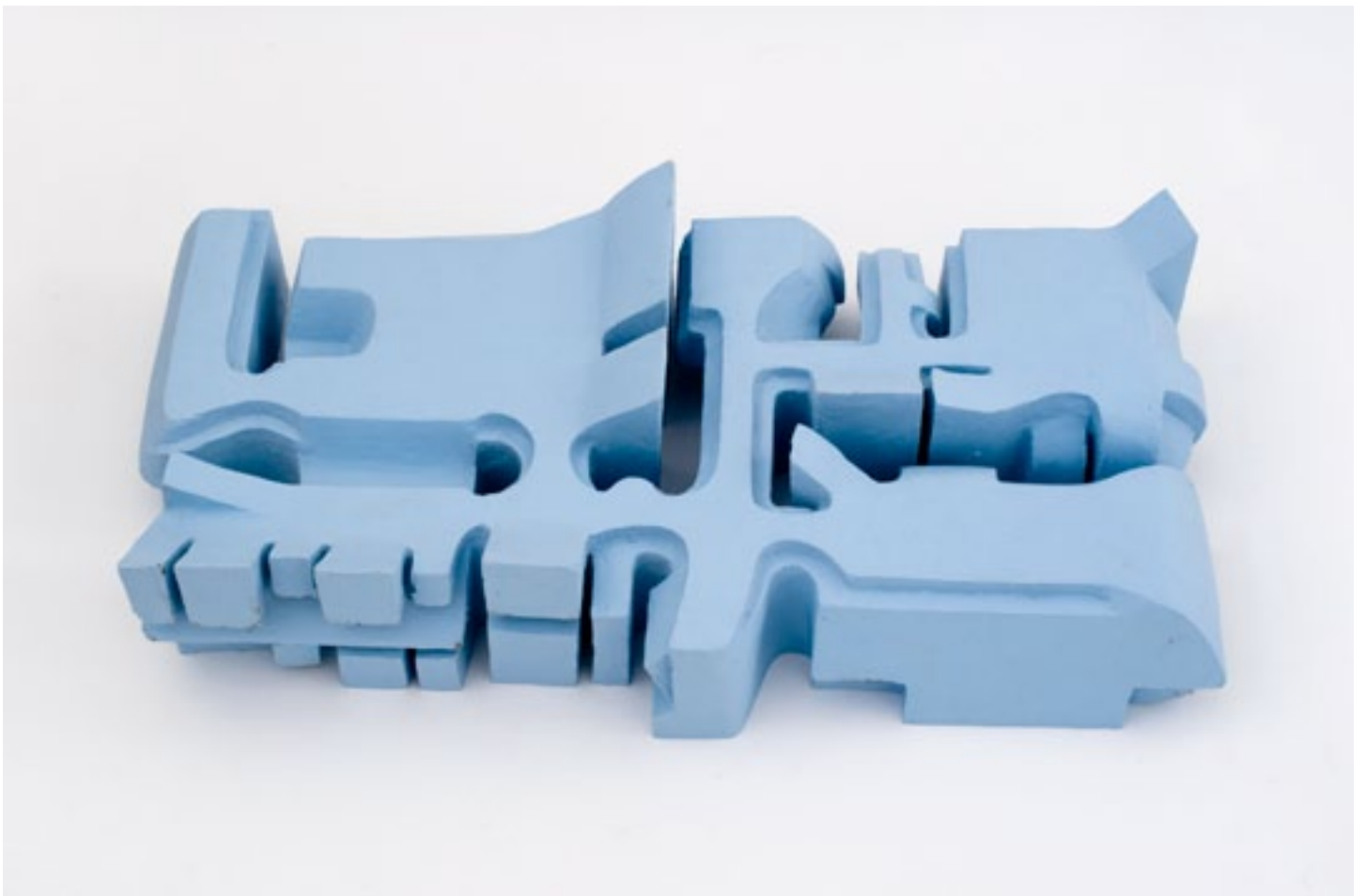


**MOVEMENT
SPACE**

**SIMONE
RUEß**



MOVEMENT SPACE

**SIMONE
RUEß**

Galeria Le Guern, 24.03—19.05.2012

ISBN 978 83 932775 1 3



Przedmowa

Foreword

Pamiętam moją pierwszą wizytę w pracowni Simone Rueß: niesamowity świat jej rysunków, w których miasta stają się biologicznymi organami czy fantazjami jak z grafik Piranesiego. Wyeksponowane na styropianowych tablicach, ułożone na rzędach szpilek, przypominały gabinet kolekcjonera motyli. Podobnie ulotne, wrażeniowe są same widoki, które wymykają się jednoznaczemu uchwyceniu — tak interpretuję powracanie artystki do miejsc kluczowych dla ludzi w Warszawie, jak tzw. Patelnia, Rondo Dmowskiego, okolica Pałacu Kultury, Złote Tarasy czy Dworzec Centralny. Ciągłe pulsowanie tych miejsc w rytmie przepływających fal ludzkich i odkrywanie kolejnych perspektyw i połączeń uniemożliwia stworzenie jednego, reprezentatywnego obrazu miejsca, który pomieściłby architekturę, zachowania ludzi, historię i doświadczenie przestrzeni.

Z wielką przyjemnością przedstawiam Państwu katalog prac Simone Rueß, zrealizowany z okazji wystawy *Movement Space* w Galerii Le Guern wiosną 2012 roku. Wystawę, w której odbija się warszawska codzienność i dzięki której bardziej świadomie możemy obserwować nasze relacje z miastem, powtarzalność pewnych ruchów i specyfikę wyborów tras.

Dziękuję Ambasadzie Niemiec w Warszawie za wsparcie niniejszej publikacji. Dziękuję Simone, która pokazała mi Warszawę jako podniesioną do makroskali rzeźbę, która nigdy nie zastyga i nie zamiera w bezruchu.

I remember my first visit to Simone Rueß's studio: the incredible world of her drawings, in which cities turn into biological organs or phantasies out of Piranesi's etchings. Displayed on styrofoam boards, laid out upon rows of pins, they looked like a butterfly collector's cabinet. Ephemeral impressions produced by these images are elusive; that is, in my opinion, why Rueß revisits the key locations of Warsaw: so-called Patelnia, Rondo Dmowskiego, the vicinity of the Palace of Culture and Science, the Złote Tarasy shopping mall, the Central Railway Station. The incessant pulsation of those places to the rhythm of the flow of people, the uncovering of new perspectives and connections precludes the production of one representative image of the place accommodating architecture, people's behaviour, history and experience of space.

It is with great pleasure that I present the catalogue of Simone Rueß's works accompanying the exhibition *Movement Space* at Le Guern Gallery in the spring of 2012. The exhibition which reflects everyday Warsaw makes us more cognisant of our relations with the city, repetitions of movements, and choices of routes.

I wish to thank the Embassy of Germany in Warsaw for supporting this publication. I would like to thank Simone, who has showed me Warsaw as a macro-scale sculpture, which never ossifies or halts to a standstill.

Spis treści

Contents

Ruch w ciele miasta.
O pracach Simone Rueß
Julian Malinowski 7

Movement in the Body of the City.
On the Work of Simone Rueß
Julian Malinowski

Prace na wystawie 21

Works in the exhibition

Warszawa z Patelni: lekcje
z logiki i geometrii miasta
Joanna Kusiak 53

Warsaw from Patelnia: Lessons
in City Logic and Geometry
Joanna Kusiak



Rondo Dmowskiego, 2009, fotografia, 21 x 31 cm
Rondo Dmowskiego, 2009, photograph, 21 x 31 cm

Ruch w ciele miasta. O pracach Simone Rueß

Movement in the Body of the City. On the Work of Simone Rueß

Przejście podziemne przy stacji metra Centrum to prawdopodobnie najbardziej ruchliwe miejsce w Warszawie. Codziennie w drodze do pracy pokonuję odcinek od stacji metra, przez Patelnię (jak nazywają to miejsce warszawiacy) i przejście pod Rondem Dmowskiego, do wyjścia przy Rotundzie, szukając najmniej kolizyjnego sposobu pokonania tej drogi. Dotarcie z jednego punktu do drugiego przypomina przeprawę przez dżunglę: ludzie poruszają się swoimi torami, we wszystkich możliwych kierunkach, idąc prosto, skręcając, przecinając sobie drogę. Jedni pędzą wartko przed siebie, drudzy spacerują, inni zatrzymują się w przydrożnych punktach usługowych, by złapać w biegu kanapkę czy kupić bilet. Podziemia, które rozpinają się między czterema narożnikami skrzyżowania (do każdego prowadzą dwa zejścia), z czterema wyspami przystanków tramwajowych oraz wyjściem na skwer przy metrze Centrum, dają ponad siedemdziesiąt możliwych kombinacji połączeń między dwoma punktami. Ale że z jednego punktu do drugiego można dojść kilkoma drogami, „nitek” jest tak dużo, że nie sposób znaleźć w tym stałego porządku. W miejscu takim jak to każdy wytoczy sobie własną drogę, własną „przestrzeń ruchu”.

Simone Rueß obserwuje i analizuje ruch ludzi w określonych sytuacjach urbanistycznych i architekturze. Animację *Ruch ciała* można potraktować jako studium idei *movement space*. Pierwsza klatka przedstawia stojącego modela, który siada na krześle i wraca do pozycji stojącej. Jednak artystka zastosowała tu rodzaj opóźnienia, które

The underground passage at the Centrum metro station is probably the busiest place in Warsaw. Every day on my way to work I walk from the metro station across Patelnia (the ‘frying pan’, as the square is colloquially called) and the underground passage at Rondo Dmowskiego all the way to the Rotunda exit, looking for the least onerous route. Going from point A to point B is like making one’s way through a jungle: people move along individual paths in all possible directions, now walking straight ahead, now turning, getting in each other’s way. Some march briskly ahead, others walk at a leisurely pace, yet others stop to grab a sandwich or buy a bus ticket. The underground passage, which spans the four corners of the junction (with two exits at each corner), together with four tram stop islands and an exit to a square at the Centrum metro station, yield more than seventy possible combinations of point-to-point connections. As several routes lead from any point to any other point, there are so many possible paths that it’s hard to find any order in them. At a place like this, everyone finds their own way, their own movement space.

Simone Rueß observes and analyses the movement of people in specific urban situations and in architecture. The animation *Body Movement* can be considered a study of the notion of ‘movement space’. The first still shows a standing model, who sits down on a chair and then stands up again. However, Rueß has slowed the movement, which makes traces of preceding stages of motion visible. The object of her representation is not the model but

sprawia, że pozostaje widoczny także ślad poprzednich faz ruchu. Przedmiotem tego przedstawienia jest nie tyle sam model, co właśnie ruch i zapisanie ruchu z danego wycinku czasu; zdanie to można zresztą odnieść do wszystkich prac Simone Rueß poświęconych *movement space*. Tę samą fascynację oddaniem ruchu można odnaleźć w kubistycznym *Akcie schodzącym po schodach (nr 2)* Marcela Duchampa (1912, Philadelphia Museum of Art). W obu pracach pojedyncza sylwetka została zastąpiona jej rytmicznym powtarzaniem, co daje wrażenie rozedrganego ruchu, w którym poszczególne fazy zlewają się w jedną smugę. Ostatnie, a zarazem wiodące położenie ożywionego aktu w przestrzeni Duchamp namalował najjaśniejszymi kolorami, tak że można ustalić, gdzie kończy się przestrzeń skonsumowana przez ciało. Podobnie u Rueß ciało zostało zanalizowane i uchwycone nie jako zastygła w danej chwili obecność, zamknięta granicą skóry, ale jako fantomowa obecność: zsyntetyzowane wrażenie, doświadczenie bycia w jakimś „tu” oraz „tam”, gdzie było się przed chwilą.

Ciało vs. cube: movement space

W serii zdjęć *Ścieżki* artystka sfotografowała drogi, które ludzie wytyczyli w śniegu przez nieodśnieżone chodniki i podwórka Warszawy. W tych pracach śnieg pełni rolę markera, dopiero w nim można zobaczyć wybrane przez mieszkańców ścieżki, w nim zapisuje się obywatelska, spontaniczna ekspresja używania miasta. W jednej z fotografii przedstawiona została zaspą i wydeptane w niej samowolne przejście przez ulicę. Oto moment politycznego starcia: szlaki przez miasto tworzone przez jego mieszkańców, obejmujące nielegalne przekroczenia jezdní, stoją w opozycji do miejskiej organizacji drogowej i systemu zakazów i nakazów. Przechodząc przez Warszawę, miasto silnie przeorientowane i przebudowane po drugiej wojnie światowej, można odnieść wrażenie, że w pewnych logicznych ciągach komunikacyjnych brak jest przejść dla pieszych, jakby zostały wymazane na planach urbanistów, albo szlak urywa się, kiedy na jego drodze stoi budynek czy brama do zagrodzonej posiadłości. Największą zawalidroga w Warszawie jest rozrywający zachodnią oś ulicy Chmielnej Pałac Kultury i Nauki: przytłaczający pomnik idei, apodyktyczna forma¹, którą trzeba okrążyć, aby móc iść dalej. Zdjęcia z serii *Movement Space* oddają spontaniczne zachowania ludzi wydeptujących, wyrysowujących w podłożu miasta swoje drogi. Fotografie te można łączyć z zainteresowaniem Rueß architekturą i pracami takimi jak *Dywan* — monumentalnym dywanem, w którym niczym witraż został wycięty plan Pałacu Kultury i Nauki. Rysunek planu odbiera się jako koncepcyjny początek budynku. Analizując logo Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski — obrys zamku na papierze milimetrowym — Mariusz Tchorek pisze: „W ten sposób mamy przed oczyma fakt, że nie tyle znajdujemy się »na terenie« zamku, ale że



movement itself, the record of movement within a time segment; the same is true of all works by Simone Rueß devoted to movement space. The same fascination with the representation of movement is found in Marcel Duchamp's Cubist *Nude Descending a Staircase (No. 2)* (1912, Philadelphia Museum of Art). In both works, a single figure is replaced by its rhythmical repetition, which produces the effect of shimmering motion, which merges stage by stage into a single flow. Duchamp painted the last and the leading positions of the nude moving in space in brighter colours, which delimits the space consumed by the body. Likewise, Rueß analyses and captures the body not as a presence congealed in space and closed within the boundary of the skin, but as a phantom presence, a synthetic impression, an experience of being 'here' after having just been 'there'.

Body vs. Cube: Movement Space

In her series *Paths*, Simone Rueß has photographed paths made by people in snow on pavements and yards in Warsaw. In these works, the snow is a marker that reveals the paths taken by inhabitants and records the spontaneous civic expression of using the city. One of the photographs shows a snowdrift and a path across the street

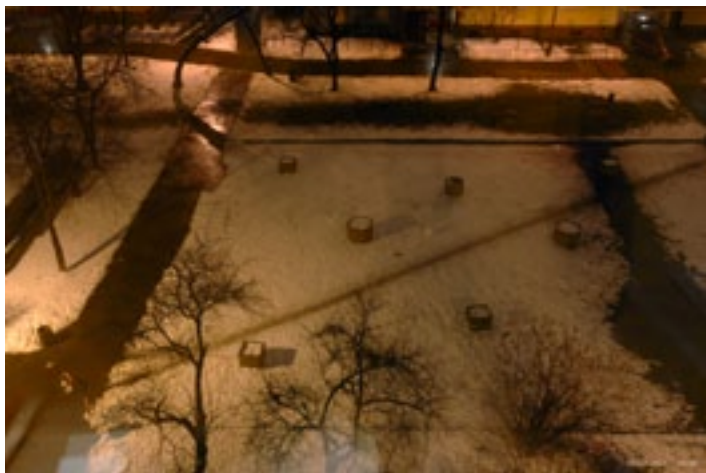
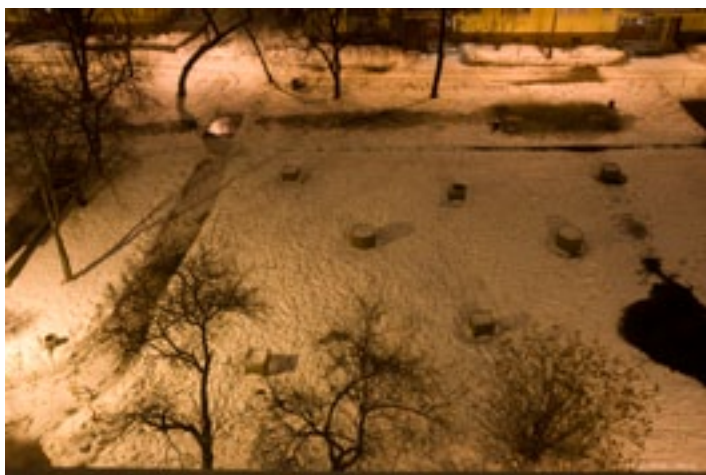
¹ Termin Oskara Hansena.



