i sztuki. W książce *Les lois de l'imitation* (Prawa naśladownictwa) pisze: „Wszelkie przejawy społecznych źródeł zjawisk zbiorowych stanowią bezpośredni lub pośredni skutek takiego lub innego naśladownictwa w dziedzinie zwyczajów, mody, upodobań czy posłuszeństwa, poglądów czy wykształcenia itd. Dlatego właśnie słusznym jest, aby analizować doktryny

Traversing Rays of Imitation

What is society?

I have answered: Society is imitation.
Gabriel Tarde, *The Laws of Imitation*

The criminologist and forgotten founding figure of the discipline of sociology, Gabriel Tarde, proposed that any form of social and cultural development was driven by the propellant of imitation interjected with sparks of innovation. For him the role of the press in a series of copycat killings in the south of France during the late 19th century became a starting point for investigating the position of imitation in the formation of the social. Most importantly, for him, in these instances, murder was not just an atavistic, barbaric force but followed the logic of a cultural and symbolic construction. The interpersonal act of perceiving others and imitating their behaviour allowed Tarde to speculate about the historical development of language and art alike. In his book *The Laws of Imitation*, he writes, ‘all resemblances of social origin in society are the direct or indirect fruit of the various forms of imitation, custom-imitation or fashion-imitation, sympathy-imitation or obedience-imitation, precept-imitation or education-imitation, etc. In this lies the excellence of explaining doctrines

i instytucje przez pryzmat ich historii”⁵. Odwołując się do tego podstawowego spostrzeżenia, Tarde nakreślił wizję socjologii wolnej od pułapek związanych z koncepcjami takimi jak ukryta superstruktura społeczna, której nauce jeszcze nie udało się zidentyfikować (taką wizję przedstawiał jego intelektualny przeciwnik Émile Durkheim). Podejście Tarde’a inspirowało między innymi Gilles’a Deleuze’a, a w czasach bardziej współczesnych zainteresował się nim Bruno Latour. Twierdząc, że naśladownictwo to tworzenie na odległość, że stanowi ono istotę społeczeństwa i że ma w sobie coś z somnambulizmu, Tarde naprowadza nas na ciekawy trop dotyczący logiki upowszechniania się obrazu w ramach cyfrowych sieci społecznościowych. Memy nie są przecież pojedynczymi obrazami. W istocie swej przypominają raczej rój. Są jak populacja tworzona przez wiele różnych odmian, między którymi nadal jednak istnieją związki formalne i kontekstowe. Grono lunatyków, którzy prezentują, modyfikują i upowszechniają memy w sieciach społecznościowych, podświadomie realizuje pewne algorytmy. To one dobierają, grupują i rozpowszechniają kulturowe emanacje jakiejś idei pod sztandarami naśladownictwa, na bieżąco tworząc zbiory form na podstawie kryterium podobieństwa. Naśladownictwo, w którym Tarde upatrywał istotę zjawisk społecznych, uległo obecnie rozszerzeniu i korzysta ze wsparcia złożonego systemu tworów o charakterze mechanicznym – powstały bowiem dynamiczne konfiguracje czynników ludzkich

and institutions through their history.’⁵ Focusing on this basic observation allowed him to conceive of a sociology that could avoid the traps of conceptions like a hidden societal superstructure that has yet to be uncovered by science, as it was put forth by his intellectual antagonist Émile Durkheim, and made Tarde’s approach interesting for thinkers such as Gilles Deleuze, and in more recent times Bruno Latour. When Tarde asserts that imitation is generation at a distance and that society is imitation, and imitation is a kind of somnambulism, he presents us with valuable basic insights into the logic of image dissemination in digital social networks. Memes are not individual images; they are swarm-like entities, populations which encompass a multiplicity of mutations that still maintain formal or contextual relations between one another. The sleepwalking individual human actors that host, mutate and distribute memes in social networks are subconsciously guided and framed by algorithms, which select, cluster, distribute and group cultural emanations under the banner of imitation – literally dynamically grouping forms according to likeness. The imitation that Tarde regarded as the nucleus of the social, is currently being extended and catered for by a complex system of machanic assemblages – dynamic configurations of humans and non-humans which facilitate a continuous

⁵ G. Tarde, *The Laws of Imitation*, Bibliolife, Charleston 2010, s. 14.

⁵ G. Tarde, *The Laws of Imitation*, Bibliolife, Charleston 2010, p. 14.

i nieludzkich, które wspomagają ciągłą wymianę treści. Odkrycie „długiego ogona” nie ogranicza się wyłącznie do kwestii związanych z modą. W obszarze marketingu cyfrowego pozwala podzielić klientów – rozpatrywanych jako „dywidualnych” – według kryterium wspólnych zainteresowań (podobieństwa gustów), a tym samym przyczynia się do dogłębnego przededefiniowania rynków wzdłuż linii naśladownictwa. Nawet wysiłki polegające na szkoleniu sieci neuronowych – choćby te realizowane przez Google w ramach słynnego projektu DeepDream – generalnie mają doprowadzić do tego, aby programy komputerowe wypracowywały konkretne schematy uwzględniające stopień formalnego podobieństwa elementów występujących w pewnym złożonym kontekście wizualnym. Na mocy prostej zasady naśladownictwa powstają obrazy, które następnie namnażają się do rozmiarów populacji i upowszechniają za pośrednictwem różnych systemów medialnych, platform i domen. Ta infrastruktura tworzy grunt pod eksplozję dynamicznych informacji wizualnych, z których coraz większa część nie powstaje już nawet z myślą o konsumpcji przez człowieka. Jak ta eksplozja wpływa na rzeczywistość współczesnych twórców sztuki?

David Joselit twierdzi, że „w warunkach wszechobecnego nasycenia obrazem współczesna sztuka nie musi już kłaść tak dużego nacisku na propagowanie i badanie jego roli jako nośnika wiedzy o charakterze trwałym – w szczególności samowiedzy bądź antropologicznej wiedzy o innych – ponieważ wszyscy uczestnicy współczesnej kultury indywidualnej zdają sobie sprawę z jego dużego potencjału komunikacyjnego. [...] Głównym skutkiem

exchange of signs. Far beyond the classic effects of fashion, the discovery of the ‘long tail’ in digital marketing groups customers as ‘dividuals’ according to their common interests (likeness of tastes) – and thus rearranges markets in-depth along the lines of imitation. Even the training of neural networks, such as Google’s famous DeepDream research, is basically oriented to the quest to let programs establish patterns based on discerning degrees of formal likeness in contextually complex visual situations. Emerging from the simple principle of imitation, images extend genetically into populations which propagate across different media systems, platforms and domains thereby facilitating a veritable explosion of dynamic visual information, a growing amount of which is not even produced for human consumption anymore. How then does this explosion of the visual affect the conditions of contemporary art production?

David Joselit states that ‘under the conditions of ubiquitous image saturation, modern art’s purpose as a vanguard for the promotion of and research into how images constitute secular knowledge – and particularly self-knowledge or the anthropological knowledge of others – lost its urgency since everyone who inhabits contemporary visual culture assumes the complex communicative capacity of images to be self-evident. [...] The major consequence of this shift is that art now exists as a fold, or disruption, or event

tej zmiany jest to, że sztuka funkcjonuje obecnie wśród całej masy obrazów jako jedna z warstw, jako przerywnik czy jednorazowe zdarzenie”⁶. Można by twierdzić, że taki stan rzeczy pozwala na wykonanie swego rodzaju metaoperacji, w której wyniku współcześni artyści powinni sobie uświadomić, że pewne populacje obrazów bardzo mocno wrastają w świadomość globalnego odbiorcy – nieraz – ko podlegającego wewnętrznym cyklom nasładownictwa – i w związku z tym mogą stanowić przestrzeń do interwencji artystycznej.

Właśnie tę myśl zdają się wcielać w życie Muntean i Rosenblum w ramach wystawy zatytułowanej *Ranny, który może chodzić*, prezentowanej obecnie w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOC AK.

Pasożyt w populacji obrazów

Na etapie przygotowań wytypowano pewną grupę wpływowych polskich vlogerów, którzy prowadzą wyróżniające się kanały w serwisie YouTube. Sama treść prezentowana na tych kanałach w zasadzie nie ma znaczenia z perspektywy artystycznej (nie jest istotne, czy chodzi o podróże, kulturę queer czy technologię), liczy się skuteczność w pozyskiwaniu wyświetleń i siła oddziaływania na społeczności internetowe. Muntean i Rosenblum postanowili, że nośnikiem ich artystycznej ingerencji w populację obrazów staną się w sensie dosłownym ciała tych ludzi. W tym celu na twarze vlogerów, którzy normalnie prowadzili transmisje na swoich

within a population of images.’⁶ One could argue that this always amounts to a kind of meta-operation, namely for contemporary artists to realise that certain image populations extend so deeply into the present consciousness of global audiences, again often informed by internal processes of cycles of imitation, that they therefore represent potential platforms for artistic intervention.

In their current exhibition at MOC AK the Museum of Contemporary Art in Krakow, entitled *Walking Wounded*, Muntean/Rosenblum are facilitating precisely that.

Parasites in Image Populations

During a research phase a number of influential Polish vloggers who successfully maintain unique channels on YouTube was identified, whereas the particular content of the channel (e.g. travel, queer culture, technology) is next to irrelevant for the artistic project, but what truly matters is the capacity to mobilize views, to exert influence in online social communities. Muntean/Rosenblum have selected the physical bodies of these people to literally become the medium of their artistic interjection into these populations of images. They apply their signature wounds on the faces of the vloggers, who simply go on to maintain their

⁶ D. Joselit, *After Art*, dz. cyt., s. 88–89.