Ruch ciała, 2008/2012, animacja, 22", pętla, bez dźwięku
Body Movement, 2008/2012, animation, 22", loop, no sound

Marcel Duchamp, *Akt schodzący po schodach (nr 2)*
 1912, olej, płótno, 147 x 89,2 cm, Philadelphia Museum of Art
 © Succession Marcel Duchamp / ADAGP, 2012

Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase (No. 2)*
 1912, oil on canvas, 147 x 89.2 cm, Philadelphia Museum of Art
 © Succession Marcel Duchamp / ADAGP, 2012

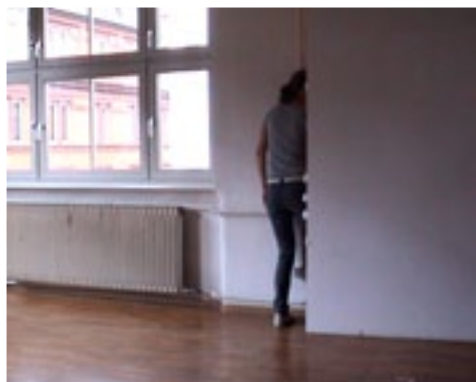


Podwórko (Płocka), 2010/2011, seria 24 fotografii, 14 x 21 cm każda
Backyard (Płocka), 2010/2011, series of 24 photographs, each 14 x 21 cm

zamek ma swoje koncepcyjne wytyczenie w terenie, i to wytyczenie jest bardziej jakoś zabytkowe, może bardziej nas wciągające niż same mury”². Przywołując kolejne momenty przebudowy i burzenia murów Zamku Ujazdowskiego, Tchorek odsyła do fundującego gestu sporządzenia zarysu budynku: wyznaczenia miejsca, które będzie jakimś „tu” wydzielonym z bezkresu anonimowej przestrzeni. Tak ustalony zarys teoretyk porównuje do buddyjskiej mandali, „kształtu, w który mentalnie można wejść”³. Analogiczne do myśli Tchorka o architekturze jest zainteresowanie Simone Rueß przestrzenią ruchu: bezpośrednią relacją człowieka do ziemi, po której stąpa, wytyczając i zapisując swoją drogę.

Bryłę architektury w stosunku do formy ciała ludzkiego cechuje swoista nieodpowiedniość, nieprzystawalność. Od czasów Witruwiusza architektura odnosiła się do proporcji ciała ludzkiego, pozostawała jednak przywiązana do rozwiązań takich jak narożniki. Architektura secesyjna w swoich inspiracjach naturą zrezygnowała z narożników, proponując obłe, nieregularne, organiczne plany mieszkań i całych budynków, jak choćby w projektach Antonio Gaudiego. Owe „martwe” narożniki, nieaktywne przestrzenie architektury, Simone Rueß w symboliczny sposób uaktywniała w performansie *Mozartstraße*, w którym okrążała pomieszczenie, idąc tuż przy ścianie, wciskała się w przestrzeń między kaloryferem a ścianą albo chowała się w narożniku między dwoma oknami. Przechodząc przez miejsca, które na ogół są „martwe”, Rueß przypomina ciało o istnieniu takich peryferyjnych, niewykorzystywanych przestrzeni. To zainteresowanie odnosi się także do przestrzeni miejskich, gdzie już nie tylko architektura, ale cała urbanistyka wyznaczają sposób ich użytkowania, na przykład chodzi się raczej środkową częścią chodnika,

wilfully cutting through it. It is a moment of a political clash: trails through the city taken by inhabitants, including illegal crossing of the street, are in defiance of the urban organisation of road traffic and a system of proscriptions and prescriptions. When walking in Warsaw, a city strongly reoriented and restructured after Second World War, one gets the impression that certain logical traffic routes lack pedestrian crossings, as if those were erased from an urban developer’s plans, while some paths come to a dead end, running into a building or a gated community. The biggest stumbling block in Warsaw is the Palace of Culture and Science, which interrupts the west axis of Chmielna street: it is an overwhelming monument to an idea, an overbearing form¹ which must be circumvented in order to walk further. The photographs in the series *Movement Space* render the spontaneous behaviour of people who trace their paths on the floor of the city with their feet. These photographs evoke Rueß’s interest in architecture, present in works like *Red Carpet*: a monumental carpet in which the Palace of Culture and Science has been cut out like a stained glass window. A plan is perceived as the conceptual origin of a building. Referring to the logo of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle — an outline of the castle on graph paper — Mariusz Tchorek writes: ‘This way we are always faced with the fact that we are not so much “on the grounds” of the Castle as that the Castle is conceptually traced out in the ground, and this marking is somehow more monumental, more attractive to us than the walls themselves.’² Remembering subsequent reconstructions and demolitions of the Ujazdowski Castle walls, Tchorek harks back to the founding gesture of tracing an outline of the building: determining its location, its ‘here’, identified within endless, anonymous space. Tchorek compares the outline to the Buddhist mandala,



nie tuż przy elewacjach budynków ani przy samej jezdni. W swoich rysunkach Rueß uwidacznia podział różnych przestrzeni, zaznaczając obszary wykorzystywane przez ludzi, resztę pozostawiając białą, niezarysowaną. Tak dzieje

a ‘shape we can mentally enter’.³ Tchorek’s thinking about architecture has its counterpart in Simone Rueß’s interest in movement space: the direct relationship between humans and the earth they tread, tracing and tracking their routes.

² Mariusz Tchorek, *Miejsce urodzenia, narodziny Miejsca*, tekst wykładu wygłoszonego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w dniu 9.11.2000, opublikowany w jęz. angielskim: *Place of Birth, Birth of Place*, „The Journal of Architecture” 2010, vol. 15, s. 22.

³ Ibidem.

¹ Term coined by Oskar Hansen.

² Mariusz Tchorek, ‘Place of Birth, Birth of Place’, *The Journal of Architecture*, vol. 15, no. 1, 2010, p. 22.

³ Ibid.

się w rysunkach z cyklu *Kiosk*, które powstały w wyniku obserwacji osoby tam pracującej: siedzący na krześle człowiek wykonuje zautomatyzowane, skoordynowane ruchy; sięgając po papierosy na górze, gazetę po lewej, baterie po prawej itp. W kolejnych rysunkach artystka sumuje ruchy i wychylenia ciała aż do momentu, w którym obecność ciała rozciąga się na całą długość i szerokość kiosku, nie wypełniając jednak szczelnie całej jego przestrzeni.

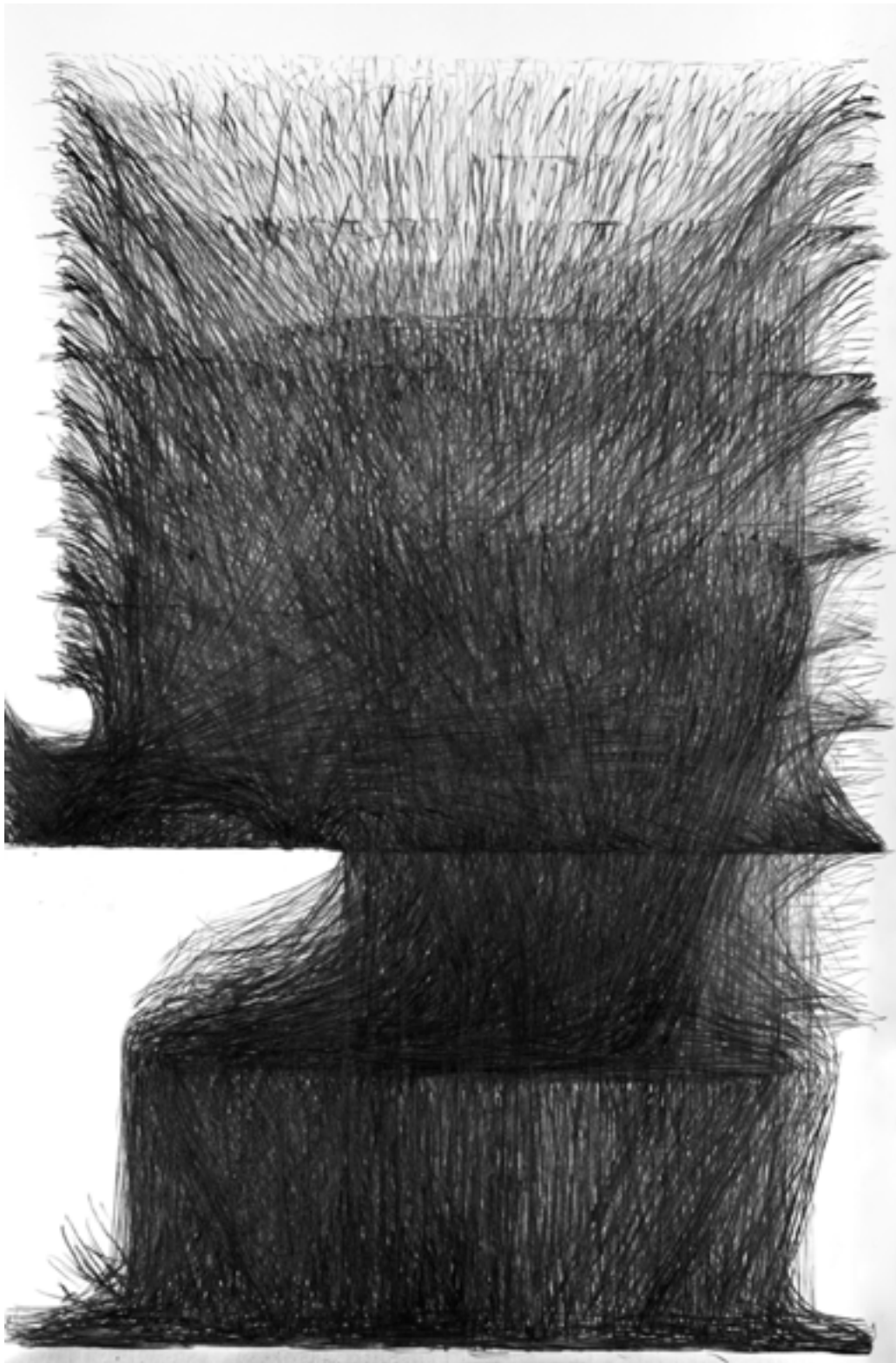
Doświadczeniu przestrzeni w wymiarze prywatnym Rueß poświęciła cykl *Mieszkanie*. W tych przypominających azjatyckie drzeworyty rysunkach w architekturze mieszkań zostały „wryte” ślady ruchu samej artystki, zarejestrowana jej obecność i aktywność w poszczególnych porach doby. Stosunek ciała do całej potencjalnej przestrzeni architektury staje się w tych pracach organiczny, fizjologiczny, podobny układowi krwionośnemu — jakby ciało człowieka ożywiało architekturę, dostarczało jej życiodajnej energii. Analizę danego miejsca, uwzględniającą podział przestrzeni na używaną i nieużywaną, oddają nie tylko rysunki Rueß, ale także obiekty rzeźbiarskie nawiązujące do idei aktywnego negatywu Oskara Hansena. Aktywny negatyw był „emocjonalnym studium kompozycji przestrzeni architektonicznej przed przystąpieniem do fazy technicznej”⁴. Emocjonalnym, ponieważ opierał się na wzrokowym odbiorze przestrzeni wewnątrz danego pomieszczenia oraz przestrzeni rozciągającej się poza oknami. Aktywny negatyw Hansena uwzględniał przy kształtowaniu przestrzeni wewnętrznej relację człowieka z przestrzenią zewnętrzną, brał pod uwagę jego odczucia, tak by w architekturze jej odbiorca czuł się dobrze. Powstałe modele były złożone z brył — tyłu, ile pomieszczeń w domu — połączonych ze sobą jak w doświadczeniu odbioru. W ten sposób oddawały przestrzeń, która jest „do dyspozycji”. Simone Rueß nawiązuje do idei Hansena, lecz jej „aktywny negatyw” mówi o czymś innym. Różnica polega na tym, że w obiektach *Kiosk (Movement Space)* i *Płocka (Movement Space)* w miejscu doświadczenia wzrokowego Rueß umieszcza doświadczenie cielesne; zamiast Hansenowskiej wizualnej, „lotnej” formy pojawia się materialna gęstość ciała, konkretna obecność w przestrzeni. Druga różnica polega na tym, że aktywny negatyw Oskara Hansena dotyczył analizy przestrzeni z punktu widzenia projektanta oddającego jakąś potencjalną przestrzeń do dyspozycji użytkownikowi. „Aktywny negatyw” Rueß powstaje *post factum*, na podstawie rejestracji sposobów wykorzystania przestrzeni, zachowań użytkowników, a nie idei projektanta. Po trzecie, Oskar i Zofia Hansen, projektując mieszkania, konsultowali się z ich przyszłymi mieszkańcami, uwzględniali potrzeby i zachowania indywidualnych podmiotów. Simone Rueß, z wyjątkiem

Architectural forms are somehow inadequate, inappropriate for the human form. Ever since Vitruvius, architecture has been based on the proportions of the human body and yet has remained attached to solutions such as corners. Art Nouveau architecture, inspired by nature, replaced corners with rounded, irregular, organic plans of apartments and buildings, as in Antonio Gaudí's designs. Such 'dead' corners, inactive spaces of architecture, are symbolically activated by Simone Rueß in her performance *Mozartstraße*, in which she walks round a room along the walls, squeezes into a space between a radiator and the wall, hides in a corner between two windows. Passing through spaces which are usually 'dead', Rueß reminds the body of the existence of peripheral, unused spaces. Her interest also extends to urban spaces, where both architecture and urban planning determine the method of use: for instance, people tend to walk along the middle of the pavement, avoiding the sides right next to the buildings or along the street. In her drawings, Rueß exposes the division of spaces, marks areas used by people, and leaves the remainders white, empty. This is what happens in the drawings from the series *Newsstand*, which are based on the observation of a kiosk assistant who sits in a chair and makes automated, co-ordinated movements, reaching up for a pack of cigarettes, to the left for a newspaper, to the right for batteries, etc. Drawing by drawing, Rueß sums up the movements and rotations of the body until its presence extends across the width and depth of the kiosk without, however, filling up all of its space.

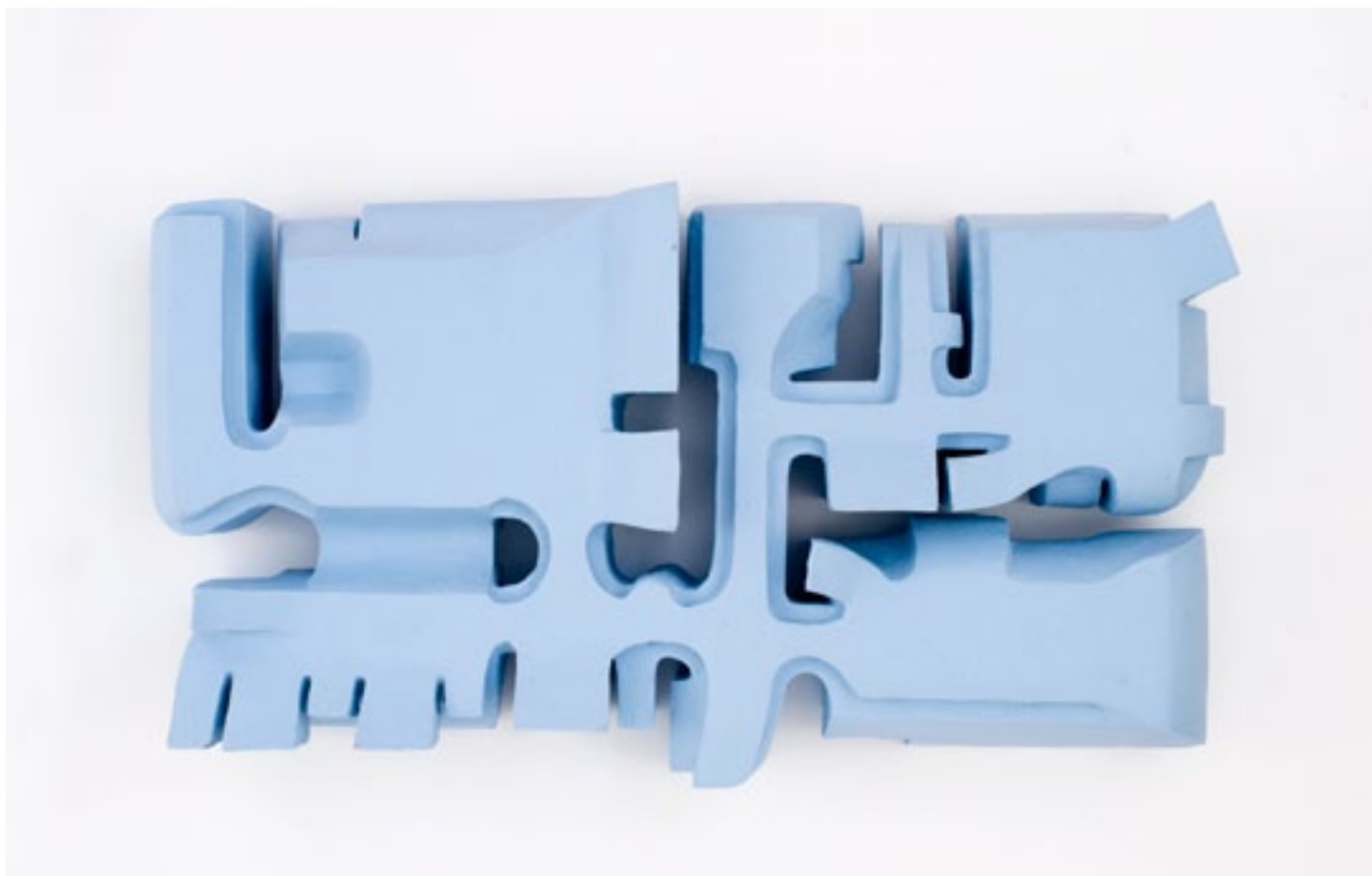
Rueß has devoted the series *Apartment* to the private experience of space. Movements of the artist herself within the apartment's space are tracked; her presence and activity at different times of day are recorded in these drawings, which are similar to Asian woodblock prints. In these works, the relation between the body and all potential space of architecture is organic, physiological, like a circulatory system, as if the human body made architecture alive, fed it with vital energy. An analysis of a specific place, dividing it into used and unused space, is offered both in Rueß's drawings and sculptural objects which refer to Oskar Hansen's concept of active negative. Active negative was an 'emotional study of an architectural space's composition before the technical phase begins'.⁴ It was emotional as it relied on visual perception of space within a room and space outside the windows. In shaping interior space, Hansen's active negative included the relationship between humans and external space and considered people's feelings to ensure that they would feel fine inside the designed space. This method produced models composed of three-dimensional forms, whose number equalled the number of rooms, combined in the same way they were perceived. The forms represented the

⁴ Oskar Hansen, *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*, red. Jola Gola, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005, s. 105.

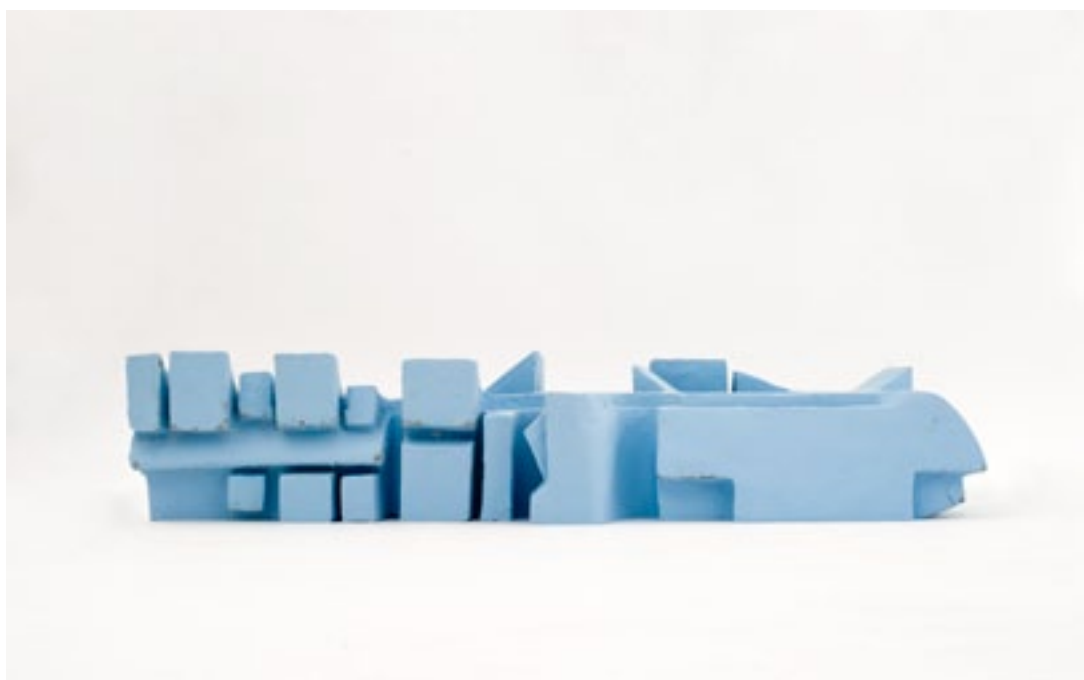
⁴ Oskar Hansen, *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*, ed. Jola Gola, Warsaw: Fundacja Galerii Foksal, 2005, p. 105.



Kiosk (widok z boku), 2010, węgiel, papier, 237 x 149 cm
Newsstand (Side View), 2010, charcoal on paper, 237 x 149 cm



Płocka (Movement Space), 2012, silikon, 9 x 50 x 27 cm
Płocka (Movement Space), 2012, silicon, 9 x 50 x 27 cm



Oskar Hansen, aktywny negatyw przestrzeni mieszkania przy ul. Sędziowskiej, 1955. Dzięki uprzejmości Igora Hansena

Oskar Hansen, active negative of flat at Sędziowska street, 1955. Courtesy of Igor Hansen

cyklu *Mieszkanie*, skupia się raczej na formującym nas charakterze przestrzeni architektonicznej i miejskiej, wychodzi od obserwacji tego, jak przestrzeń na nas działa, jak zachowujemy się w danej przestrzennej ramie — na Patelni, w kiosku czy w Złotych Tarasach. Po czwarte, co wynika z powyższych, oko Rueß sytuuje się na ogół



wewnątrz danej sytuacji przestrzennej, zaś Oskar Hansen podkreślał subiektywną relację człowieka z wnętrzem i zewnętrzem. W pracach Rueß dane przestrzenie są jakby wycięte z szerszej całości, a ślady tego wycięcia artystka zachowuje — w smugach przed wejściem do mieszkania czy w ciągnących się poza granicę kartki drogach. Uwaga zostaje przeniesiona na wymiar sprawczy samej przestrzeni, „wewnętrzną logikę miast”, o której pisze Joanna Kusiak w eseju zamieszczonym w niniejszej publikacji.

Umieszczenie ciała w centrum refleksji o architekturze i przestrzeni zbliża sztukę Simone Rueß do projektów artystów takich jak Jarosław Kozakiewicz. *Geometria wnętrza* Kozakiewicza to propozycja kina w przestrzeni placu Piłsudskiego. Na podstawie nagrania ruchów ciała śpiącej osoby (dziewczyny), w oparciu o linie przeprowadzone między otworami jej ciała, powstał obraz, który stał się podstawą dla projektu bryły budynku. W pracach Rueß, na przykład w rysunkach z cyklu *Kiosk*, miejsce matematycznej analizy zajmują przefiltrowane przez pamięć wrażeniowe obserwacje: wychyleń ciała pracownika kiosku widzianych z frontu i z boku oraz samych kierunków ruchu. Praca pamięci buduje dodatkowy wymiar rysunków Rueß: jeśli możemy tu mówić o dokumentowaniu ruchu, to nie jest to zobiektywizowany zapis, a raczej rys pamięciowy.

Ciało i ciało: *Zwischenraum*

Kolejnym eksplorowanym przez artystkę wątkiem jest interpersonalny wymiar relacji przestrzennych,

available space. Simone Rueß refers to Hansen's concept, but her 'active negative' is different in that Rueß replaces visual experience with bodily experience in *Newsstand (Movement Space)* and *Płocka (Movement Space)*. Hansen's visual 'aerial' form is replaced by the material density of the body, concrete presence in space. Another difference is that



Oskar Hansen's active negative was used to analyse space from the perspective of a designer, who made potential space available to the user. Rueß's 'active negative' is produced *a posteriori* based on observations of how space is used, how users behave, rather than as the designer's idea. Third, Oskar and Zofia Hansen designed apartments in consultation with future users to take into account individual needs and behaviours. Apart from her *Apartment* series, Simone Rueß focuses more on the formative impact of architectural and urban space. Her starting point is observation of the effect of space on people's behaviour within a spatial framework: on Patelnia, in a kiosk, at the Złote Tarasy shopping mall. Fourth, and as a result of the foregoing, Rueß's eye is usually located within a spatial situation whereas Oskar Hansen stressed the subjective relation between people and the interior and exterior. In Rueß's works, each space seems to be cut out from a bigger whole, and the artist preserves the traces of the cut, represented as smudges in front of the apartment's entrance or roads which extend beyond the sheet of paper. Here, the focus is on the agency of space itself, the 'intrinsic logic of cities' described by Joanna Kusiak in her essay published herein.

By putting the body in the centre of reflection on architecture and space, Simone Rueß's art is akin to projects of artists like Jarosław Kozakiewicz. Kozakiewicz's *Geometry of Inside* is a project of a cinema at Plac Piłsudskiego. Based on recorded movements of the body of a sleeping person (woman), lines plotted between the orifices of her body created an image which was

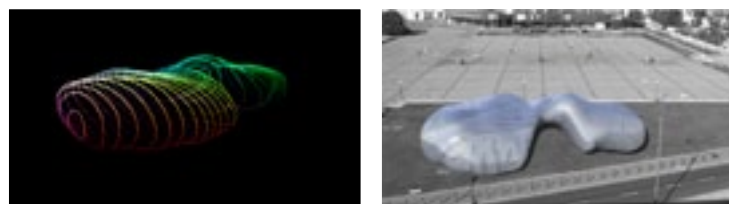
relacje międzycieleśne. W serii rysunków *Zwischenraum* [niem. „przestrzeń pomiędzy”] Rueß oddaje przestrzeń, która tworzy się między dwiema idącymi osobami, uwzględniając ruch ciał i odległość między nimi oraz



obserwując powstający rytm i synchronizację ruchów. W niektórych rysunkach została zaznaczona sama przestrzeń między ciałami: dystans, który postrzega się jako pustkę, materializuje się jako pozytyw, jako obecność. Sytuacja dwóch idących razem po mieście osób wydziela z ogólnej, publicznej przestrzeni kontekst prywatny, kokon interpersonalnej przestrzeni rozmowy i spotkania. Pisząc o Ja i Innym, Emmanuel Levinas pisał o twarzy — tej powierzchni, za którą kryje się Inny; twarzy, przez którą sączy się ciemne światło Innego⁵. Levinasa opis spotkania ma bardzo malowniczy charakter: zbudowany jest wokół czegoś na kształt przepaści, ciemnego korytarza wychodzącego z głębin ciała przez usta i łączącego się z przestrzenią Innego w jego (nieprzeniknionej, niepoznawalnej mi) otchłani. Rysunki Simone Rueß z cyklu *Zwischenraum* cechuje podobne myślenie o przestrzennym wymiarze spotkania, choć niewątpliwie jej korytarz przestrzenny urywa się na granicy skóry, obejmuje przestrzeń między ciałami. Jej spojrzenie jest spojrzeniem z boku, obserwacyjnym — inspiracją dla rysunków *Zwischenraum* była seria fotografii wykonanych w okolicach Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie — wolnym od metafizyki Ja i raczej socjologicznym, sprowadzonym do analizy samych przestrzeni „pomiędzy”.

Relacje przestrzennie między ludźmi Simone Rueß eksploruje także w sytuacjach grupowych, jak w *Patelni* — abstrakcyjnym obiekcie z tektury. Staje się on czytelny w zestawieniu z serią rysunków pod tym samym tytułem, podzieloną na trzy grupy: w pierwszej zaznaczone są osoby na placu, ich nieregularne zagęszczenie, mniejsze i większe skupiska; w drugiej przedstawienia te artystka uzupełniła o zaznaczenie odległości między ludźmi; w trzeciej pozostawiła już same relacje przestrzenne⁶. Geometria obiektu Rueß, przywołującego na myśl strukturę polimeru albo systemu ścian komórkowych, ma w istocie organiczny charakter. Rysunki niczym klatki filmu układają się w sekwencje, które różnią się kilkusekundowymi przesunięciami; stały się one punktem wyjścia do animacji pod tym samym tytułem. Poszczególne klatki przedstawiają

transformed into architectural form. In Rueß's works, such as the *Newsstand* series of drawings, mathematical analysis is replaced by impressions and observations filtered by memory: slant movements of the body of a kiosk



assistant watched from the front and from the side, and the directions of that movement. The work of memory adds an extra dimension to Rueß's drawings: if they record movement, it is not an objective record, more of a drawing from memory.

Body and Body: *Zwischenraum*

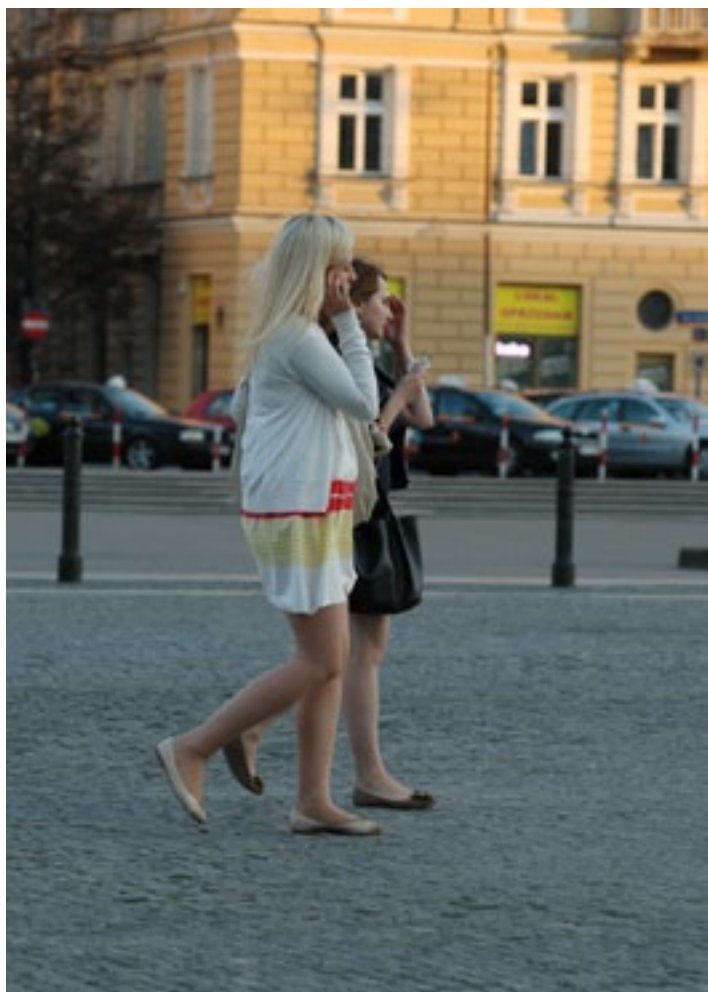
Another theme explored by the artist is the interpersonal nature of spatial relations: relations between bodies. In her series of drawings *Zwischenraum* [German for 'space in between'], Rueß represents the space which opens between two walking people, considering the movement of the bodies and the distance between them, observing the emerging rhythm and synchronisation of movements. Some drawings mark the space between the bodies: the distance which is perceived as void materialises as a positive presence. The situation of two people walking together in the city separates from public space a private context, a cocoon of the interpersonal space of encounter and conversation. Writing about I and the Other, Emmanuel Levinas wrote about the face which conceals the Other, the face which radiates the dark light of the Other.⁵ Levinas's account of encounter is very graphic: it involves a kind of abyss, a dark channel emerging from the depth of the body through the mouth and reaching into the space of the Other and the abyss of the Other (which I cannot penetrate or know). Simone Rueß's series of drawings *Zwischenraum* represents a similar thinking about the spatial dimension of encounter, although clearly her spatial channels stop at the boundary of the skin and extend to the space between the bodies. Hers is a gaze from the side, that of an observer (the series of drawings *Zwischenraum* was inspired by a series of photographs taken around the Palace of Culture and Science in Warsaw), free of the metaphysics of I, a sociological gaze reduced to analysis of the spaces between.