⁶ D. Joselit, *After Art*, op. cit., pp. 88–89.

kanalach, artyści nanieśli rany charakterystyczne dla swoich obrazów. Ta pasożytnicza ingerencja w sferę mediów współczesnych ma niesymetryczny charakter, ponieważ osoba oglądająca nagranie w internecie nie uzyskuje żadnych dodatkowych informacji na temat tych ran. Z początku nie wie, że oto właśnie stała się świadkiem działań artystycznych. Wiedzę taką mają tylko odbiorcy wystawy. Dla niczego nieświadomego widza kanału YouTube rany na twarzy ulubionego prowadzącego są czymś niepokojącym, mogą świadczyć o przemocy. Brak jakichkolwiek wyjaśnień otwiera drogę do spekulacji i długich rozważań. Domyślnie pojawia się pytanie, czy dodatkowe setki tysięcy odbiorców – którzy w tym momencie dosłownie stają się częścią nośnika – przyczyniają się do wzmocnienia szumu wokół samego dzieła, mimo że początkowo nie rozumieją jego kontekstu. Z czysto statystycznego punktu widzenia Muntean i Rosenblum są w stanie zainteresować swoją pracą ogromną publiczność, która najprawdopodobniej nie zdecydowałaby się na odwiedzenie wystawy sztuki współczesnej, tyle że ci ludzie nie zdają sobie sprawy z artystycznego wymiaru tego, czemu się przyglądają. W tym sensie dzieło staje się dla twórców pretekstem do przedstawienia subtelnej krytyki ilościowego podejścia do szumu – ponieważ dziełem można się cieszyć wyłącznie w ramach metaoperacji, za sprawą jakościowej zmiany kontekstu. Innymi słowy: czy wartość rzeczywiście wyraża się w liczbie oczu, które patrzą, czy raczej faktyczne zainteresowanie sztuką wymaga odpowiedniej jakości poświęconego czasu i świadomego zaangażowania?

channels. This parasitical intervention in the contemporary media sphere is asymmetrical, because the normal audiences of the YouTube vloggers are given no additional information about these wounds – they initially have no way of knowing that they are witnesses to an artistic operation, while only the exhibition audiences are made aware of this fact. For the unaware viewers of these YouTube channels, the wounds on the faces of their favourite presenters function as an irritant, they point towards a potentially violent event that is never explained or addressed directly and thus opens the route to speculation and discursive feedback. One question that is thus implicitly raised here is whether the additional hundreds of thousands of viewers, who are literally part of the medium in this case, do contribute to charging the buzz aura of the work of art itself, even though they are initially contextually unaware of it. In a purely statistical sense, Muntean/Rosenblum seem to win an enormous new audience for their art, which would most probably not have gone to visit an exhibition of contemporary art, for the prize that these people are not aware of is the artistic dimension of what they are watching. In this sense the piece allows the artists to mount a subtle critique of the predominantly quantitative conception of buzz aura – since the enjoyment of the work is only possible through a meta-operation – a qualitative shift in the context. In other words: Is value really expressed in the number of eyes that see, or is there something to be said about the qualitative time and conscious engagement necessary to care for a work of art?

Na początku XXI wieku wszystkie instytucje historycznie – w XX wieku – odpowiedzialne za kształtowanie kontekstu, który umożliwiał oddzielanie sztuki od banału i codzienności, same stały się częścią sieci komunikacyjnej i w związku z tym funkcjonują na tych samych platformach wyszukiwania i w tych samych sieciach społecznościowych, co inne media i oferty. W związku z tym zarówno te instytucje, jak i artyści muszą zastanowić się nad tym, w jaki sposób kształtować wartościową publiczność – skąd brać ludzi rzeczywiście zainteresowanych ich pracą. Ten projekt duetu Muntean/Rosenblum doskonale uwypukla problem pozyskiwania odbiorców w obrębie cyfrowych sieci komunikacji (który dodatkowo skomplikował się w związku z dynamicznym rozwojem mediów społecznościowych i kanałów oraz wzrostem liczby jednostkowych dostawców treści). Analizując to zagadnienie, trzeba sobie koniecznie uświadomić, w jak dużym stopniu budowanie publiczności zależy od algorytmów i jak duży mają one wpływ na to, co liczne grupy ludzi oglądają i sobie udostępniają. Matteo Pasquinelli mówi, że „normy (standardy zachowań społecznych) nie powstają już na bazie archiwów wiedzy instytucjonalnej, lecz tworzone są oddolnie za pomocą obliczeń matematycznych”⁷. Spostrzeżenie to odnosi się do zjawiska, które w istotnym stopniu wpływa na to, co ma dla ludzi wartość i co im się wydaje istotne w sferze szeroko rozumianego wyrazu artystycznego, a także – oczywiście – sztuki

At the beginning of the 21st century all the institutions which were historically responsible for providing the contextual frames that allowed the separation of art from the banal and the everyday in the 20th century, have themselves become part of a vast communications network and thus appear on the same browser platform or social network as any other channel or offer. In this situation the question of how to produce qualitative audiences – namely people who care – has become crucial for those institutions and artists alike. This issue of audience generation in digital communication networks, one which has become ever more complex with the explosion of social networks, channels and unique content providers, is highlighted in this project by Muntean/Rosenblum. In this context it is crucial to realise to what extent algorithmic operations facilitate the production of audiences, of what is seen and shared by the many. Thus, when Matteo Pasquinelli states that ‘[t]he norm (the standard of social behaviour) is no longer constructed through the archives of institutional knowledge but mathematically computed from below’,⁷ this increasingly also has a bearing on what is valued and regarded as relevant in the wider field of cultural expression as well, of course, as contemporary art. Since the hierarchically organised institutions and archives of knowledge and art and the canons they

⁷ M. Pasquinelli, *The Spike: On the Growth and Form of Pattern Police*, w: *Nervous Systems: Quantified Life and the Social Question*, ed. A. Franke [i in.], Spector Books, Leipzig 2016, s. 252.

⁷ M. Pasquinelli, *The Spike: On the Growth and Form of Pattern Police*, in: *Nervous Systems: Quantified Life and the Social Question*, ed. A. Franke [et al.], Spector Books, Leipzig 2016, p. 252.

współczesnej. Hierarchicznie zorganizowane instytucje, archiwa wiedzy i twórczości oraz kanony wyznaczone w drodze ścierania się poglądów zostały odsunięte w cień przez nowe formy komunikacji i dystrybucji. W związku z tym artyści muszą sami sobie odpowiedzieć na pytanie, co to oznacza dla ich relacji z potencjalnymi odbiorcami. Muntean i Rosenblum nie uciekają w swoich pracach od tego złożonego zagadnienia.

Życzenia w szczelinach

Na otwarcie wystawy *Ranny, który może chodzić* duet Muntean/Rosenblum przygotował performans, który w nieco inny sposób prezentuje komunikacyjne zawilości współczesnych mediów masowych. W ścianie rozdzielającej przestrzeń ekspozycyjną w MOCAK-u znajdują się pionowe i poziome szczeliny o szerokości kilku milimetrów. Artyści zdecydowali się wykorzystać je na potrzeby swojej interwencji site-specific. Muzealna ściana nawiązuje do słynnej Ściany Płaczu w Jerozolimie, w którą wierni wtykają intencje modlitewne zapisane na małych karteczkach. W performansie autorstwa duetu Muntean/Rosenblum wektor komunikacji zostaje jednak odwrócony. To artyści umieścili w szczelinach znaczną liczbę karteczek z fragmentami tekstów z ich osobistych zbiorów cytatów. Karteczki te mają do odegrania istotną rolę z punktu widzenia całości ich dzieła. Podczas otwarcia grupa performerów wydobywa je ze ściany i wręcza poszczególnym zwiedzającym. W trakcie wystawy widzowie mogą swobodnie wyjmować te teksty ze ściany i je czytać,

produced through agonistic discourse have been swept away by new forms of the organisation of communication and distribution, artists have to ask themselves what this means for their relationships with their potential audiences. In their artistic work Muntean and Rosenblum do not shy away from this complex question.

Desires in the Cracks

For the exhibition opening of *Walking Wounded*, Muntean/Rosenblum have devised a performance which positions the communicative conundrum of contemporary mass media in a different way. The wall that divides the MOCAK exhibition space is characterised by horizontal and vertical gaps which are a few millimetres wide. In a site-specific intervention, the artists propose to use these gaps or cracks in reference to the famous Wailing Wall in Jerusalem, where believers deposit prayers noted on tiny pieces of paper in the gaps and cracks between the stones. However, in Muntean/Rosenblum's performance, the vector of communication is turned around: The artists place inside these cracks a large number of folded notes which contain fragments of texts from their personal archives of citations; these play an important role throughout their entire oeuvre. During the opening, a group of performers removes some of the notes from the wall, handing them to individual members of the audience. Throughout the exhibition, the viewers are free to remove

tym samym symbolicznie zajmując pozycję siły transcendentnej. Zapiski, oryginalnie poufne i przeznaczone wyłącznie dla istoty wyższej, teraz są udostępniane i otwarcie prezentowane. Każdy może się z nimi zapoznać. Celowo zostały pozbawione cech indywidualnych – znajdują się na nich cytaty i fragmenty zaczerpnięte z literatury, w jakiś sposób zawsze niejednoznaczne w świetle właściwego ludzior subiektywizmu. W ten sposób przedstawiona zostaje nam zaskakująca metafora współczesnej komunikacji w mediach społecznościowych. Otóż ceną za umieszczenie indywidualnych pragnień i życzeń w bezgranicznej sieci jest to, że cały czas stykamy się z pragnieniami i życzeniami innych ludzi. W ten sposób powstaje ciągnąca się w nieskończoność galeria luster, w których nieoczekiwanie można dostrzec banał naszych subiektywistycznych przekonań. Na skutek zdjęcia odium transcendentnej tajemnicy odsłonięty zostaje paradoks tkwiący w ślepym pędzie do indywidualizmu. Indywidualizm ten okazuje się złudny, ponieważ dzielimy się nim z innymi i dążymy do niego pod wpływem – jak by to powiedział Tarde – potrzeby naśladownictwa. Poprzez swoje dzieło Muntean i Rosenblum tworzą przestrzeń starannie zaplanowanej konfrontacji estetycznej dywidualizmu i indywidualizmu. My zaś zyskujemy pretekst, aby zadać sobie istotne pytania dotyczące podstaw logicznych współczesnej kultury cyfrowej.