Simone Rueß also explores the spatial relations between people in groups, as in *Patelnia*, an abstract cardboard object. Its meaning emerges in conjunction with a series

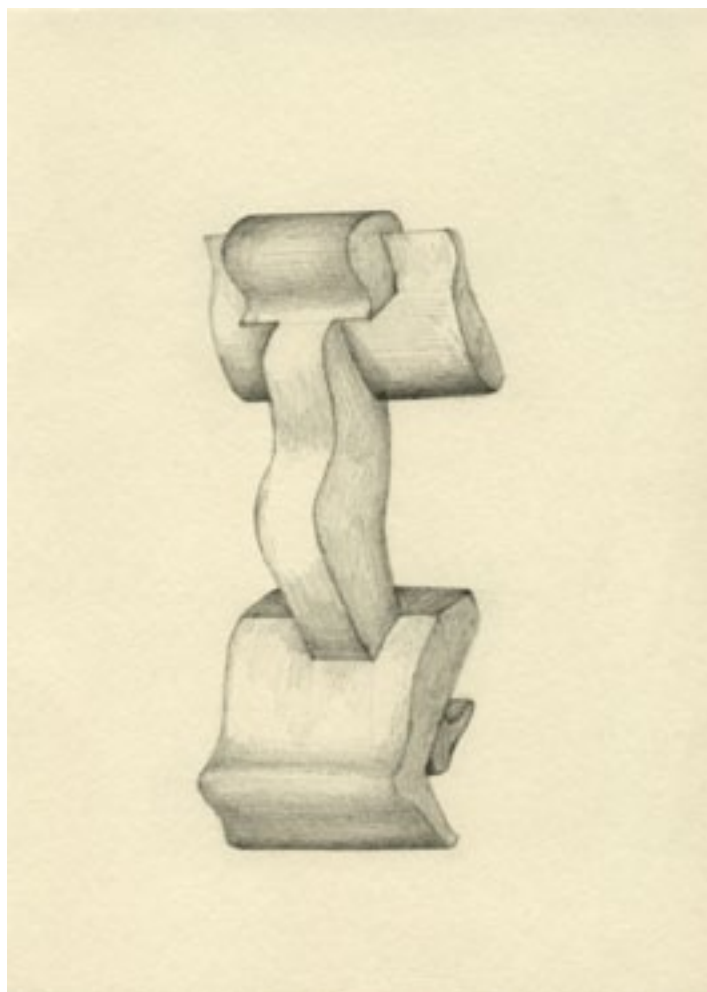
⁵ Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, PWN, Warszawa 2002, część czwarta: *Poza twarzą*, s. 302 i n.

⁶ Por. mój tekst *Distances... w katalogu wystawy Distances. Aerial Spaces Between Mental Oceans*, Galeria Le Guern, Warszawa 2011.

⁵ Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Warsaw: PWN, 2002, part 4: 'Poza twarzą' [Beyond the Face], pp. 302ff. English edition: Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.



Zwischenraum, dwie kobiety, 2011, fotografia, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum, Two Women, 2011, photograph, 21 x 14.8 cm



Zwischenraum, dwie kobiety, 2011, ołówek, papier, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum, Two Women, 2011, pencil on paper, 21 x 14.8 cm



Patelnia, 2011/2012, animacja, 3'10", pętla, muzyka: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, *Hitodama* (Pope Waffen, Corvo Records 2010)

Patelnia, 2011/2012, animation, 3'10", loop, music: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, 'Hitodama' (Pope Waffen, Corvo Records, 2010)

zmiany rozmieszczenia ludzi na placu i zmieniające się stosunki przestrzenne między nimi, tworząc ruchliwą strukturę kryształu przekształcającego się wraz z ruchem ludzi. Kryształ ten wydaje się nigdy nie zanikać, a Patelnia jak roślinka żywi się obecnością wystawionych na niej ludzi, przebywających tutaj o każdej porze doby.

Podobnym portretem miejsca jest wielkoformatowa fotografia *Złote Tarasy*. W charakterystycznym szklanym dachu centrum handlowego widzimy odbicia samotnych *flâneurów* i kilkuosobowe grupy osób: spacerujących, oczekujących na kogoś, jedzących przy stolikach. W pracy Rueß rytm powtarzających się scen wpisanych w trójkątne moduły dachu współgra z mnogością perspektyw, kondygnacji i nieregularnym kształtem architektury budynku. Złote Tarasy, tętniące życiem miejsce socjalizowania się, odpoczynku i rozrywki, pełnią funkcję, jaką niegdyś spełniały ogrody i parki, dzisiaj raczej opustoszałe i mroczne wieczorami. Chroniąca przed deszczem szklana tafla dachu, przez którą za dnia można podziwiać panoramę Warszawy, po zmroku działa jak lustro, odbijając spojrzenie z powrotem w kierunku widzów.

W cyklu zdjęć *Plac Defilad* artystka sfotografowała tereny wokół Pałacu Kultury i Nauki, połącznie niezagospodarowanej przestrzeni wykorzystywanej jako wielki parking pod gołym niebem w samym centrum miasta. W zdjęciach *Palace Rooms* sportretowała wnętrza Pałacu, odkrywając dla naszych oczu jego zakamarki, pomieszczenia gospodarcze i korytarze. W serii rysunków Dworca Centralnego rozrysowuje jego naziemną konstrukcję oraz podziemny układ przejść i torów z inżynierską precyzją, aby w innym przedstawić go jako kłacz z wielką bulwą w miejscu hali głównej albo jako system powietrzno-hydrauliczny — wszak dworzec to płuca miasta, dostarczające mu pociągami nowych zasobów ludzkich. Metafory i skojarzenia organiczne widoczne są w rysunkach urbanistycznych Charlottenplatz w Stuttgarcie, gdzie tkanka miejska przypomina prawdziwą tkankę organizmu: systemy naczyniowe, organy i narządy, czasem pierwotniaki czy stworzenia morskie. Fantazyjne kształty przybiera Rondo Dmowskiego w rysunkach powstałych w czasie pierwszej wizyty Simone Rueß w Warszawie: raz jest przedstawione jak pustynia lodowa, innym razem jak przekrój geologiczny, który przybiera kształt podobny do muszli, jeszcze innym — jak harmonijny ogród francuski czy wielopoziomowy, futurystyczny ziggurat.

Ciało: przestrzeń komórkowa

Hybrydyczny obiekt *Stojak na parasole* to wieszak na ubrania pokryty kopułami parasoli. Artystkę interesuje „przestrzeń komórkowa” — przestrzeń jednej osoby, tak jak ją możemy widzieć, kiedy obserwujemy ludzi pod parasolami przesuwających się ulicami. Powierzchnia parasola znakuje

of drawings with the same title, divided into three sets: one set marks people in the square, their irregular density, smaller and bigger groupings; another set combines that representation with marked distances between people; the final set only presents the spatial relations.⁶ The geometry of Rueß's object, which evokes associations with polymer structure or a system of cell walls, is indeed organic. Like stills from a movie, the drawings form a sequence of images taken in intervals of several seconds, one after another. They are the starting point of an animation with the same title. The stills present the changing locations of people in the square and changing spatial relations between the people, a moving structure of a crystal, which changes with the movement of people. The crystal seems never to disappear. Like a carnivorous plant, Patelnia appears to feed off the presence of people who come here at all times of day.

The large-format photograph *Złote Tarasy* is a similar portrait of a place. The easily recognisable glass ceiling of the shopping mall reflects lone *flâneurs* and small groups of people walking, waiting, eating at tables. In Rueß's work, the rhythm of repetitive scenes inscribed on triangular modules of the roof corresponds to the multiple perspectives, floors, and irregular shapes of the mall architecture. *Złote Tarasy*, a vibrant venue of socialising, relaxation and entertainment, has the same function as the gardens and parks of yesteryear, now empty and murky at night. The glass panes of the roof show the skyline of Warsaw by day and turn into a mirror by night, reflecting the gaze back to the viewer.

In the series of photographs *Plac Defilad*, Rueß shows the area around the Palace of Culture and Science, an expanse of underdeveloped space used as an open-air car park smack in the city centre. Her photos *Palace Rooms* are portraits of Palace interiors, revealing nooks and corners, backrooms and corridors. In a series of drawings of the Warsaw railway Central Station, Rueß maps out with an engineer's precision the overground structure of the station as well as the underground system of passages and tracks, only to represent it elsewhere as a rhizome with a huge bulb for the main hall, or as a hydraulic system — after all, the railway station is like the lungs of the city, pumping in fresh human resources brought by the trains. Organic metaphors and associations are present in the drawings of urban space at Stuttgart's Charlottenplatz, where the fabric of the city is like organic tissue: vascular systems and organs, protozoa or sea creatures. Warsaw's central roundabout, Rondo Dmowskiego, takes on fantastic shapes in the drawings Simone Rueß produced during her first visit to Warsaw: now an ice desert, now a geological section in the form of a seashell, now a harmonious French garden, now a multi-layered futuristic ziggurat.

⁶ Cf. my essay *Distances* . . . in the exhibition catalogue *Distances. Aerial Spaces Between Mental Oceans*, Warsaw: Galeria Le Guern, 2011.

bezpośrednią strefę prywatną człowieka, tę najbliższą ciała, tworząc rodzaj osobistej kapsuły. Wycinając fragment przestrzeni ponad głową, parasol staje się moim prywatnym kawałkiem nieba, pod którym przecież nie tylko chronię się od deszczu czy słońca, ale także buduję odległość od innych przechodniów⁷. W pracy artystki głowica wieszaka pozostaje zakryta, a sferyczna powierzchnia parasolek zatrzymuje spojrzenie i obecność widza na zewnątrz, nie pozwalając mu się zbliżyć. Sam wieszak można potraktować jako symboliczne przedstawienie ciała człowieka: zasłoniętego, niedostępnego, chroniącego strefę swojej prywatności. Na tę intymną przestrzeń ciała nakładają się jak ruskie matrioski kolejne warstwy: kiedy człowiek porusza się po mieszkaniu, po ulicach i placach, w miejscach pracy czy przestrzeniach socjalizowania się, w sytuacjach towarzyskich, rozmowy: w przestrzeni spotkania z drugim człowiekiem.

Body: Cell Space

The hybrid object *Umbrella Stand* is a coat hanger topped with domes of umbrellas. Rueß is interested in 'cell space': the space of an individual observed walking down the street under an umbrella. The surface of the umbrella marks a direct private space of the individual, the space closest to the body, a kind of private pod. The umbrella cuts out a piece of space over my head and becomes my private part of heaven. I use it to find shelter from the rain or sunshine and to create distance from other passers-by.⁷ In Rueß's work, the head of the coat hanger is covered, the spherical surface of the umbrellas keeps the viewers' gaze and presence outside, keeps them at a distance. The coat hanger is like a symbolic representation of the human body: hidden, unapproachable, protecting its privacy. The intimate space of the body is covered in layer after layer, like a Russian nesting doll: when people move around an apartment, along a street, across a square, at a work place or a social venue, in a social situation, when they talk: in the space of encounter with others.

⁷ Por. Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, przekł. Teresa Hołówka, Muza, Warszawa 1997; także mój esej *Distances...*, j.w.

⁷ Cf. Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, Warsaw: Muza, 1997 (originally published as *The Hidden Dimensions*, Garden City: Doubleday, 1966); cf. also my essay *Distances...*

Julian Malinowski

Kurator i krytyk sztuki, dyrektor artystyczny Galerii Le Guern w Warszawie. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jego zakres zainteresowań obejmuje teorię sztuki, psychoanalizę i studia kulturowe. Zrealizował wystawy *Distances — Aerial Spaces Between Mental Oceans* (2011), *Daniela Kostova. Obraz nieortodoksyjny* (2010), pokazy sztuki wideo *Limbs and Spines* (2009) oraz wystawy indywidualne w Galerii Le Guern. Jest autorem tekstów do katalogów oraz recenzji wystaw.

Curator and art critic, artistic director of Le Guern Gallery in Warsaw. He studied history of art at the University of Warsaw. He is interested in art theory, psychoanalysis and cultural studies. He has curated the exhibitions *Distances — Aerial Spaces Between Mental Oceans* (2011) and *Daniela Kostova. Unorthodox Image* (2010), video art presentations *Limbs and Spines* (2009), and solo exhibitions at Le Guern Gallery. He has published texts in exhibition catalogues as well as exhibition reviews.







Drzwi, 2012, MDF, płyta wiórowa, 190 x 150 cm
Door, 2012, MDF, chipboard, 190 x 150 cm



15.10.11 - 2.10.12
Kopernika, 6, ołówek



3.10.11 - 12.10.11
Płocka 12, ołówek



1.10.11 - 5.10.11
Elektronika 25



Mieszkanie (Elektoralna, Kopernika, Płocka), 2005/2009–2012
instalacja: rysunki, fotografie i obiekty

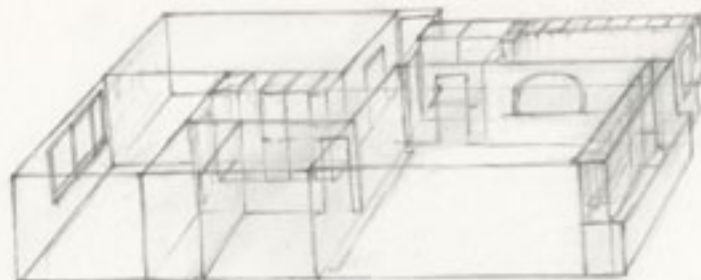
Apartment (Elektoralna, Kopernika, Płocka), 2005/2009–2012
Installation: drawings, photographs, objects



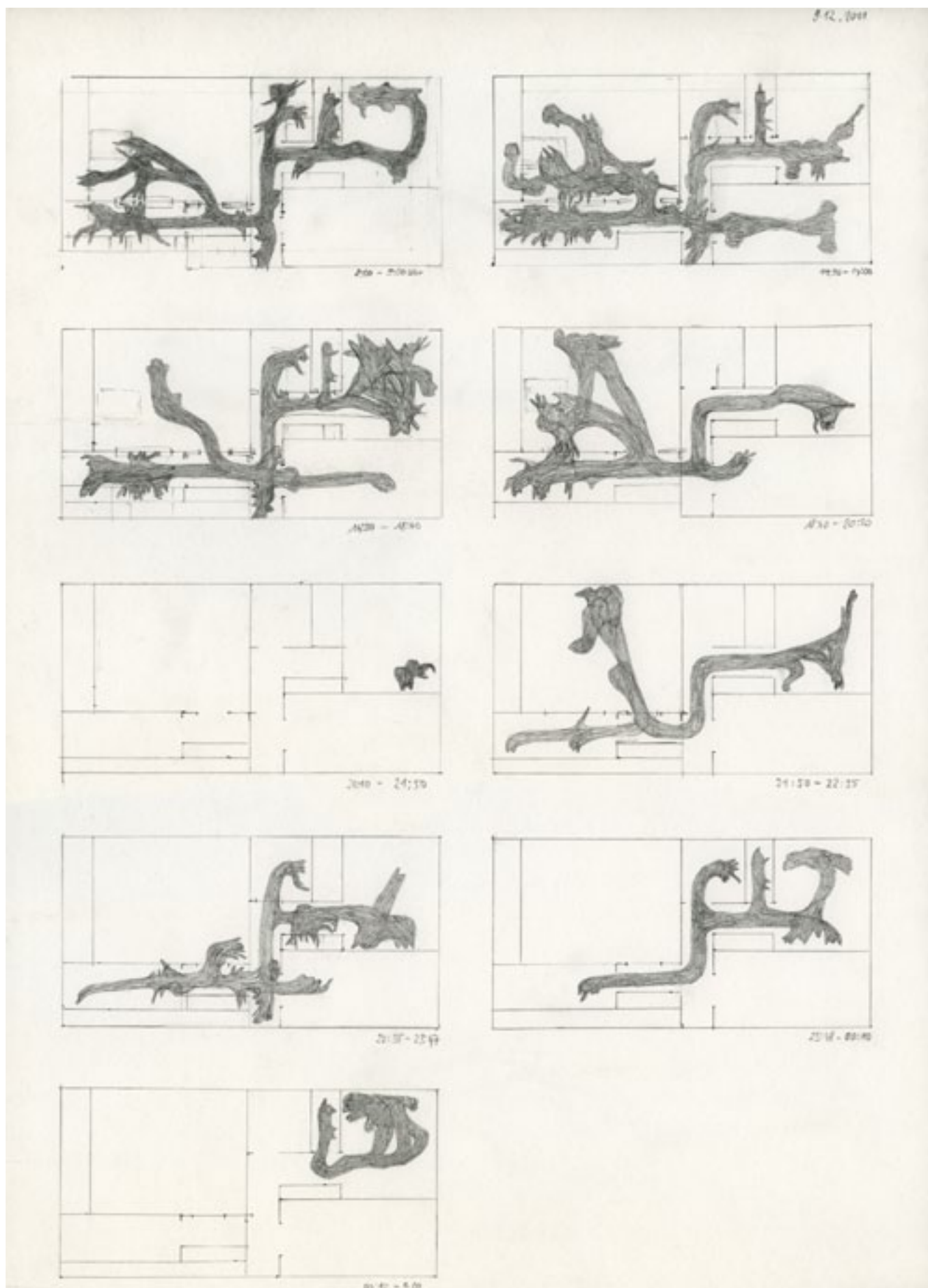
Blok (Płocka), 2011, ołówek, papier, 42 x 29,7 cm
Block of Flats (Płocka), 2011, pencil on paper, 42 x 29.7 cm