Przełożyła Magda Witkowska

them from the wall and read the texts, thereby being symbolically placed in the position of a transcendent force. Messages which were formerly secret and dedicated to a higher being are now shared and opened, for all eyes to see. Furthermore, the content of these notes is strategically de-individualised by the very fact that it consists of citations and fragments that the artists have appropriated from literature, which are all in some way engaged with the profound ambiguity of human subjectivity. Thus we are confronted with a striking metaphor of contemporary communication in social media networks: the price of placing one's individual desires and wishes in the infinite web is to be continuously confronted with those of everybody else – thereby generating an endless hall of mirrors which threatens to reveal the raw banality underpinning the self-imagination of subjectivisation. In other words, the inherent paradox of being forced towards the fiction of individuality, namely that it is always already, shared and rooted in imitation, as Tarde would have it, is laid bare in the absence of a transcendental secret. With this performance, Muntean and Rosenblum stage a carefully orchestrated, aesthetic confrontation between the dividual and the individual. This allows us to pose relevant questions about the dominant logic that gives rise to contemporary digital culture.





KALENDARIUM AKCJI PERFORMATYWNYCH WYBÓR

Markus Muntean i Adi Rosenblum tworzą duet artystyczny od 1992 roku. Znani są przede wszystkim jako autorzy monumentalnych kompozycji malarskich, które opatrują cytatami z literatury. Działalność twórców nie ogranicza się jednak do malarstwa – od samego początku współpracy realizują oni także działania performatywne. Bardzo często odbywają się one w czasie wernisaży, a do ich przeprowadzenia artyści przygotowują instalacje interaktywne, które są częścią ekspozycji. Duet ten inicjuje również akcje, które rozgrywają się na przykład w przestrzeni miasta.

W działaniach performatywnych Munteana/Rosenblum pojawiają się stałe elementy i zabiegi. Artyści malują rany na ciałach lub twarzach performerów i nakładają sztuczne lzy, a następnie, bez jakiegokolwiek komentarza ani ostrzeżenia dla odbiorcy, umieszczają ich w przestrzeni galerii, muzeum lub miasta. Uczestnicy w żaden sposób nie odnoszą się do tej charakterystyki, sprawiając wrażenie, jakby byli zupełnie jej

PERFORMATIVE ACTIONS TIMELINE SELECTION

Markus Muntean and Adi Rosenblum have been an artistic duo since 1992. They are known primarily for their monumental compositions – group scenes accompanied by quotations from literature. Painting, however, is not the artists' only domain – from the beginning, they have engaged in performative actions. Many take place at their exhibition openings and require specially prepared interactive installations, which become part of the display. The duo also engages in actions elsewhere, often in urban space.

Muntean/Rosenblum's performances use trademark elements and devices. On the bodies or faces of the performers, the artists paint wounds or use devices such as applying artificial tears. The performers are then placed in the space of the gallery, museum or elsewhere in the city, with no commentary or previous warning. Seemingly unaware of their makeup, they do not acknowledge it in any way. The lacerations reference the works of Old

nieświadomi. Poprzez rany artyści nawiązują do sztuki dawnej (rany Jezusa i męczenników) oraz współczesnej (między innymi body art, akcjonizm wiedeński, Lucio Fontana). Twarze bohaterów akcji mają nieodgadnione i beznamiętny wyraz, czasem podkreślany przez użycie silikonu dentystycznego. Potęguje to sztuczność. Symbolizuje także brak umiejętności wyrażania emocji.

Do tworzenia wczesnych instalacji interaktywnych artyści wykorzystywali rekwizyty (w tym niskie podesty o nieregularnym kształcie, przypominające wyspy), które często stylistyką nawiązują do zabawek Playmobil. Akcentują one sztuczność i stanowią odwołanie do kultury popularnej. Ważnym elementem prac duetu są teksty zaczerpnięte z literatury oraz czasopism.

Masters – which graphically depict Christ's wounds or those of the martyrs – as well as contemporary art (such as body art, Viennese Actionism or Lucio Fontana). The faces of the protagonists are emotionless, inscrutable, the effect sometimes enhanced by dental silicone – we are struck by the artificiality of the image, symbolic of the inability to express feelings.

In their early interactive installations, Muntean/Rosenblum used props kept in the stylistics of Playmobil toys, including low platforms of irregular shape – reminiscent of islands. The general ambiance, reliant on the devices of pop culture, smacks of artifice. Significantly, Muntean and Rosenblum choose to base their works on texts sourced from literature or magazines.

1996

Short Cuts

Wiedeń



Akcja performatywna w przestrzeni publicznej i wideo. Kobieta o twarzy pokrytej ranami spacerowała ulicami Wiednia. Zrobiła także zakupy w supermarkecie.

1996

Short Cuts

Vienna



Performative action in public space and video. A woman, her face covered in lacerations, has been walking the streets of Vienna. She also goes shopping in a supermarket.

Viennese Interiors

Wiedeń

We wnętrzach wiedeńskich mieszkań artyści zaaranżowali performatywne tableaux. Ich bohaterami byli mieszkańcy zranieni w różnych domowych wypadkach, którzy utworzyli nieruchome kompozycje. Na bazie tego projektu powstało wideo.

Viennese Interiors

Vienna

Inside Viennese apartments, the artists have arranged performative tableaux – their protagonists are the residents who had got hurt in a domestic accident, arranged into motionless compositions. The project has been recorded on video.

1997–1998

Slaymobil

City Racing, Londyn; Shift Gallery, Berlin;
Steirischer Herbst, Graz

Projekt kontynuował zainicjonowaną w 1996 roku serię scen wypadków domowych. Bohaterami byli mężczyzna, który być może właśnie spadł z drabiny i zranił się wiertarką, oraz kobieta, która – jak się wydaje – poślizgnęła się, skacząc przez skałkę, i upadła na kaktusa. Na ich ciałach widoczne były rany. Sceny zostały zaaranżowane na pomarańczowych podestach-wyspach, a użyte rekwizyty przypominały zabawki firmy Playmobil, do której nazwy nawiązywał tytuł.



1997–1998

Slaymobil

City Racing, London; Shift Gallery, Berlin;
Steirischer Herbst, Graz

The project was a continuation of the series related to domestic accidents, launched in 1996. The protagonists were a man who might have just fallen off the ladder and hurt himself with a drill, and a woman who might have slipped while skipping with a rope and fallen on to a cactus. These accidents had left visible marks on their bodies. The scenes are arranged on orange-coloured, island-like platforms, and the props are reminiscent of Playmobil toys, as hinted at by the title of the work.



1997

Wienerwald-Remix

Kunsthalle Wien, Wiedeń

Do realizacji tego projektu artyści użyli postumentu-wyspy, na którym umieścili nieruchomo siedzącą młodą kobietę z doklejonym do klatki piersiowej owłosieniem. Wokół niej zostały rozłożone rekwizyty – telewizor, lornetka, koszula pomalowana w kratę (taką samą miała na sobie performerka), pomalowane pumpy z wystającą z nich chrząkającą zabawką świnką, dla której spodnie tworzą skrzydła.

1997

Wienerwald-Remix

Kunsthalle Wien, Vienna

In this work, the artists have used the island platform, on which they have placed a young woman, sitting motionless, with body hair glued on to her chest. She is surrounded by props such as a TV set, binoculars, a painted checked shirt (just like the one that the female performer is wearing) and a pair of painted knickerbockers, with an oinking toy pig moving in its fly.



Nobody Said Anything

Kunstverein Ludwigsburg



Na potrzeby wystawy powstały dwie instalacje interaktywne. To umieszczone na postumencie tableaux na tle olbrzymiego zachmurzonego nieba, namalowanego przez artystów. Pierwszą z prac tworzyły sztuczne kamienie oraz ognisko „płonące” w beczce. Druga ukazywała scenę pikniku, której towarzyszyły takie rekwizyty jak talerze z resztkami jedzenia, książka, kosiarka – wszystkie w stylu Playmobil. Podczas wernisażu odbył się performans. Jego bohaterami byli kobieta i mężczyzna, którzy zastygli w bezruchu.

W trakcie wystawy Muntean/Rosenblum zaprosili innych twórców do udziału w performansie i stworzenia wideo w przestrzeni pracy.

Przygotowali także nagranie, pokazujące, jak trójka ludzi spaceruje po mieście. Artyści zaingerowali w ich wygląd – namalowali rany na ciele, dodali długi nos nawiązujący do Pinokia i dokleili włosy na klatce piersiowej kobiety.

Nobody Said Anything

Kunstverein Ludwigsburg



Two interactive installations have been prepared especially for the exhibition – both of them presenting a tableaux on a plinth in front of huge cloudy skies painted by the artists, one made of artificial stones with a bonfire ‘burning’ in a barrel. The other work shows a picnic scene, accompanied by props such as plates with the leftovers of food, a book and a lawn mower, all in line with the Playmobil style. A performance took place during the opening of the exhibition. It focused on a man and a woman, frozen motionless.