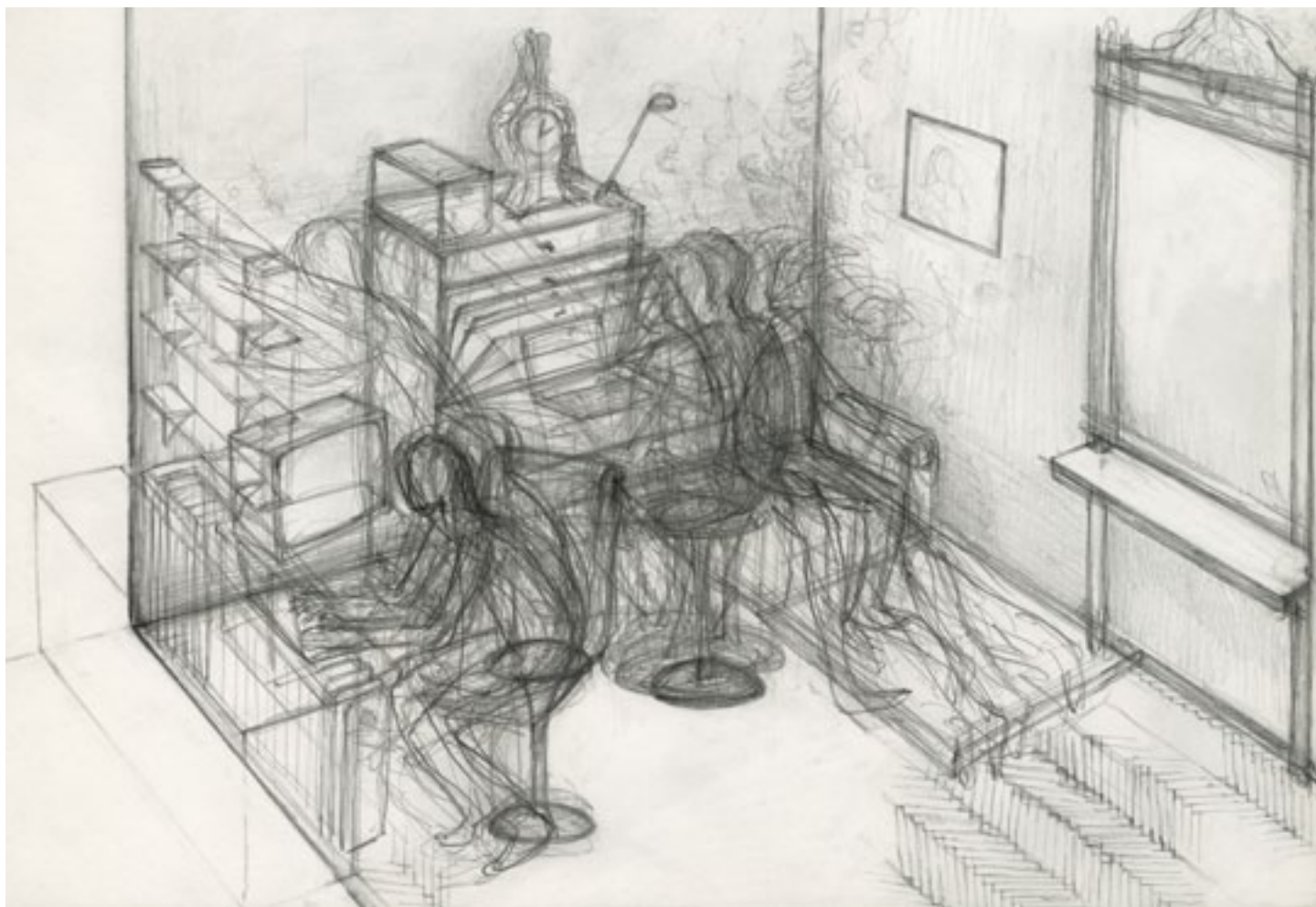




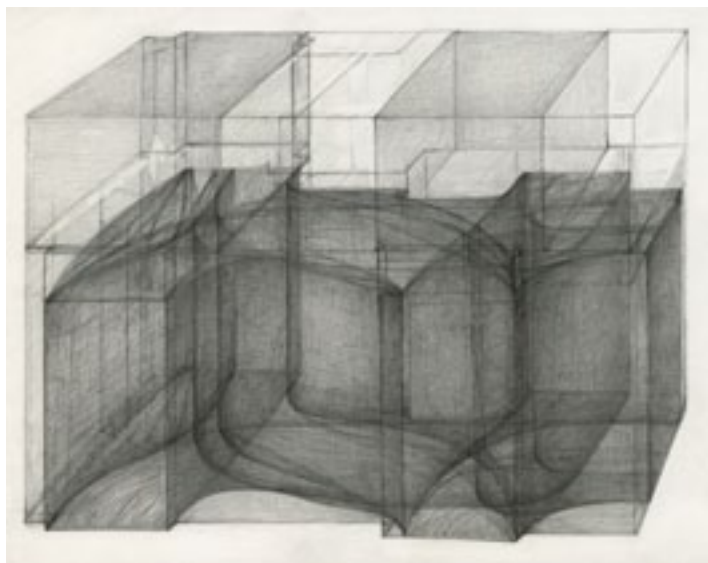
Blok mieszkalny (Płocka), 2011, ołówek, papier, 42 x 29,7 cm
Block of Flats (Płocka), 2011, pencil on paper, 42 x 29.7 cm



Movement Space 1 (Płocka), 2011, ołówek, papier, 42 x 29,7 cm
 Movement Space 1 (Płocka), 2011, pencil on paper, 42 x 29.7 cm



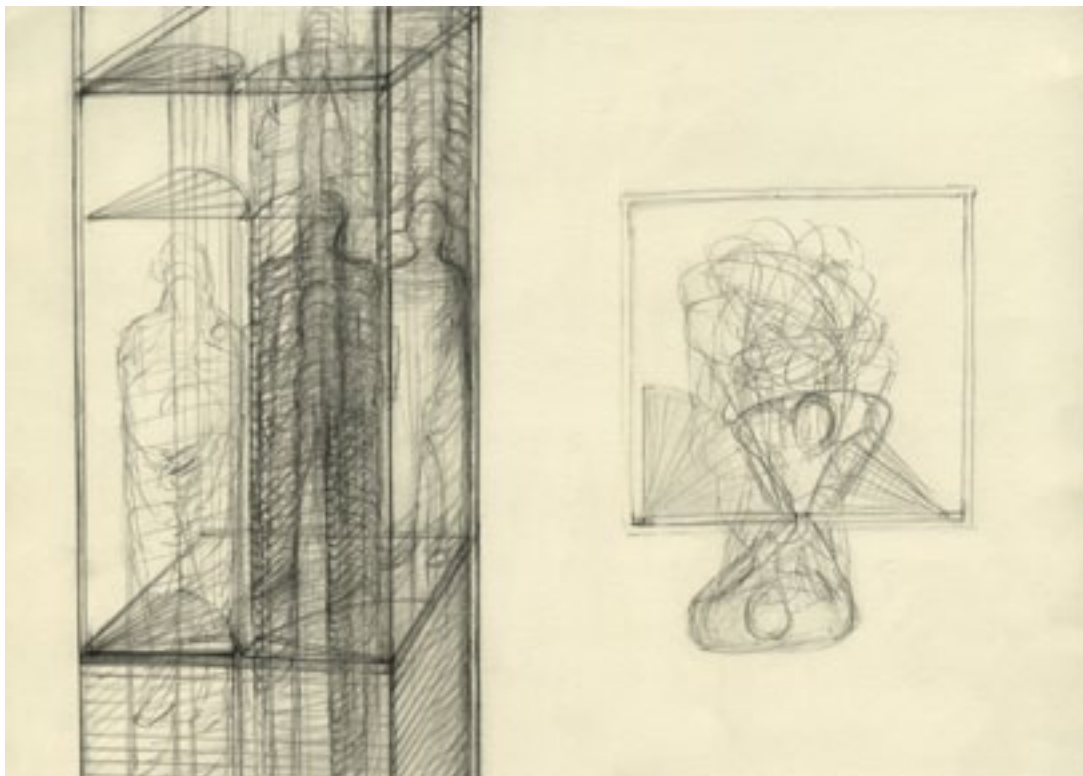
Pokój dzienny, ruchy (Kopernika), 2009, ołówek, papier, 29,7 x 42 cm
Living Room, Movements (Kopernika), 2009, pencil on paper, 29.7 x 42 cm



Korytarz, Movement Space (Kopernika), 2009, ołówek, papier, 29,7 x 42 cm
Corridor, Movement Space (Kopernika), 2009, pencil on paper, 29.7 x 42 cm



Podłoga 1 (Płocka), 2011, fotografia, 20 x 30 cm
Floor 1 (Płocka), 2011, photograph, 20 x 30 cm

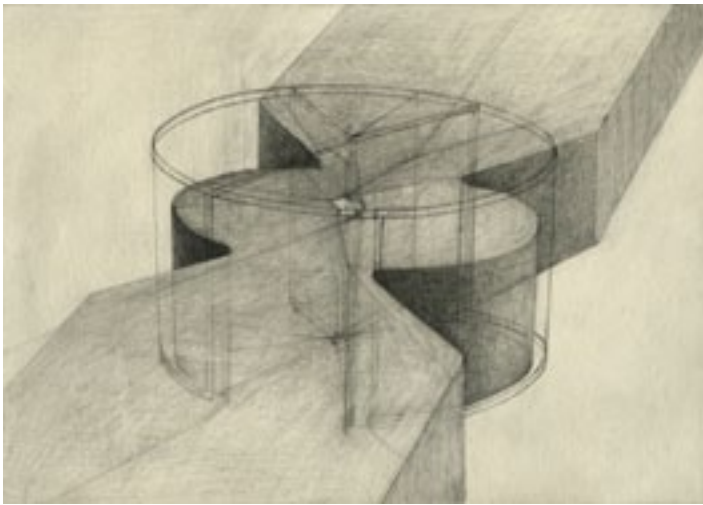


Winda (Kopernika), 2009, ołówek, papier, 29,7 x 42 cm
Lift (Kopernika), 2009, pencil on paper, 29.7 x 42 cm

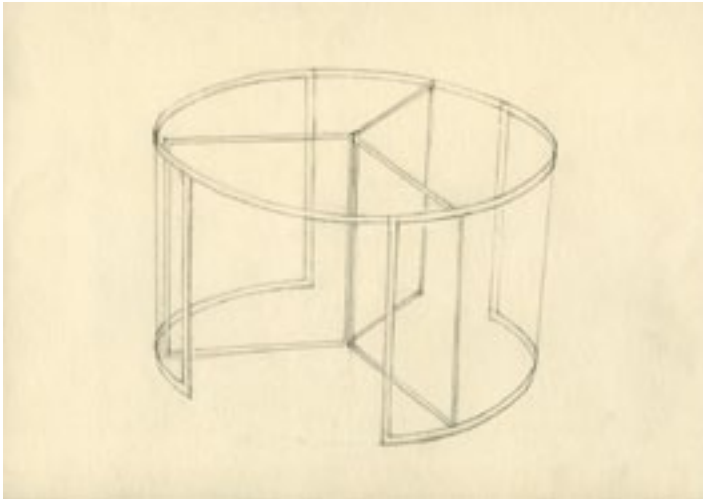




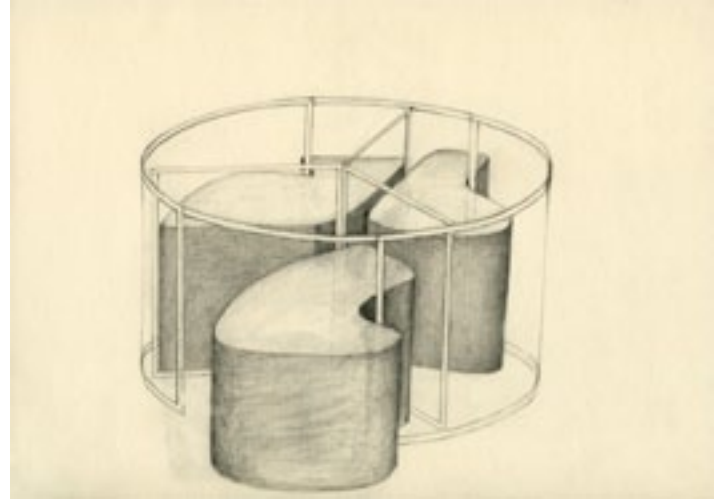




Drzwi obrotowe, Movement Space, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, Movement Space, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm



Drzwi obrotowe, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm

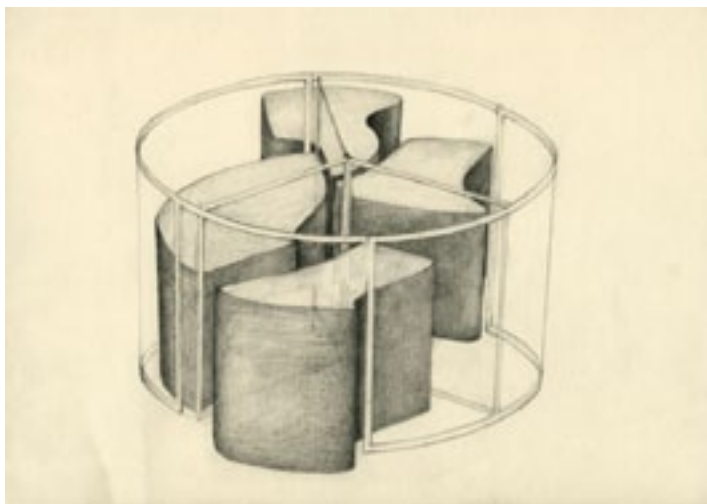
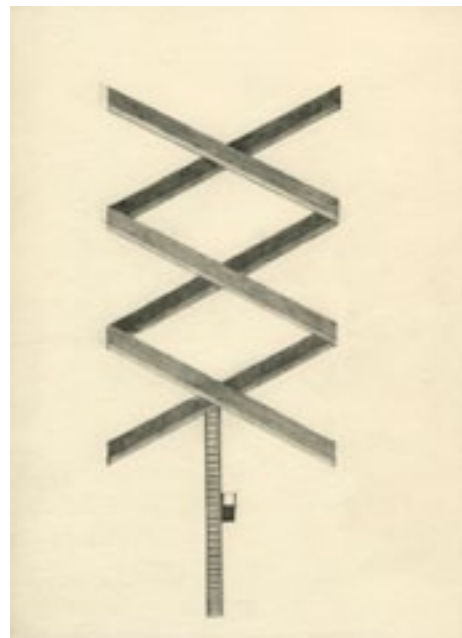


Drzwi obrotowe, Movement Space 1, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, Movement Space 1, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm

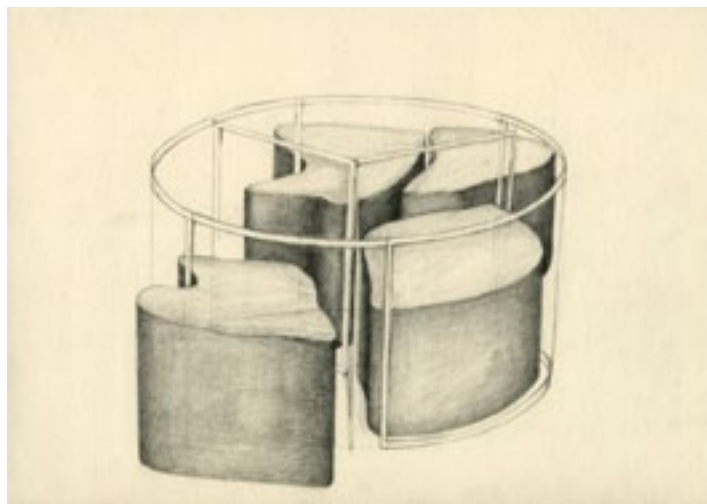
Schody ruchome 1, cylinder, 2011, ołówek, papier, 29,7 x 21 cm
Escalator 1, Cylinder, 2011, pencil on paper, 29.7 x 21 cm