During the exhibition period, Muntean/Rosenblum invited other artists to join in the performance and create videos in their workspace.

The duo also prepared a video showing three people walking about in the city. Muntean/Rosenblum have used performers, whom they made up by interventions into their appearance – adding painted wounds on their bodies and a long, Pinocchio-like nose, as well as placing hair on the woman’s chest.

A Box Is a Box Is a Box

Wiedeń

Zaproszeni na wystawę grupową różni artyści zostali poproszeni o przeprowadzenie interwencji w prywatnym kompleksie mieszkaniowym w Wiedniu. Jego mieszkańcy byli bohaterami akcji. Na ich ciałach zostały namalowane rany, a na twarze nałożono sztuczne łzy.



A Box Is a Box Is a Box

Vienna

This was a group exhibition where various artists were invited to stage interventions that took place in a private apartment complex in Vienna, with the residents recruited into the action. Cuts and lacerations were painted on their bodies, and their faces bore artificial tears.



1997–1999

Why Die

Kunsthalle Wien, Wiedeń; Royal College, Londyn; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wiedeń

Instalacja interaktywna składała się z żółtego podestu-wyspy, na którym umieszczono postumenty przypominające skały z zestawów Playmobil. Ich uproszczona forma przywoływała skojarzenia z przedstawieniami krajobrazu w malarstwie średniowiecznym. Siedzący na nich performerzy mieli wyprostowane plecy, ich dłonie spoczywały na udach, a twarze pokrywała warstwa silikonu dentystycznego. Kostiumy występujących, zaprojektowane przez artystów, były połączeniem habitów z ubraniami w stylistyce klubowej.

Praca *Why Die* jest inspirowana działalnością założonej w 1971 roku w Arizonie sekty People Forever. Głoszona przez nią ideologia



1997–1999

Why Die

Kunsthalle Wien, Vienna; Royal College, London; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna

The interactive installation consisted of a yellow island platform with an enlarged version of a Playmobil rock formation. Its simplified form brought to mind representations of landscape in mediaeval painting. The performers sat on these seats with their backs straight, their hands on their thighs, their faces covered with a layer of dental silicone. Their clothes, designed by Muntean/Rosenblum, were a combination of religious habits and clubbing clothes.

The work *Why Die* was inspired by the sect People Forever, formed in Arizona in 1971, whose members believed in immortality.



obiecuje nieśmiertelność. Śmierć członka grupy jest tłumaczona słabością jego wiary. Sekta kreuje sztuczną rzeczywistość. Przypomina to działanie współczesnych mass mediów, które faworyzując młodość, równocześnie propagują sztuczność.

The group created an artificial reality; the death of a member would be explained by the person's insufficient faith. This brings to mind the current indoctrination by the mass media that favour youth, simultaneously propagating artificiality.

1998

Three Tableaux

Akcja w przestrzeni publicznej. Uczestnicy z namalowanymi ranami zostali sfotografowani w sielskim krajobrazie.



1998

Three Tableaux

Action in public space. The performers, with painted wounds, were photographed in a bucolic landscape.



2000–2001

Where Else

Secesja, Wiedeń; Berlin Biennale

Artyści odtworzyli wnętrze restauracji typu fast food. Na ścianach znalazły się reprodukcje ich prac. Na otwarciu stworzyli żywe obrazy, występując w roli sprzątaczy. Projekt uzupełnia seria fotografii, wykonanych w prawdziwej restauracji, przedstawiających performerów z twarzami pokrytymi silikonem dentystycznym i sztucznymi łzami.

2000–2001

Where Else

Vienna Secession; Berlin Biennale

The artists re-created the interior of a fast-food restaurant, with reproductions of their own works displayed on the walls. For the opening they staged various tableaux vivants, the performers acting as cleaners. A series of photographs completes the project: of performers acting as cleaners. A series of photographs completes the project: of performers made up with dental silicone and artificial tears shot in a real restaurant.

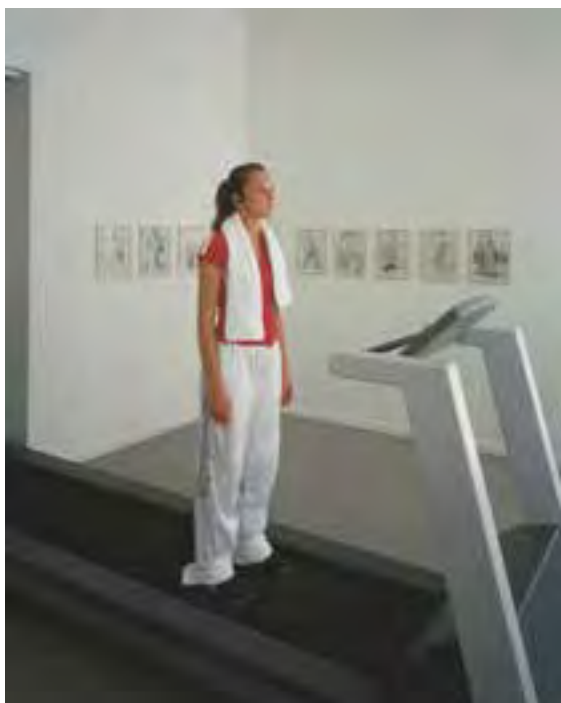


2002

To Die for

De Appel, Amsterdam

Na potrzeby wystawy powstała rzeźbiarska instalacja site-specific odwołująca się do studia fitness, z olbrzymią bieżnią elektryczną ciągnącą się przez wszystkie trzy pomieszczenia ekspozycyjne. Na ścianach powieszono obrazy, rysunki i fotografie duetu. Performerzy, ubrani w sportowe stroje, wykonywali ćwiczenia na przyrządach. Publiczność mogła poruszać się po wystawie jedynie za pomocą bieżni i w ten sposób także uczestniczyła w performansie.



2002

To Die for

De Appel, Amsterdam

For this exhibition, the artists created a site-specific sculptural installation based on the motive of the fitness studio, with a giant, overlong treadmill running through all three exhibition rooms. Paintings, drawings and photos were displayed on the walls. The performers were dressed in fitness clothes and performed exercises on the provided equipment. In order to move in the space the public had to step on the treadmill and so became part of the performance.



2003

There Is a Silence to Fill

Salzburger Kunstverein, Salzburg



Wystawę poprzedzał rozgrywający się w śródmieściu Salzburga performans w formie demonstracji ulicznej. Jego uczestnicy – młodzi ludzie – nieśli transparenty, na których znalazły się pochodzące z archiwum artystów hasła, takie jak: „Jesteś szczęśliwy, smutny, nieszczęśliwy?”, „Jeśli przeżywasz życie jako pojedyncze chwile, zupełnie tracisz poczucie czasu”, „Jaki jest sens życia?”, „Cel życia!”, „No tak, to, czego potrzebujemy, zwykle w końcu nas dopada”. Manifestacja została zakończona w przestrzeni wystawy w trakcie wernisażu, w tej fazie przybierając formę milczącej procesji. Następnie transparenty, umieszczone w skrzyniach, stały się częścią ekspozycji. Hasła na nich zapisane korespondowały z tekstami znajdującymi się na obrazach i rysunkach prezentowanych na wystawie.

2003

There Is a Silence to Fill

Salzburger Kunstverein, Salzburg



The exhibition was preceded by a performance in the form of a street demonstration in the inner city of Salzburg. The young participants carried banners with slogans quoting texts out of the artists' archive, such as 'Are you happy, sad, not happy?', 'When you live life as a series of moments, you lose all true measure of time', 'What's the meaning of life?', 'The purpose of life!' and 'Aye, what we need usually finds us in the end'. The demonstration ended in the exhibition space during the opening, on this occasion as a silent march. Finally the banners were placed in boxes and became part of the display – the slogans corresponded to the inscriptions placed under the paintings and drawings presented at the exhibition.

2010

O Dark, Dark, Dark

Galerie Georg Kargl, Wiedeń

Rzeźbiarska część instalacji, przypominająca górę, została zbudowana z różnych materiałów do pakowania pochodzących z magazynu galerii. W trakcie wernisażu performer stał na szczycie instalacji, recytując przez megafon napisany przez artystów tekst.

Otaczała go grupa osób wyposażonych w policyjny sprzęt ochronny używany podczas tłumienia zamieszek.



2010

O Dark, Dark, Dark

Galerie Georg Kargl, Vienna

The sculptural element of the installation consisted of packaging material from the gallery's storage forming a sort of mountain. During the exhibition opening a performer stood on top of the mountain reciting a text written by the artists through a megaphone.

He was surrounded by a group of performers kitted out with riot control defence equipment.



2012

The Management of Insignificance

Centro de Arte Contemporáneo, Malaga

Na środku ekspozycji ustawiono wydłużoną bieżnię elektryczną, którą otaczały dwa rzędy wieszaków na ubrania wzorowanych na szatni z gry komputerowej *The Sims*. W czasie performansu stała się elementem układu choreograficznego wykonywanego przez uczniów szkoły tańca. Ich gesty oraz mimika także zostały zaczerpnięte z gry, a ponadto nawiązywały do obrazów znajdujących się na wystawie.



2012

The Management of Insignificance

Centro de Arte Contemporáneo, Malaga

In the middle of the exhibition space an overlong treadmill was placed, flanked by two rows of cloakroom benches, appropriated from the computer game *The Sims*. During the performance, it became part of the choreographic arrangement performed by the pupils of a dance school. Their gestures and facial expressions have also been drawn from the game, as well as referencing the paintings in the exhibition.