Schody ruchome 2, zejście, 2011, ołówek, papier, 29,7 x 21 cm
Escalator 2, Descent, 2011, pencil on paper, 29.7 x 21 cm

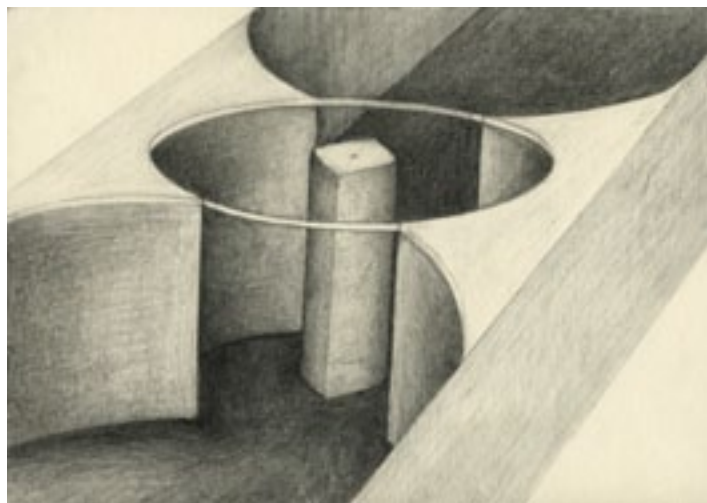
Schody ruchome 3, szkielet, 2011, ołówek, papier, 29,7 x 21 cm
Escalator 3, Sketch, 2011, pencil on paper, 29.7 x 21 cm



Drzwi obrotowe, Movement Space 2, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, Movement Space 2, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm



Drzwi obrotowe, Movement Space 3, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, Movement Space 3, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm



Drzwi obrotowe, Movement Space, negatyw, 2011, ołówek, papier, 21 x 29,7 cm
Revolving Door, Movement Space, Negative, 2011, pencil on paper, 21 x 29.7 cm





Złote Tarasy, 2012, animacja, 3'05", pętla, muzyka: Thorsten Soltan, *Grün wie Milch* (fragment, Corvo Records 2010/2011)
Złote Tarasy, 2012, animation, 3'05", loop, music: Thorsten Soltan, 'Grün wie Milch' (excerpt, Corvo Records, 2010/2011)







Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2011, tektura, 6 x 100 x 50 cm
Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2011, cardboard, 6 x 100 x 50 cm







Patelnia, 2011/2012, animacja, 3'10", pętla, muzyka: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, *Hitodama* (Pope Waffes, Corvo Records 2010)

Patelnia, 2011/2012, animation, 3'10", loop, music: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, 'Hitodama' (Pope Waffes, Corvo Records, 2010)



Zwischenraum 1, 2011, ołówek, papier, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum 1, 2011, pencil on paper, 21 x 14.8 cm



Zwischenraum 2, 2011, ołówek, papier, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum 2, 2011, pencil on paper, 21 x 14.8 cm



Zwischenraum 3, 2011, ołówek, papier, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum 3, 2011, pencil on paper, 21 x 14.8 cm



Zwischenraum 4, 2011, ołówek, papier, 21 x 14,8 cm
Zwischenraum 4, 2011, pencil on paper, 21 x 14.8 cm







Rondo Dmowskiego, 2010, fotografia, 21 x 31 cm
Rondo Dmowskiego, 2010, photograph, 21 x 31 cm

Warszawa z Patelni: lekcje z logiki i geometrii miasta

Warsaw from Patelnia: Lessons in City Logic and Geometry

Gdyby Metro Warszawskie przy nadawaniu nazw stacjom brało pod uwagę opinie mieszkańców miasta, niski, aksamitny głos Ksawerego Jasieńskiego zapowiadałby zapewne przez głośniki „następna stacja — Brak Centrum” (z charakterystyczną pauzą pomiędzy „Brak” i „Centrum”, jak w przypadku innych dwuczłonowych nazw stacji). Rondo Dmowskiego, komunikacyjne centrum miasta, cechuje bowiem specyficzne połączenie braku i nadmiaru. Z jednej strony, jest w najbardziej typowy sposób nie-miejscem, czyli niczyją przestrzenią przepływu (wedle definicji Marca Augé¹), taką jak lotnisko czy supermarket, lecz położoną tam, gdzie inne europejskie miasta mają swoje pocztówkowe centra. Miejsce to nie należy do katalogu warszawskich „miejsc lubianych”, jak modny i ładny plac Zbawiciela albo odnowiony i pełen studentów Nowy Świat, nie cieszy się także znaną w Warszawie marką miejsca „trudnego i właśnie dlatego fascynującego”, jak chaszczce nad Wisłą albo na wpół zrujnowane zaułki starej Pragi. Jakością Ronda Dmowskiego jest na pierwszy rzut oka dynamiczna nijakość, nadmiar ludzi, przedmiotów i zdarzeń, które dla większości mieszkańców nie przekładają się na nic godnego uwagi. Istnieje jednak pewna kategoria ludzi, dla których w Patelni, jak nazywa się potocznie rondo z przyległościami, jest coś magnetycznego, coś, co dynamiczną nijakość każe traktować jako bardzo specyficzną warszawską jakość. „Są ludzie” — pisał

If the Warsaw metro considered the opinions of city inhabitants when announcing the stops, Ksawery Jasieński's deep velvet voice would probably call out: 'Next stop: Lack of Centre' (with a characteristic pause between 'Lack of' and 'Centre', as in other two-word names of stops). Rondo Dmowskiego, the nexus of city traffic, tends to combine excess and lack. On the one hand, it is a typical non-place, nobody's space of transience (as defined by Marc Augé),¹ like an airport or a supermarket, though located where other European cities have landmark centres. The roundabout is not on the list of 'favourite places' in Warsaw, such as the fashionable and pretty Plac Zbawiciela or the renovated Nowy Świat filled with students. Nor is it a 'shabby chic' location like the embankments of the Vistula overgrown with shrubbery, or the semi-ruined nooks in the old district of Praga. The main quality of Rondo Dmowskiego is its apparent dynamic ordinariness, an excess of people, objects and events, which are nothing remarkable for most of the locals. However, for a certain group of people, Patelnia (the 'frying pan', as the roundabout and its environs are known colloquially) has something magnetic about it, which turns its dynamic ordinariness into a specific quality of Warsaw. As the Warsaw writer Leopold Tyrmand wrote, '[s]ome people

¹ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, PWN, Warszawa 2011.

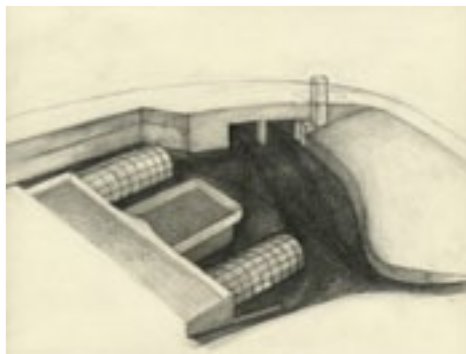
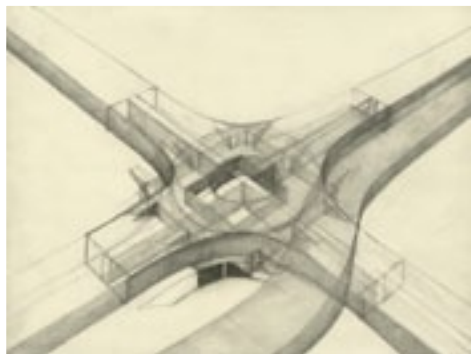
¹ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warsaw: PWN, 2011. English edition: Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London and New York: Verso Books, 1995.

warszawski pisarz Leopold Tyrmand — „którzy tracą poczucie czasu i codziennego obowiązku wobec ożywionej, wypełnionej tłumem ludzkim ulicy. Dla takich ludzi zbieg Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich we wczesnych godzinach popołudniowych jest rozkoszą równego rzędu, co mycie nóg w wodzie z solą Jana po długotrwałym marszu w lipcowym skwarze i w przyciasnych butach — rozkosz taka polega, jak wiadomo, na tym, że doznający jej marzy o niewyjmowaniu nóg z miski przez najbliższe trzy lata”². Do takich osób należy z pewnością Simone Rueß. Jej fascynacja Patelnią ma w sobie pewnego rodzaju upartość, tak jakby w owym braku, jakim jest jedno z głównych skrzyżowań Warszawy, zawierał się klucz do rozwiązania zagadki miasta.

Mówiąc o szczególnych właściwościach Patelni, trzeba zacząć od tego, że właściwie nie bardzo wiadomo, gdzie się ona zaczyna i kończy. Patelnią nazywa się bowiem zarówno wnętrze Ronda Dmowskiego (okrągły wycinek przestrzeni poćwiartowany szynami tramwajowymi i ozdobiony klombami), jak i obły, okrągławy placyk łączący wyjście ze znajdującego się pod rondem przejścia podziemnego z wejściem do metra. Przejmując potoczną nazwę Patelnia, Simone Rueß jednocześnie zaprzecza zakładanej przez tę nazwę płaskości, wyrывая z trójwymiarowej przestrzeni miejskiej całą bryłę z przejściami podziemnymi, powierzchnią ronda i placykiem. Artystka dzieli miasto na geometryczne bloki, jednak nie kartograficznie płaskie, ale sześcienne. Każdy taki sześcian składa się z fragmentu miejskiej zabudowy oraz wypełniającego go powietrza. Takie myślenie o mieście, przywołujące na myśl zabawki dla dzieci typu „dopasuj klocek do otworu”, pojawia się *explicite* w szkicu Pałacu Kultury i Nauki i przedwojennej siatki kamienic z podwórkami, które znajdowały się na tym samym terenie przed wojną. Za każdym razem do istniejących budynków Rueß dorysowuje resztę pustej

lose the sense of time and everyday duty in view of the lively street teeming with throngs of people. For them, the junction of Marszałkowska and Aleje Jerozolimskie in the early afternoon hours is a bliss of the same order as soaking one's legs in salty water after a long walk in tight shoes in the scorching heat of July; obviously, the bliss is such that whoever experiences it dreams of never taking their legs out of the water for the next three years.”² Simone Rueß is clearly one of those people. Her fascination with the Patelnia is a sort of obstinacy, as if the lack at one of Warsaw's main junctions concealed the key to the secrets of the city.

One of the main properties of Patelnia is that it is not clear at all where it starts and where it ends. The term Patelnia is assigned both to the interior of Rondo Dmowskiego (the space within the roundabout cut up by tram tracks and decorated with flower-beds) as well as to the elongated ellipse of a square between the exit of the underground passage beneath the roundabout and the metro entrance. Appropriating the colloquial name Patelnia, Simone Rueß simultaneously negates the flatness inherent in the term. She cuts out from the city space a three-dimensional form with underground passages, the surface of the roundabout, and the square. Rueß divides the city into geometric blocks, which are, however, cubic rather than flat, as a map. Each cube contains a piece of urban architecture as well as air. This kind of thinking about the city, like the children's toys 'put the block in the hole', is explicit in a drawing of the Palace of Culture and Science and the network of tenement houses with yards located in this area before the war. Every time, Rueß draws empty space around existing buildings to fill the cube (if the air were putty, it would represent a mold of the shapes of buildings in negative). Rueß shows the city sculpted in a chunk of matter. Empty space (air) is what remains as if it has not been chipped

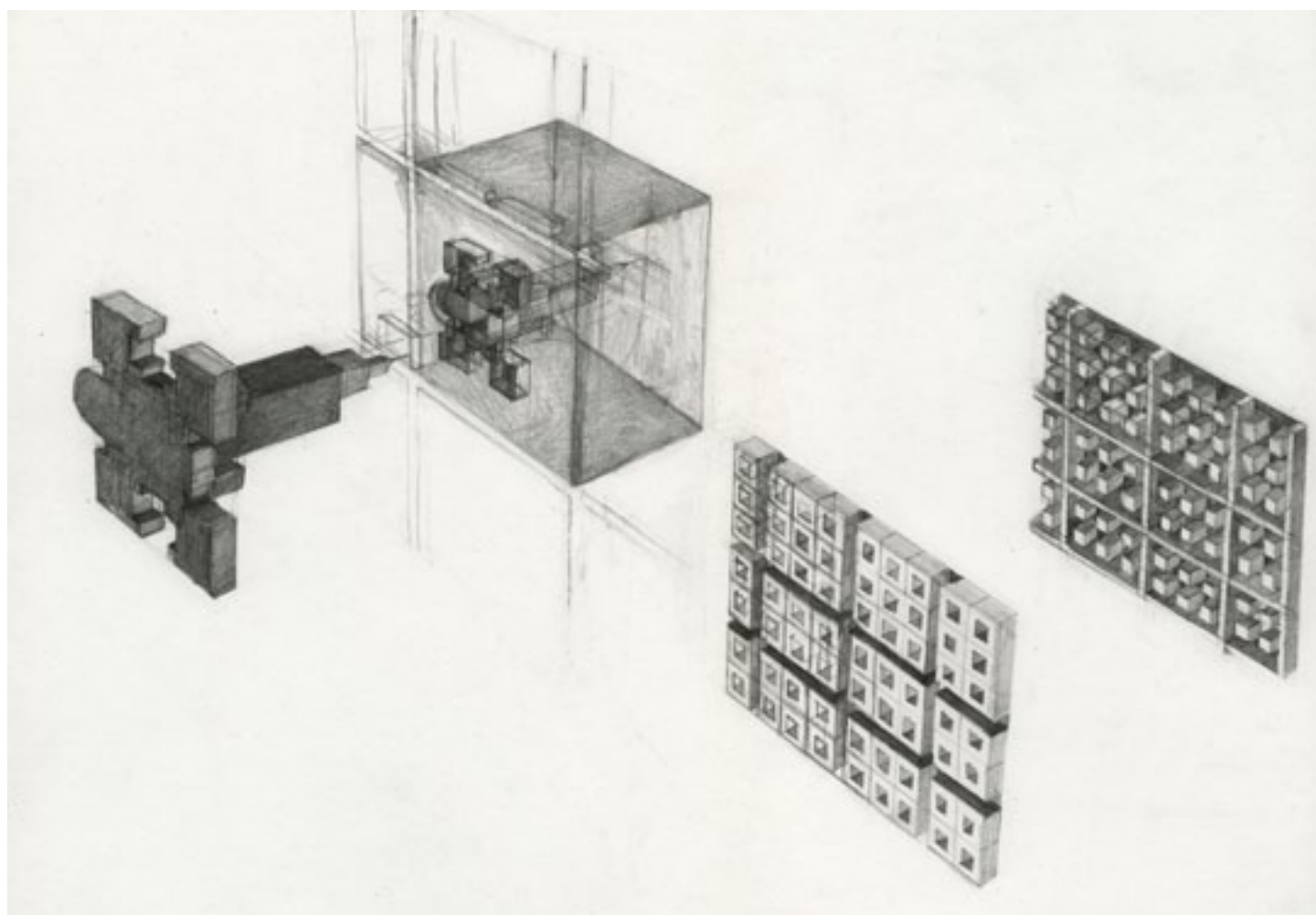


przestrzeni, aby wypełnić cały prostopadłościan (w taki sposób, że gdyby powietrze było plasteliną, po „zdjęciu” z miasta stałoby się formą, w której zostały odcisnięte w negatywie budynki). Tym samym artystka pokazuje miasto niejako wyrzeźbione w bryle materii. Wolna przestrzeń (powietrze) jest miejscem po tym, co rzeźbiarz

off by the sculptor. In antiquity, Aristotle used a similar metaphor to express the difference between the potential and the actual. A good sculptor looks at a block of marble and sees the potentiality of a finished work; then he actualizes the potentiality by chipping off unnecessary bits

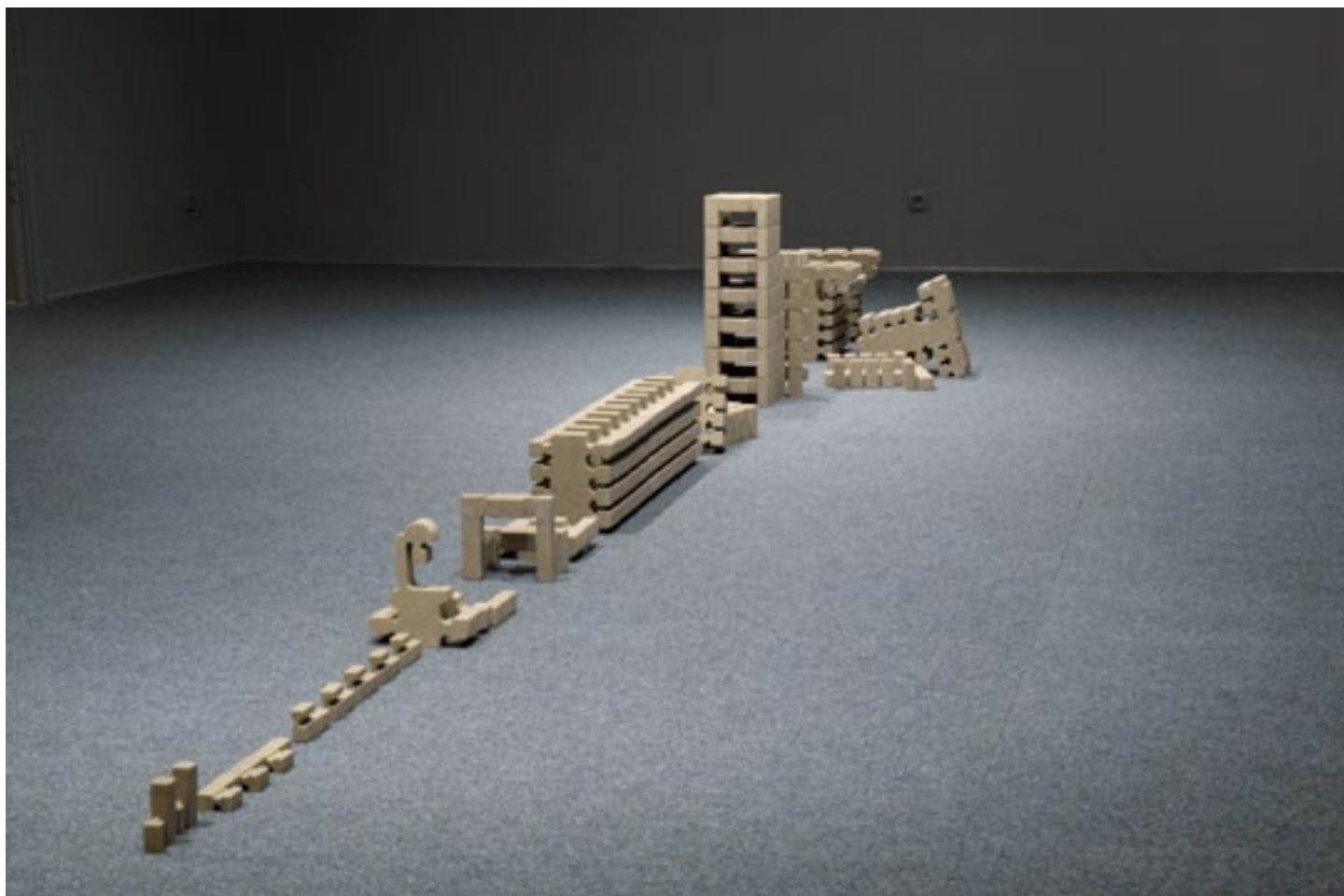
² Leopold Tyrmand, *Zły*, Czytelnik, Warszawa 1966.

² Leopold Tyrmand, *Zły*, Warsaw: Czytelnik, 1966. The published English translation *The Man with the White Eyes* omits this passage.



Centrum — Kamienice 1935, Pałac Kultury i Nauki, 2009, ołówek, papier, 29,7 x 42 cm
Centre — Townhouses 1935, Palace of Culture and Science, 2009, pencil on paper, 29.7 x 42 cm

Rondo Dmowskiego, warstwy, 2008, ołówek, papier, 24 x 32 cm
 Rondo Dmowskiego, Layers, 2008, pencil on paper, 24 x 32 cm
 Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2008, ołówek, papier, 24 x 32 cm
 Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2008, pencil on paper, 24 x 32 cm
 Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2008, ołówek, papier, 24 x 32 cm
 Patelnia (Rondo Dmowskiego), 2008, pencil on paper, 24 x 32 cm



Kręgosłup, 2010, piasek, żywica epoksydowa, dł. 340 cm
Spine, 2010, sand, epoxy, length: 340 cm

Plac Defilad (przystanek autobusowy), 2009, fotografia, 15 x 23 cm
Plac Defilad (Bus Station), 2009, photograph, 15 x 23 cm
Plac Defilad (MarcPol), 2009, fotografia, 18 x 27 cm
Plac Defilad (MarcPol), 2009, photograph, 18 x 27 cm
Plac Defilad (Parking), 2009, fotografia, 18 x 27 cm
Plac Defilad (Parking Place), 2009, photograph, 18 x 27 cm

odłupał. W starożytności podobnej metafory używał Arystoteles, by pokazać różnicę pomiędzy potencjalnością a aktualizacją. Dobry rzeźbiarz w bloku marmuru widzi (jako możliwość) gotowe już dzieło, a następnie dokonuje aktualizacji tej możliwości, odłupując dłutem niepotrzebne fragmenty, tak by z bloku „wyszła” na zewnątrz np. postać atlety. Podobnie miasto można by traktować jako ogromny blok kamienia, w którym ktoś, odłupując niepotrzebne fragmenty, wyrzeźbił miejską panoramę. Metafora ta jest o tyle ciekawa w odniesieniu do Warszawy, że w przeciwieństwie do większości gęsto zabudowanych stolic europejskich tego, co „odłupane” (a co widoczne jest jako wolna, niezabudowana przestrzeń), jest tu wyjątkowo dużo, mogłoby wydawać się — za dużo. Taka rzeźbiarska metafora pozwala na opisanie specyficznych właściwości Warszawy w kategoriach przestrzennych, abstrahując na chwilę od dyskursu historycznej traumy (ktoś nam odłupał za dużo miasta). Warszawa okazuje się miastem, w którym powietrza jest więcej niż samego (kamiennego) miasta. Artystka w specyficzny sposób bawi się warszawską pustką, „wystawiając” ją do obiektywu np. na placu Defilad, fotografując i rysując nie-miasto jako komplementarny element miasta. Brak (niebyt, to, co niezastniałe) jest częścią warszawskiej rzeźby. Podziemno-nadziemny ślimak Patelni jest jednym z jej organów.

Takie ujęcie miasta wykracza znacznie poza zwykłą zabawę miejską geometrią. Wycięcie z przestrzeni Warszawy trójwymiarowej bryły, jaką stanowi pełna wersja Patelni (rondo, podziemia i plac przed wejściem do metra), pozwala w nowy sposób dostrzec to, co się dzieje na jej powierzchni. Chociaż miejskie bryły (budynki, ulice, przejścia) z pozoru wydają się bardzo konkretne i niezmiennie, ich powierzchnia jest migotliwa. Ludzie i ich działania na powierzchni miasta (na powierzchni bryły) zmieniają nie tylko charakter miasta, ale i sam jego geometryczny

to reveal the figure, for instance an athlete, hidden inside the block. Likewise, a city could be treated as a huge block of stone from which someone, having chipped off unnecessary bits, sculpted a city landscape. The metaphor is particularly interesting in the case of Warsaw. In contrast to other densely developed European capitals, one may get the impression that too much of the ‘sculpture’ called Warsaw has been severed (and this is visible as free undeveloped space). The sculpture metaphor describes the specific properties of Warsaw in spatial terms, moving away for a while from the discourse of historical trauma (‘someone, implicitly “an enemy”, has hacked off too much of our city’). Warsaw turns out to be a city with more air than matter. Simone Rueß plays with this airy emptiness of Warsaw, exposing to the camera for instance the void of Plac Defilad. She photographs and draws the non-city as a complementary part of the city. Lack (non-existence, all that never came to be) is part of the sculpture of Warsaw. The snail-like Patelnia is one of its organs, partly hidden in the undergrounds of the urban organism.

This take on the city goes well beyond simple play with city geometry. Cutting out from the space of Warsaw a three-dimensional form equivalent to the full version of Patelnia (the roundabout, the underground, the square in front of the metro entrance) casts a new light on the surface. While architectural forms (buildings, streets, passages) appear to be very concrete and immutable, their surfaces shimmer. People and their activities on the surface of the city (and on the surface of the 3D form of Patelnia) impact the nature of the city and its geometry. Again, if air in Warsaw were putty stuck upon buildings, there would be corridors drilled between stone and putty, representing the paths through which the people of Warsaw move around Warsaw. The question arises: are people and their activities a separate third layer, or are they part of the city geometry? Should people in the city (among others) be considered to

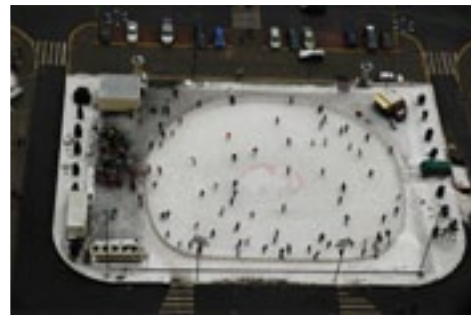


kształt. Ponownie: gdyby warszawskie powietrze wyobrazić sobie jako plastelinę gęsto dolepioną do budynków, na styku pomiędzy kamieniem a plasteliną byłyby wydrążone korytarze pokazujące ścieżki, którymi „na Warszawie”, po Warszawie przemieszczają się warszawiacy i warszawianki. Pytanie, które musi się w tym wypadku nasunąć, brzmi następująco: czy ludzie i ich działania są osobną, trzecią warstwą, czy w bezpośredni sposób należą do miejskiej

be shapes? The art of Simone Rueß challenges the dualism of the material and the social dimension of the city: on the one hand, it shows the physical, geometric dimension of social practice; on the other hand, it reveals how the matter of the city determines the conditions of all activity in the city. If a city is made up of matter and void, then everything social takes place at the border between them. Once more, this simple fact seems much less commonplace

geometrii? Czy człowieka w mieście należy traktować (także, między innymi) jako kształt? Sztuka Simone Rueß neguje dualizm materialnego i społecznego wymiaru miasta, z jednej strony ukazując fizyczny, geometryczny wymiar praktyk społecznych, z drugiej zaś ujawniając, w jaki sposób materia miasta decyduje o warunkach możliwości wszelkiego działania w mieście. Jeżeli potraktujemy miasto jako zbudowane z materii i pustki, wszystko, co społeczne, dokonuje się na ich pograniczu. I znów, ten raczej prosty fakt w Warszawie wydaje się o wiele mniej trywialny — właśnie poprzez swoisty nadmiar miejskiej próżni oraz pokawałkowanie przestrzeni.

Zakres możliwości poruszania się w danej przestrzeni (czyli nie to, jak się poruszamy, ale to, jak w ogóle można się po danym mieście poruszać) Rueß nazywa „przestrzenią ruchu” (*movement space*). Warszawska „przestrzeń ruchu” okazuje się o wiele ciekawsza i o wiele bardziej zaskakująca niż np. nowojorska, gdzie gęsta zabudowa i prostokątna siatka ulic bardzo dokładnie określają sposoby poruszania się po mieście, pozostawiając stosunkowo niewiele miejsca na odchylenia od schematu. Przestrzeń ruchu klasycznych ulic ma nudną formę prostych tuneli (takie trajektorie wyznaczają piesi idący niemal wyłącznie po linii prostej). Ruch na warszawskiej Patelni jest o wiele bardziej zróżnicowany ze względu na wielość przecinających się szlaków, zagęszczenie ludzi (którzy muszą się wymijać) oraz np. obecność handlarzy, których działalność skłania niektórych do zboczenia z wcześniej obranej ścieżki. Dlatego konstelacje poruszających się po Patelni przechodniów mają raczej charakter dynamicznej struktury krystalicznej. Struktura ta stałaby się doskonale widoczna, gdyby po nagraniu na taśmę filmową całodziennego ruchu na Patelni w każdej klatce dorysować linie łączące poszczególnych ludzi. Jeśliby następnie obejrzeć film w przyspieszeniu, „na podglądzie”, z ruchu ludzi powstałaby szybko narastająca, ale zmieniająca cały czas swoją formę struktura krystaliczna.



Simone Rueß nie tylko dostrzega takie struktury, ale również znajduje swoistą przyjemność w odkrywaniu specyficznie warszawskich figur przestrzennych prowokowanych przez architekturę miasta. Jedną z nich są okręgi, powielane w daszkach stacji kolejowych (Warszawa Śródmieście WKD, Warszawa Powiśle), w harmonijkowym dachu rotundy PKO, a nawet w zasadach organizacji ruchu (liczne ronda i koliste przejścia podziemne, krążenie

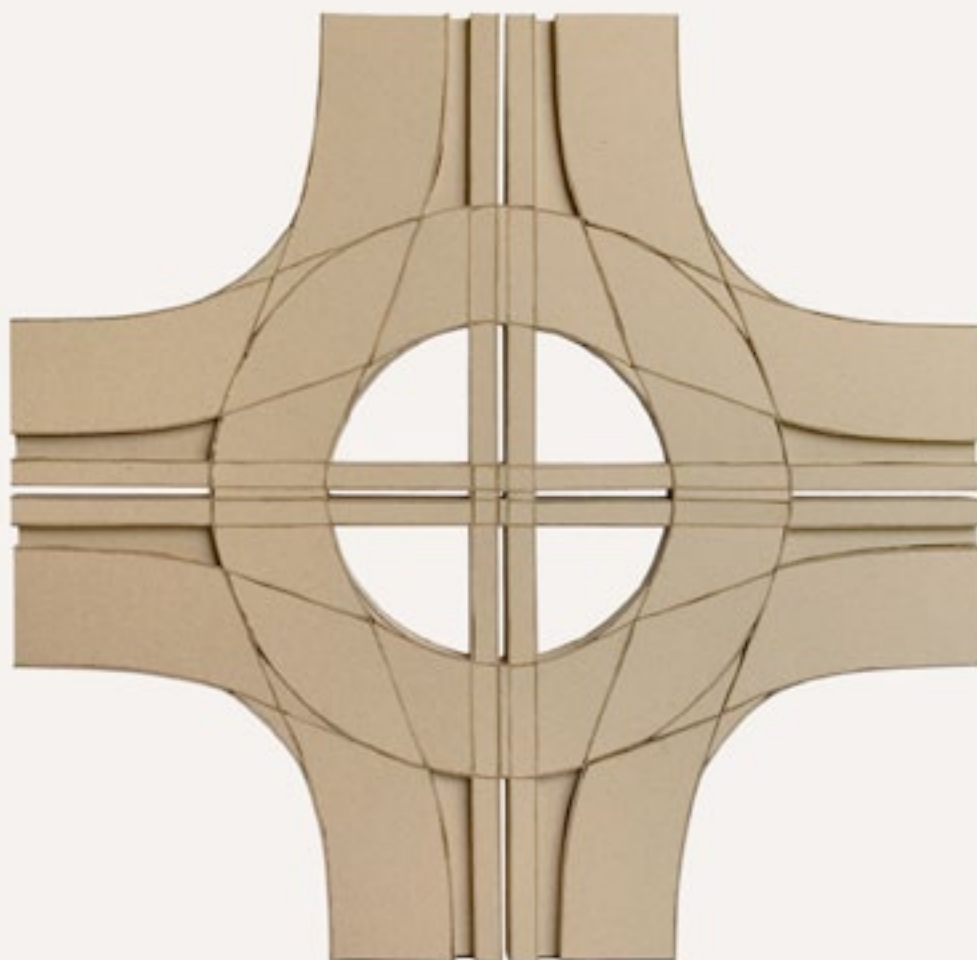
in Warsaw than anywhere else thanks to its excess of urban emptiness and the fragmentation of space.

The range of possible moves allowed by a certain space is called by Rueß a ‘movement space’. The movement space of Warsaw turns out to be much more interesting and surprising than the movement space of New York, where dense development and the street grid determine precisely the options of moving in the city and offer little leeway. The movement space of classical streets has the tedious form of simple tunnels (trajectories of pedestrians walking almost exclusively along straight lines). Movement on Patelnia in Warsaw is much more diverse, owing to the multiplicity of criss-crossing trails, the density of people (who have to pass around one another) and the presence of street vendors, whose activity encourages passers-by to change their course. Hence, the constellations of people walking across Patelnia have the form of a dynamic crystalline structure. The structure would be made evident by filming the day-long movement on Patelnia and drawing lines interconnecting people in each frame of the film. Fast-forwarded, the movement of people on film would create a cumulative, ever-mutating crystalline structure.