2013

Let It Come Down

Galerie Bob van Orsouw, Zurych

Punktem wyjścia do stworzenia instalacji były cztery masywne kolumny znajdujące się w przestrzeni galerii. Dodano do nich styropianowe elementy sugerujące katastrofę budowlaną. Całość przypominała pozostałości zniszczonego statku z obrazu Caspara Davida Friedricha *Morze lodu*. W czasie wernisażu pokryci kurzem performerzy zapisywali pytania (na przykład „Gdzie byłem?”) i stwierdzenia na podniesionych z podłogi małych kawałkach „gruzu”, które następnie wręczali widzom.



2013

Let It Come Down

Galerie Bob van Orsouw, Zurich

The starting point for the installation were the four massive columns in the gallery space. To these, the artists added polystyrene elements that imply a construction disaster had taken place. The whole thing brought to mind the shipwreck from Caspar David Friedrich's painting *The Wreck of Hope*. During the exhibition, the performers, covered in dust, picked small pieces of debris and wrote on them questions (such as 'Where have I been?') or statements and then handed them out to the members of the audience.



2014

The Truth Is Deep Inside

Galerie Zink, Berlin; Institut für zeitgenössische Kunst, Norymberga



Instalacja składała się z czterech prostopadłościów, które z zewnątrz przypominały minimalistyczne rzeźby, w środku natomiast wyglądały jak biura (ich wygląd był zainspirowany filmem Jacques'a Tatiego *Pan Hulot wśród samochodów*). Na ścianach zostały zamontowane obrazy duetu artystycznego. W czasie akcji boksy wypełniły się performancjami odgrywającymi pracowników.

2014

The Truth Is Deep Inside

Galerie Zink, Berlin; Institut für zeitgenössische Kunst, Nuremberg



The installation consisted of four cuboids, which from outside looked like minimalist sculptures, and from inside like offices (inspired by Jacques Tati's film *Mr Hulot's Holiday*). Paintings by Muntean/Rosenblum were attached on the walls. During the opening, one performer in each cubicle enacted an employee.

2015

Appropriate All Emotions

Galería Horrach Moya, Palma de Mallorca

Wystawa została zaaranżowana w trzech pomieszczeniach galeryjnych. W pierwszym znajdował się duży stół, w drugim łóżko, w trzecim stanowisko komputerowe. Na ścianach zostały zawieszone obrazy artystów. W czasie performansu część uczestników jadła wspólnie posiłek, a druga grupa relaksowała się, leżąc na łóżku lub tańcząc. Wszyscy fotografowali się wzajemnie i udostępniali zdjęcia online. Można było je oglądać na monitorze komputera w trzecim pomieszczeniu.

Performans został zarejestrowany. Na bazie tego materiału powstało wideo, w którym artyści umieścili cytaty z *Zapisków Maltego Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego.



2015

Appropriate All Emotions

Galería Horrach Moya, Palma de Mallorca

The exhibition was arranged in three gallery spaces. In the first there was a large table, in the second a bed, and in the third a computer station. The artists' paintings hung on the walls. During the performance, some of the participants shared a meal, and another group relaxed, whether lying on the bed or dancing. They all took snaps of each other and posted them online. The photos could be looked at on the computer screen in the third room.

The performance was recorded. The recording was used as the basis of a video, which contained a quotation from *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* by Rainer Maria Rilke.



2016

The Twilight of Our Hearts

Oude Kerk, Amsterdam

Tło instalacji to przedstawienie drogi biegnącej przez równinne pola na przedmieściach i miasta widocznego na horyzoncie. Główną częścią obrazu o mocnej perspektywie zbieżnej jest bezkresne zachmurzone niebo. Jezdnia, zastawiona blokadą drogową, wychodzi poza obraz na podłogę galerii. Malarska część pracy czerpie ze sztuki niderlandzkiej oraz atmosfery krajobrazów Salomona van Ruysdela. Na potrzeby wystawy powstało wideo *The Twilight of Our Hearts* (Zmierzch naszych serc).



2016

The Twilight of Our Hearts

Oude Kerk, Amsterdam

The back drop of the installation shows a road running through flat, suburban fields with a city far off on the horizon and a strong vanishing point. The main part of the painting is a vast, cloudy sky. The road continues outside the painting onto the floor, where there is a road block. The painted part draws on classical Dutch landscapes and Salomon van Ruysdael's atmospheric settings in particular. Especially for the exhibition, the artists made a video entitled *The Twilight of Our Hearts*.



2018

This Is Not an Exit

Museo de Arte Contemporáneo, Coruña

Rzeźbiarska część instalacji odnosi się do uderzającego formalnego podobieństwa między przeszkodami do uprawiania parkouru i postumentami używanymi w muzeach i galeriach. Do stworzenia instalacji wykorzystano postumenty różnych kształtów i rozmiarów z magazynu muzeum. W wernisżu wzięli udział miejscowi fani parkouru. W trakcie performansu traserzy po wskoczeniu na postument zastygali w bezruchu na kilkanaście sekund, stając się żywymi rzeźbami.



2018

This Is Not an Exit

Museo de Arte Contemporáneo, Coruña

The sculptural part of the installation was focused on the striking formal similarity between parkour training boxes and traditional pedestals in museums and galleries. Plinths in various sizes and shapes from the museum's own storage were used to create a sculptural environment. During the opening a performance took place, involving local parkour runners. As part of this performance the runners, when jumping on top of the pedestals, froze and turned for several seconds into living sculptures.



The White Exploit

Kunsthhaus Graz

Aktorzy w milczeniu palili papierosy. Charakterystyczna biel ich kostiumów oraz postawa nawiązywały do wyglądu członków sekty Winnych Pozostawionych [The Guilty Remnant] z amerykańskiego serialu *Pozostawieni* (The Leftovers). Tytuł akcji jest równocześnie tytułem wideo prezentowanego w tym czasie w Kunsthhaus Graz. W pracy artyści wykorzystali ten sam wątek zaczerpnięty z serialu.

The White Exploit

Kunsthhaus Graz

Actors were smoking their cigarettes in silence. Their characteristic white costumes and specific pose referred to the appearance of The Guilty Remnant sect depicted in The *Leftovers* American series. The action shares its title with a video presented at Kunsthhaus Graz at the time. The artists' work features the same motif of the series.



Walking Wounded

MOCAK, Kraków

Do szczelin jednej z betonowych ścian w MOCAK-u zostały włożone poskładane kartki z fragmentami tekstów z archiwum cytatów artystów. W czasie wernisażu były one rozdawane publiczności przez performerów, na których ciałach zostały namalowane rany. Widzowie mogli również sami wyjmować i czytać te zapiski.

Walking Wounded

MOCAK, Kraków

Folded notes containing fragments of texts from the artists' archives of citations scribbled on pieces of paper were inserted into the cracks in one of the concrete walls in MOCAK. During the opening performers, with lacerations painted on their skin, handed them out to members of the audience. If the viewers wanted to read the scribbles, they could also themselves remove them from the cracks.

Translated by Anda MacBride









THE EVERYTHING LOOKS OUT WITHOUT EYES WHAT ARE WE BETWEEN EVERYTHING AND NO



THE EVERYTHING LOOKS OUT WITHOUT EYES WHAT ARE WE BETWEEN EVERYTHING AND NO

Nie jest nam dane iść za głosem
naszych serc. Nie jesteśmy
w stanie zmusić się, aby pra-
gnąć tego, co jest dla nas dobre
albo co jest dobre dla innych.
Nie mamy wpływu na to, jakimi
ludźmi jesteśmy.

We don't get to choose our own
hearts. We can't make ourselves
want what's good for us or
what's good for other people.
We don't get to choose the people
we are.



WE DON'T GET TO CHOOSE OUR OWN **HEARTS**. WE CAN'T MAKE OURSELVES



bez tytułu [Nie jest nam dane...] 2015,
kreda, akryl / płótno, 285 × 405 cm

untitled [We don't get to know...], 2015,
chalk, acrylic / canvas, 285 × 405 cm

*Jest sposób na przezwyciężenie
ciszy, opanowanie jej krzywizn
i zasiedlenie jej ciemnych zaka-
marków, aby wsłuchać się w syk
czasu na zewnątrz.*

*There is a way to master silence
control its curves, inhabit its
dark corners and listen to the
hiss of time outside.*



THERE IS A WAY TO MASTER SILENCE CONTROL ITS CURVES, IN



HABIT ITS DARK CORNERS AND LISTEN TO THE HISS OF TIME OUTSIDE

bez tytułu [Jest sposób...], 2017, olej, kreda /
plótno, 205 × 294 cm

untitled [There is a way...], 2017, oil, chalk /
canvas, 205 × 294 cm



IT WAS AS THOUGH A DISPENSATION HAD BEEN GIVEN FOR THESE FEW MINUTES. NO ONE SEEMED TO KNOW EXACTLY WHAT WAS GOING ON, BUT EVERYONE WAS ALMOST LIGHTHEARTED.



Było tak, jakby zwolniono ich na tych kilka minut. Zdawało się, że nikt nie wie dokładnie, co robić ani jak się zachować. A jednak poczuli ulgę, wręcz beztroskę.

It was as though a dispensation had been given for these few minutes. No one seemed to know exactly what to do or how to behave. And yet they felt relieved and almost lighthearted.

bez tytułu [Było tak, jakby...], 2017,
olej, kredka / płótno, 236 × 334 cm

untitled [It was as though...], 2017,
oil, crayon / canvas, 236 × 334 cm



THERE ARE DEAD STARS THAT STILL SHINE BECAUSE THEIR LIGHT IS TRAPPED IN TIME. WHERE DO WE



*Istnieją wygasłe gwiazdy, które nadal świecą,
ponieważ ich światło jest uwięzione w czasie.
Gdzie jesteśmy, skoro stoimy w świetle, które
ściśle rzecz biorąc, nie istnieje?*

*There are dead stars that still shine because
their light is trapped in time. Where do we stand
in this light, which does not strictly exist?*

bez tytułu [Istnieją wygasłe gwiazdy...], 2018,
olej, kreda / płótno, 280 × 380 cm

untitled [There are dead stars...], 2018,
oil, chalk / canvas, 280 × 380 cm

Jak pięknie świeciło słońce w ten wieczór, jak bezlitośnie. Mieli poczucie, że wspólnie utrzymują coś w równowadze, jakąś delikatną strukturę utkaną z powietrza i światła, która rozsypie się przy najmniejszym poruszeniu.

How lovely the sunlight was this evening; how heartless. They felt as if they were balancing something between them, some delicate structure out of air and light. That would collapse if they made the slightest stir.



HOW LOVELY THE SUNLIGHT WAS THIS EVENING; HOW HEARTLESS. THEY FELT AS IF THEY WERE BALANCING SOMETHING BETWEEN THEM, SOME DELICATE STRUCTURE OUT OF AIR AND LIGHT, THAT WOULD COLLAPSE IF THEY MADE THE SLIGHTEST STIR.



LESS. THEY FELT AS IF THEY WERE BALANCING SOMETHING BETWEEN THEM. SOME DELICATE STRUCTURE SPUN OUT OF AIR
TEST STIRR.

bez tytułu [Jak pięknie świeciło słońce...], 2017,
kreda, olej / płótno, 236 × 320 cm

untitled [How lovely the sunlight...], 2017,
chalk, oil / canvas, 236 × 320 cm

Bo co tak naprawdę było
nam dane wiedzieć, na-
wet o sobie nawzajem?
Nie myśleliśmy nigdy
o przyszłości. Dokąd
zmierzał nasz niewielki
układ słoneczny? I jak
długo jeszcze byliśmy
dla siebie ważni?

But what did we really
know, even of one
another? We never
thought of a future. Our
small solar system –
what was it heading
towards? And how long
would each of us mean
something to the other?





bez tytułu [Bo co tak naprawdę było nam dane...], 2015,
kredka, akryl / płótno, 275 × 465 cm

untitled [But what did we...], 2015,
crayon, acrylic / canvas, 275 × 465 cm

Mieli dziwny zwyczaj pałętania się po różnych miejscach czy wśród różnych ludzi, kiedy nie wyglądało na to, że cokolwiek jeszcze może się wydarzyć; byli zawsze na luzie, zachowywali spokój, ale po cichu jakby liczyli na to, że coś musi jeszcze być przed nimi, więc czekali, żeby zobaczyć, co w końcu z tego wyniknie.

They had a curious way of lingering in places or with people when there seemed nothing more that could happen, their manner was always relaxed and calm, yet quietly expectant, as though they thought there must surely be something more and they were waiting to see if it might occur after all.





bez tytułu [Mieli dziwny zwyczaj...], 2016,
kredka, akryl / płótno, 269 × 387 cm

untitled [They had a curious way...], 2016,
crayon, acrylic / canvas, 269 × 387 cm



WHAT THEY YEARNED FOR WAS NOT REST, QUIET OR ESCAPE, BUT RATHER A STATE OF NON-EXISTENCE, OF SIMPLY NOT BEING HERE. YET THAT STATE WAS UNTHINKABLE, FOR IN IT THERE WOULD BE NO BEING – IT WOULD NOT BE A STATE AT ALL.

To, za czym tęsknili, to nie odpoczynek, spokój czy ucieczka, ale raczej stan nieistnienia, po prostu nieobecność tutaj. Jednak ten stan był nie do pomyślenia, ponieważ w nim nie istniał byt – nie byłby to wcale stan.

What they yearned for was not rest, quiet or escape, but rather a state of non-existence, of simply not being here. Yet that state was unthinkable, for in it there would be no being – it would not be a state at all.



*Każde słowo jest chemią wiążącą nas z konkretnymi
niekończącymi się tęsknotami, które bierzemy teraz
za własne.*

*Each word is a chemistry binding us to particular endless
longings we take now as our own.*

bez tytułu [Każde słowo jest chemią...], 2018,
olej, kreda / płótno, 212 × 286 cm

untitled [Each word is a chemistry...], 2018,
oil, chalk / canvas, 212 × 286 cm



bez tytułu [Długo stal...], 2016,
kreda, akryl / płótno, 285 × 545 cm

untitled [They stood for a long...], 2016,
chalk, acrylic / canvas, 285 × 545 cm



THERE IS A COHERENCE IN THINGS, A STABILITY; SOMETHING IS IMMUNE FROM CHANGE AND SHINES OUT IN THE FACE OF



Jest w rzeczach spójność, stabilność: coś odpornego na zmiany, coś, co aż pała jasnością w obliczu tego, co upływa. Coś ulotnego, widmowego jak rubin.

There is a coherence in things, a stability: something is immune from change and shines out in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby.

bez tytułu [Jest w rzeczach spójność...], 2017,
olej, kreda / płótno, 186 × 271 cm

untitled [There is a coherence...], 2017,
oil, chalk / canvas, 186 × 271 cm

*O ileż prościej jest pogrzebać
rzeczywistość niż wyzbyć się
marzeń.*

*It is so much simpler to bury
reality than it is to dispose of
dreams.*



IT IS SO MUCH SIMPLER TO BURY REALITY



bez tytułu [O ileż prościej...], 2016,
olej, kreda / płótno, 217 × 270 cm

untitled [It is so much simpler...], 2016,
oil, chalk / canvas, 217 × 270 cm

TY THAN IT IS TO DISPOSE OF DREAMS.



*Niebo to płótno, oko – przechodzień
z lustrem.*

*The sky's a cloth the eye a passerby
with mirrors.*

bez tytułu [Niebo to płótno...], 2018,
olej / płótno, 85 × 126 cm

untitled [The sky's a cloth...], 2018,
oil / canvas, 85 × 126 cm



*Pomiędzy koncepcją a kreacją, pomiędzy emocją
a reakcją pada cień.*

*Between the conception and the creation, between
the emotion and the response, falls the shadow.*

bez tytułu [Pomiędzy koncepcją...], 2017,
olej / płótno, 258 × 422 cm

untitled [Between the conception...], 2017,
oil / canvas, 258 × 422 cm



THE FOREST FLIES APART, TREES ARE SHAKEN LOOSE BY MY TEARS. BY LOVE THAT DOESN'T FALL TO EA



*Las się rozstępuje, drzewa się chwieją, podmyte moimi
łzami, miłością, co nie spada na ziemię, ale tryska
z gleby, w pełni dojrzała.*

*The forest flies apart, trees are shaken loose by my tears,
by love that doesn't fall to earth but bursts up from the
ground, fully formed.*

bez tytułu [Las się rozstępuje...], 2018,
olej / płótno, 270 × 430 cm

untitled [The forest flies apart...], 2018,
oil / canvas, 270 × 430 cm



*Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi,
nikt nie tchnie ducha w nasze prochy.*

*No-man kneads us again out of earth and
loam, no-man spirits our dust. No-man.*



*Chociaż noc już minęła, sen, który mi się
wtedy śnił, wciąż mnie prześladowuje.*

*Though the night is gone, its dream still
haunts today.*

bez tytułu [Chociaż noc...], 2018,
olej / płótno, 85 × 127 cm

untitled [Though the night...], 2018,
oil / canvas, 85 × 127 cm

*W pustce, która waży więcej niż
wszechświat, poczyna się inny
wszechświat, mniejszy niż ten poprzedni.*

*Into the emptiness that weighs more than the
universe another universe begins smaller
than the last.*

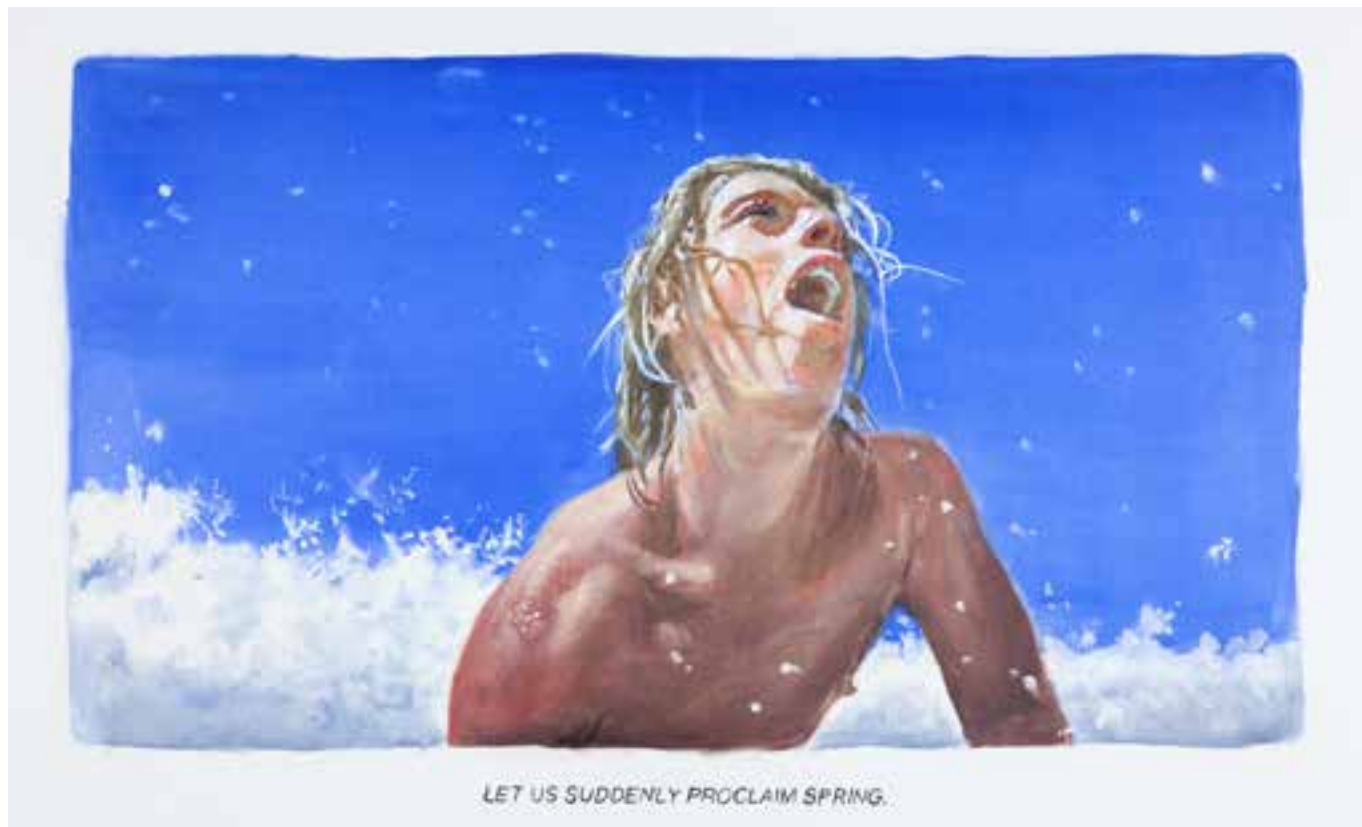


INTO THE EMPTINESS THAT WEIGHS MORE TH



bez tytułu [W pustce...], 2018,
olej / płótno, 268 × 436 cm

untitled [Into the emptiness...], 2018,
oil / canvas, 268 × 436 cm



*Let us suddenly proclaim spring.
Ogłośmy nagle wiosnę.*

bez tytułu [Ogłośmy nagle...], 2018,
olej / płótno, 85 × 128 cm

untitled [Let us suddenly...], 2018,
oil / canvas, 85 × 128 cm



*Splacają dług, który dał początek ich życiu.
Splacają go z powodu słowa, które istnieje
niesprawiedliwie, jak lato.*

*They pay off the debt that sparked their
origin. They pay it off because of a word that
exists unjustly, like summer.*

bez tytułu [Splacają dług...], 2017,
olej / płótno, 262 × 430 cm

untitled [They pay off the debt...], 2017,
oil / canvas, 262 × 430 cm



A COLD WIND TAKE YOUR MIND FROM ITS M

*Zimny wiatr wyprowadza umysł z błędu.
A cold wind takes your mind from its mistake.*



bez tytułu [Zimny wiatr...], 2018,
olej / płótno, 85 × 128 cm

untitled [A cold wind...], 2018,
oil / canvas, 85 × 128 cm



Czas będzie milczał – a nie mówiłem?
Time will say nothing but I told you so.



Wszystko rozgląda się bacznie bez oczu. Czym jesteśmy? Czymś między wszystkim a nie.

The everything looks out without eyes. What are we? Between everything and no.

bez tytułu [Wszystko rozgląda się...], 2018,
olej / płótno, 287 × 390 cm

untitled [The everything looks out...], 2018,
oil / canvas, 287 × 390 cm

Stanąć w cieniu blizny w powietrzu.
Nie reprezentować nic ani nikogo,
nierozpoznana, tylko dla ciebie.

To stand in the shadow of the scar up in the
air. To stand-for-no-one-and-nothing,
Unrecognized. For you alone.



TO STAND IN THE SHADOW OF THE SCAR UP IN TH



HE AIR. TO STAND-FOR-NO-ONE-AND-NOTHING. UNRECOGNIZED, FOR YOU ALONE.

bez tytułu [Stanąć w cieniu...], 2018,
olej / płótno, 270 × 430 cm

untitled [To stand in the shadow...], 2018,
oil / canvas, 270 × 430 cm



*Ale miłość jest równie wieczna, jak żalosna.
But love is eternal and pathetic equally.*

bez tytułu [Ale miłość jest równie wieczna...], 2018,
olej / płótno, 87 × 129 cm

untitled [But love is eternal...], 2018,
oil / canvas, 87 × 129 cm



*Gdzie kończy się ta droga, tam czerni ugina się
w skwarze. Od tego zacznij. Piękno przyjdzie później.*

*Beyond this road the blackness bends in warmth.
Begin with that. The beautiful comes later.*

bez tytułu [Gdzie kończy się ta droga...], 2018,
olej / płótno, 268 × 435 cm

untitled [Beyond this road...], 2018,
oil / canvas, 268 × 435 cm



IT'S TURNING DUMB, TURNING DEAF BEHIND OUR EYES. I SEE THE POISON FLOW



Zaczyna się robić głupio. Na naszych oczach
przestają słuchać. We wszystkich słowach
i kształtach widzę trujący kwiat.

*It's turning dumb. Turning deaf behind our
eyes. I see the poison flower. In all manner
of words and shapes.*

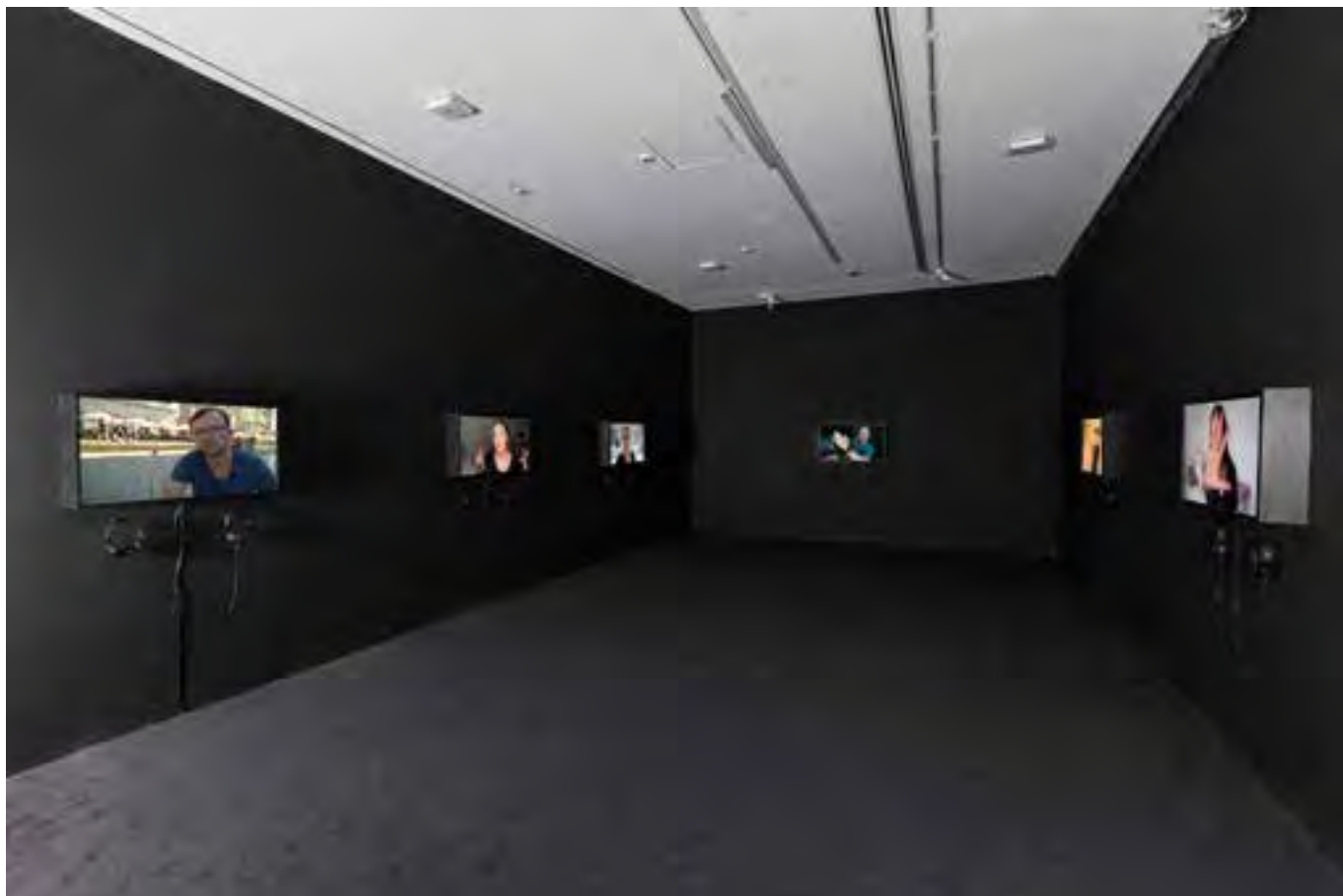
VER. IN ALL MANNER OF WORDS AND SHAPES.

bez tytułu [Zaczyna się robić głupio...], 2017,
olej / płótno, 286 × 464 cm

untitled [It's turning dumb...], 2017,
oil / canvas, 286 × 464 cm

W dzisiejszych czasach środowiskiem „odbioru totalnego” jest internet. Muntean/Rosenblum postanowili znaleźć w nim dla siebie przestrzeń ekspozycyjną. Nie zależało im na re-produkowaniu namalowanych obrazów, tylko na stworzeniu formuły sztuki w rzeczywistości wirtualnej. Nawiązali więc partnerską współpracę z sześcioma youtuberami. Każdy z nich zgodził się wystąpić w swoim filmie z namalowanymi ranami. Artystom chodziło o zderzenie sytuacji zwyczajnej z sygnałem dramatycznym i tym samym o zaaranżowanie rzeczywistości pogłębionej. Na tym polega również strategia ich malarstwa. Akcja internetowa nie jest przez Munteana/Rosenblum sygnowana. Pojawienie się ich nazwisk w filmie lub jego opisie zależy od youtubera. Tylko jeden z uczestników (Krzysztof Gonciarz) nie zdecydował się na publikację filmu online, ponieważ uznał go za zbyt smutny.

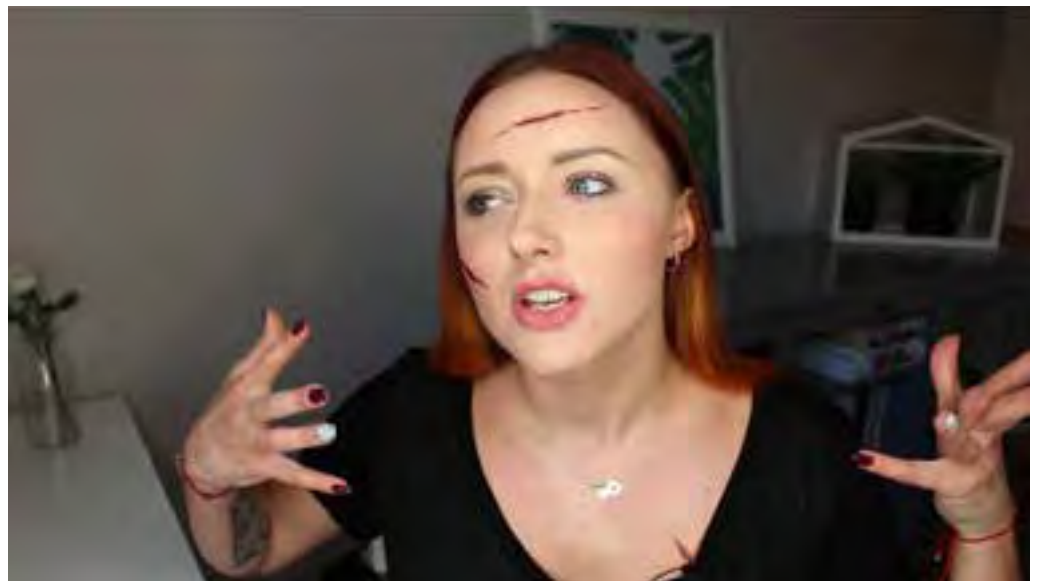
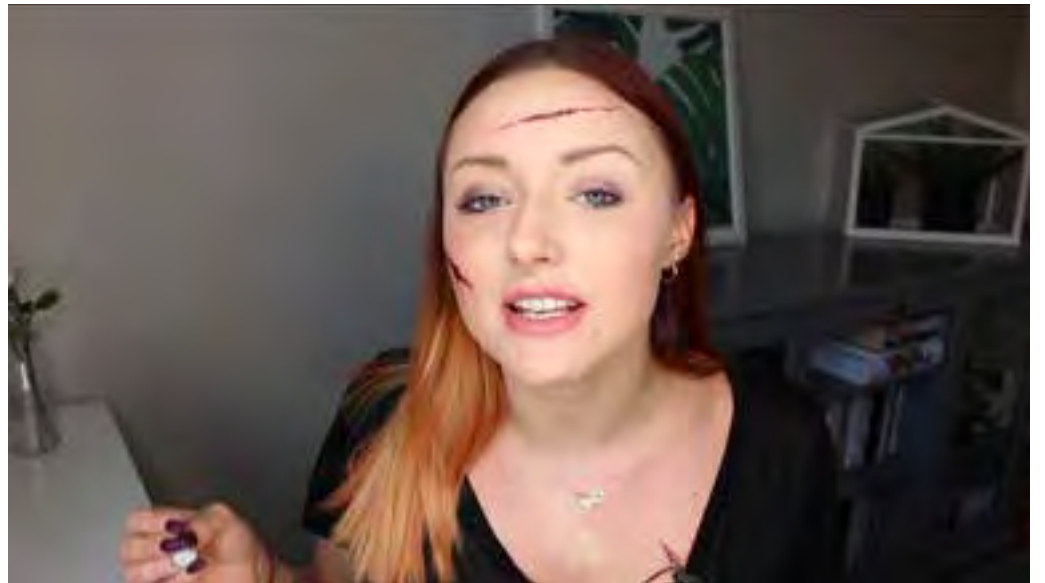
Today, the internet is where ‘total reception’ happens. It is there that Muntean/Rosenblum have chosen to find their own exhibition space. They were not interested in reproducing paintings but in creating the formula of art in virtual reality. They entered into a partnership collaboration with six YouTubers, each of whom has agreed to appear in their own respective films with painted wounds or cuts. The artists aimed to confront the ordinary situation with a dramatic marker so as to create an extra layer to the reality. This is also the strategy that Muntean/Rosenblum employ in painting. They do not sign their online work. Whether their names appear in the film or its description is up to the YouTuber. Only one of them (Krzysztof Gonciarz) declined to publish the film online, as he found it too sad.



Appropriate All Emotions
2018
video | video



Hania Es (Hanna Sywula)





Kasia Gandor
produkcja | production: Maciej Szczerba

Krzysztof Gonciarz





KaDo – Karol i Dominik
(para youtuberów | a couple of YouTubers)

Billie Sparrow (Weronika Maria Szymańska)



White Exploit to obok akcji z youtuberami kolejny eksperyment medialny Munteana/Rosenblum. Luźno nawiązuje do amerykańskiego serialu *Pozostawieni*. W filmie artystów występują dwie grupy postaci. Jedna spożywa posiłek, a druga patrzy. Cieleśność spotyka się z duchowością, ubraną w białe szaty i oddającą się tytoniowemu oszołomieniu. Nikt z nikim nie nawiązuje kontaktu, niemniej białe postaci wydają się wszystko wiedzieć i cierpieć z tego powodu. Film oddaje atmosferę obrazów Munteana/Rosenblum, aczkolwiek wydobywa ją innymi środkami. Tak samo jak na obrazach, wszyscy są w nim samotni i zawieszeni w fizycznej dezorientacji. Nastrój ten podkreśla piękna muzyka Henry'ego Purcella, będąca skargą istoty osamotnionej.

Just like the action with YouTubers, the *White Exploit* is another media experiment by Muntean/Rosenblum. It loosely refers to the American TV series *The Leftovers*. The Muntean/Rosenblum film features two groups of figures – one engaged in eating a meal, and the other one in looking. Corporeality meets spirituality, which, draped in white, yields to tobacco intoxication. Nobody makes contact with anybody else, yet the figures in white seem aware of it all and it apparently makes them unhappy. The film exudes the typical ambiance of Muntean/Rosenblum paintings, albeit it has achieved it by different means. As in the paintings, the protagonists seem solitary and suspended in physical disorientation. The mood is emphasised by the poignant music of Henry Purcell – a plaintive lament of the lonesome.



White Exploit
2018
video | video
7 min 55 s





THE SKY'S A CLOTH THE EYE A PASSERBY WITH MIRRORS.

ŹRÓDŁA PRAC I ILUSTRACJI

SOURCE REFERENCES FOR WORKS AND FIGURES

- s. 6–7 fot. | photo: R. Sosin
- s. 15 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection, fot. | photo: R. Sosin
- s. 17 Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum | The Royal Castle in Warsaw – Museum, fot. | photo: A. Ring, L. Sandzewicz
- s. 19 Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum | The Royal Castle in Warsaw – Museum, fot. | photo: A. Ring, L. Sandzewicz
- s. 20 Kolekcja MOCaKu | MOCaK Collection, fot. | photo: R. Sosin
- s. 22–23, 46–47 fot. | photo: R. Sosin
- s. 50–67 fot. | photo: Muntean/Rosenblum
- s. 68–69 fot. | photo: R. Sosin
- s. 70–71 fot. | photo: R. Sosin
- s. 74–75 Muntean/Rosenblum, Galeria Mário Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 76–77 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam
- s. 78–79 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection, fot. | photo: R. Sosin
- s. 80–81 Muntean/Rosenblum, Galerie Zink, Walldkirchen, fot. | photo: R. Sosin
- s. 82–83 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection, fot. | photo: R. Sosin
- s. 84–85 Muntean/Rosenblum, Galeria Mário Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 86–87 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 88 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection
- s. 89 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection
- s. 90–91 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 92–93 Muntean/Rosenblum, Galerie Zink, Walldkirchen, fot. | photo: R. Sosin
- s. 94–95 Muntean/Rosenblum, kolekcja prywatna | private collection, fot. | photo: R. Sosin
- s. 96 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 97 Muntean/Rosenblum, Galeria Horrach Moya, Palma de Mallorca, fot. | photo: R. Sosin
- s. 98–99 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 100 Muntean/Rosenblum, Galeria Mario Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 101 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam
- s. 102–103 Muntean/Rosenblum, Galeria Horrach Moya, Palma de Mallorca, fot. | photo: R. Sosin
- s. 104 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 105 Muntean/Rosenblum, Galeria Mario Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 106–107 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 108 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 109 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 110–111 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam
- s. 112 Muntean/Rosenblum, Galerie Ron Mandos, Amsterdam, fot. | photo: R. Sosin
- s. 113 Muntean/Rosenblum, Galeria Mario Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 114–115 Muntean/Rosenblum, Galeria Mario Sequeira, Braga, fot. | photo: R. Sosin
- s. 117 fot. | photo: R. Sosin
- s. 118 Aiko i Emil
- s. 119 Hania Es (Hanna Sywula)
- s. 120 Kasia Gandor
- s. 121 Krzysztof Gonciarz
- s. 122 KaDo – Karol i Dominik
- s. 123 Billie Sparrow (Weronika Maria Szymańska)
- s. 125 Muntean/Rosenblum
- s. 126–127 fot. | photo: R. Sosin