Simone Rueß not only perceives such structures, but she also takes pleasure in discovering specific Warsaw spatial figures which are provoked by the city’s architecture. These include circles, reiterated in the roofs of railway stops (Warsaw Śródmieście WKD, Warsaw Powiśle), the corrugated roof of the PKO Rotunda building, as well as the rules of traffic (many roundabouts and circular underground passages, the circular movement of shoppers along the circumference of the now-defunct bazaar on top of Stadion Dziesięciolecia). With many underground passages and viaducts, movement in Warsaw is both horizontal and vertical. Being a newcomer to Warsaw, Rueß can distinguish those movement practices which set Warsaw apart from other cities. True to Robert Musil’s

observation that ‘cities, like people, can be recognised by their walk’, Rueß tries to uncover what the German sociologists Helmuth Berking and Martina Löw call the ‘intrinsic logic of cities’.³ According to Berking and Löw, apart from the overall set of qualities which make a city

³ Helmuth Berking, Martina Löw, *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege der Stadtforschung*, Frankfurt am Main: Campus, 2008.



Rondo Dmowskiego, 2009, tektura, 3 x 71 x 71 cm
Rondo Dmowskiego, 2009, cardboard, 3 x 71 x 71 cm

Rotunda, 2008, ołówek, papier, 24 x 32 cm
Rotunda, 2008, pencil on paper, 24 x 32 cm
Obelisk, 2009, fotografia, 12 x 18 cm
Obelisk, 2009, photograph, 12 x 18 cm
Tafla lodu, 2009, fotografia, 15 x 21 cm
Sheet of ice, 2009, photograph, 15 x 21 cm



Patelnia, 2011/2012, animacja, 3'10", pętla, muzyka: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, *Hitodama* (Pope Waffen, Corvo Records 2010)

Patelnia, 2011/2012, animation, 3'10", loop, music: Gino Robair, Alessandra Eramo, Wendelin Büchler, David Fenech, 'Hitodama' (Pope Waffen, Corvo Records, 2010)

Suszarka, 2009, fotografia, 15 x 21 cm
 Clothes Horse, 2009, photograph, 15 x 21 cm
 Sprzedawca (KDT), 2008, fotografia, 15 x 23 cm
 Street Vendor (KDT), 2008, photograph, 15 x 23 cm
 Sprzedawca (Patelnia), 2011, fotografia, 15 x 23 cm
 Street Vendor (Patelnia), 2011, photograph, 15 x 23 cm

klientów po obręczy zlikwidowanego targowiska na koronie Stadionu Dziesięciolecia). Za sprawą licznych przejść podziemnych i wiaduktów ruch po Warszawie odbywa się nie tylko w poziomie, ale i w pionie. Jako przyjezdna, artystka jest w stanie dostrzec w praktykach poruszania się po Warszawie to, co odróżnia ją od innych miast. Zgodnie z twierdzeniem Roberta Musila, że „miasta, jak ludzi, poznaje się po kroku”, Rueß próbuje w ten sposób dotrzeć do tego, co niemieccy socjologowie Helmuth Berking i Martina Löw nazywają „wewnętrzną logiką miast” (*intrinsic logic of cities*)³. Według nich, oprócz ogólnego zespołu jakości świadczącego o „miejskości” miasta (której wyróżnikami są, wedle Louisa Wirtha, wielkość, gęstość i różnorodność⁴), dla każdego miasta można wyodrębnić konglomerat jakości składających się na jego odrębność od innych miast — czyli „warszawskość” Warszawy, „berlińskość” Berlina czy „nowojorskość” Nowego Jorku. Badanie wewnętrznej logiki miast polega na systematycznych i naukowych próbach odpowiedzi na pytanie, jakie siły i procesy wytwarzają lokalną specyfikę miasta, decydując o tym, co w danym mieście „się robi”, a czego „się nie robi”. Wymiar „się robi” (zamiast „ja robię”), częściowo zawieszający sprawczość działającego podmiotu (i za to ostro niegdyś krytykowany przez egzystencjalistę Heideggera), jest w myśleniu o mieście o tyle ważny, że ujawnia wpływ miasta na nasze codzienne zachowania. Niezależnie od indywidualnych pomysłów na życie każdy mieszkaniec każdego miasta częściowo reprodukuje typowe dla tego miasta praktyki społeczne i sposoby użytkowania przestrzeni. W doświadczeniu indywidualnym ujawnia się to szczególnie wyraźnie, gdy przeprowadzimy się do innego miasta. Większość zauważa, że w nowym mieście przestaje robić pewne rzeczy, które „się robiło” w starym, za to „robi się” zupełnie inne.

Rueß rezygnuje ze sztucznego poszukiwania „obiektywnego” obrazu miasta, badając raczej naturalną

(according to Louis Wirth, these include size, density and diversity),⁴ each city has an aggregate of qualities which make it different from other cities: the ‘Warsawness’ of Warsaw, the ‘Berlinness’ of Berlin, the ‘New Yorkness’ of New York. Exploring the intrinsic logic of cities involves systematic, scientific attempts to address the question of which forces and processes produce the local specificity of the city and determine what ‘one usually does’ and what ‘one does not do’ in the city (i.e. one walks with a certain speed in Manhattan, or one never looks into strangers’ eyes on the subway). The aspect of things which are taken for granted (as opposed to us consciously choosing to do) partly suspends the agency of an active subject. These things are particularly important in thinking about the city as it reveals the impact of the city on our daily behaviour. Irrespective of their individual ideas of how to live their lives, each inhabitant of each city partly reproduces social practices and means of using space which are typical of the city. This is particularly evident in individual experience when one moves to another city. Most people notice that they stop doing things in the new city which ‘one just does’ in the old city; instead, very different things feel natural to do in a different one.

Rueß gives up on the unnatural quest for an ‘objective’ image of the city. Instead she explores subjectivity natural to every urban experience. She is interested in the ‘particular Warsaws’ of individual inhabitants (the Warsaw of kiosk assistants, the Warsaw of the employees of the Palace of Culture and Science, the Warsaw of the street vendor selling decorative napkins) as well as their common denominator, the gist of Warsaw. By analysing the ends and means of living in Warsaw, Rueß experiments on herself: she tries to see how much she, as a newcomer, becomes increasingly affected and changed by the city of Warsaw. First, on a micro scale, she observes herself in the apartments she rents in Warsaw. Their spatial



dla przeżywania miasta intersubiektywność. Interesują ją zarówno indywidualne Warszawy poszczególnych mieszkańców (Warszawa kioskarzy, Warszawa pracowników Pałacu Kultury i Nauki, Warszawa ulicznej sprzedawczyni

structures gradually become somewhat of extensions of her body. The space and objects determine her gestures and behaviour (similar to the situation of a kiosk assistant, whose bodily behaviour is partly determined by the form of the kiosk). Getting up in the middle of the night to

³ Helmuth Berking, Martina Löw, *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege der Stadtforschung*, Campus, Frankfurt am Main 2008.

⁴ Louis Wirth, *Urbanism as a Way of Life*, „The American Journal of Sociology” 44, nr 1, July 1938, s. 1–24.

⁴ Louis Wirth, ‘Urbanism as a Way of Life’, *The American Journal of Sociology*, vol. 44, no. 1, July 1938, pp. 1–24.

serwetek), jak i ich część wspólna, w której skrywa się sedno „warszawskości”. Analizując przejawy i sposoby warszawskiego życia, artystka eksperymentuje również na sobie; śledzi, w jaki sposób ona sama jako przyjezdna ową warszawskością coraz bardziej się zaraża. Najpierw w skali mikro obserwuje, jak kolejne wynajmowane przez nią w Warszawie mieszkania stają się poniekąd przedłużeniem jej ciała, definiując gesty i zachowania (analogicznie do sytuacji kioskarza, którego cielesność jest po części na nowo zdefiniowana przez kiosk). Wstawanie w nocy do łazienki (zawsze tą samą, raz na początku wypróbowaną trasą), sięganie do lodówki, przyjmowanie wygodnej pozycji na sofie — wszystkie te zachowania zostają wciągnięte do sposobów przeżywania własnej cielesności. W podobny sposób, ale w większej skali działa na człowieka miasto, którego wewnętrzna logika skutecznie przenika do habitusu mieszkańców. Jeżeli o niektórych ludziach możemy powiedzieć, że są „warszawscy” albo „berlińscy”, to właśnie na skutek tego rodzaju specyficznej osmozy. Wprowadzając się do nowego miasta, przechodzimy od początkowych stanów irytacji i zachwyty (w różnym natężeniu), w których nasze przyzwyczajenia odrzucają „dziwne” i „niezrozumiałe” praktyki lokalne lub asymilują „wygodne” i „fantastyczne” sposoby życia, do stopniowej stabilizacji, w której pewna część lokalnej miejskości już przeniknęła nam do charakteru. Nawet jeśli do końca pozostajemy z miastem w sporze, przekonani, że nigdy nie zaakceptujemy pewnych lokalnych reguł (a więc nigdy nie pocujemy się „u siebie”), jednocześnie niemal niezauważalnie tempo naszego kroku, styl ubierania, dobór przmiotników, akcent i styl dopasowują się do lokalnego.

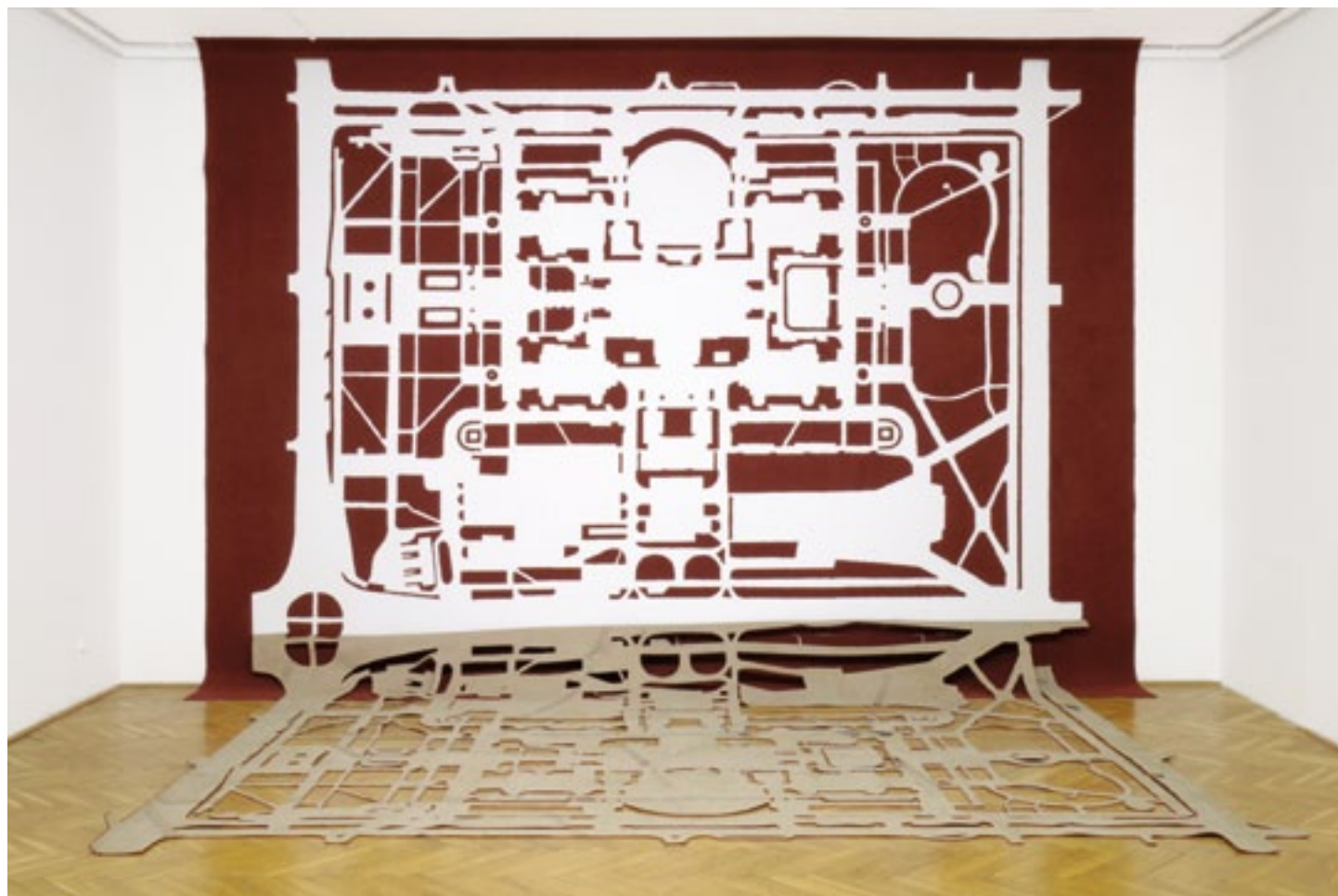
Logika miasta nie jest miejską modą (wyrażaną przez stwierdzenia typu „w tym sezonie w Warszawie pije się club mate”), ale raczej wytwarza szerszy kontekst, w ramach którego pojawiają się mody i zwyczaje (jak możemy powiązać popularność danego napoju lub stylu życia ze społecznymi dystynkcjami specyficznymi dla Warszawy, typowym dla tego miasta stosunkiem do nowości i do tradycji, wzorami spędzania wolnego czasu, ambicjami metropolitalnymi etc.). Taka logika ma swoje źródła w tym, co filozof miasta Henri Lefebvre nazywał „trialektką przestrzennego, historycznego i społecznego charakteru miasta”⁵. Mówiąc prościej, zupełnie zwykłe, ale typowe zachowania mieszkańców miasta mogą być punktem wyjścia do zrozumienia, w jaki sposób wzajemnie na siebie oddziałują lokalne doświadczenie historyczne, struktura klasowa i skład społeczny oraz przestrzeń miasta. Przy tym sformułowanie „logika miasta” nie zakłada w żaden sposób matematycznej racjonalności miejskich reguł, ale odnosi się raczej do dynamiki społecznych, historycznych i materialnych sił. Siły te nie determinują, ale współkształtują wszystko, co dzieje się w mieście, sprawiając na przykład, że dwa identyczne budynki

go to the bathroom (always along the same route, tried out in the very beginning), opening the fridge, taking a comfortable position on the sofa: all these behaviours are incorporated into ways of experiencing her own body. Likewise, on a macro scale, the city impacts the individual as the intrinsic logic of the city effectively invades the habits of its dwellers. If some people are ‘very Varsovian’ or ‘clearly New Yorkish’, it is the effect of such osmosis between the subject and the city. Having moved to a new city, we usually move from the early phases of irritation or enthusiasm (of different intensity), where our habits reject ‘strange’ or ‘incomprehensible’ local practices or assimilate ‘comfortable’ and ‘fantastic’ ways of life, to gradual stabilisation, where we have incorporated parts of the local urban character. Even if we remain at odds with the city, convinced that we will never accept some local rules (and so will never feel ‘at home’), our pace, dressing style, choice of words, and accent almost imperceptibly begin to match the local style.

The intrinsic logic of the city shouldn’t be mistaken with urban fashions (as in statements such as ‘this season in Warsaw you drink club mate and wear bright colours’). It creates a broader context which produces fashions and habits (how to link the popularity of a drink or lifestyle with social distinctions specific to Warsaw, the attitudes to tradition and novelty typical of Warsaw, the local patterns of spending leisure time, metropolitan aspirations, etc.). The logic derives from what the city’s philosopher Henri Lefebvre called the trialectics of spatial, historical and social character of the city.⁵ In simpler terms, ordinary but typical behaviours of city inhabitants can be a starting point for understanding the interactions of the local historical experience, the class structure and social composition, and the space of the city. The term ‘intrinsic logic of cities’ does not assume any mathematical rationality of urban rules; rather, it refers to the dynamics of social, historical and material forces. Those forces do not determine but influence all that happens in the city. As a result, two identical buildings constructed in two different cities may have a completely different character. Drinking vodka with friends in Kraków is different from drinking vodka with friends in Warsaw. Most city inhabitants have an intuitive knowledge of this, but they hardly ever attempt to translate it into more general concepts. Simone Rueß is looking for the logic of Warsaw on a visual level, by analysing typical spatial behaviours and what Michel de Certeau calls ‘pedestrian speech acts’, by exploring ‘the microbe-like, singular and plural practices which an urbanistic system was supposed to administer or suppress, but which have outlived its decay’.⁶

⁵ Henri Lefebvre, *Writing on Cities*, Blackwell, Oxford 1996.

⁵ Henri Lefebvre, *Writing on Cities*, Oxford: Blackwell, 1996.
⁶ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.



Czerwony dywan, 2010, dywan z PKiN, 350 x 516 cm (każda część). Fot. Jens Braun

Red Carpet, 2010, carpet from the Palace of Culture and Science, 350 x 516 cm (each part). Photo by Jens Braun



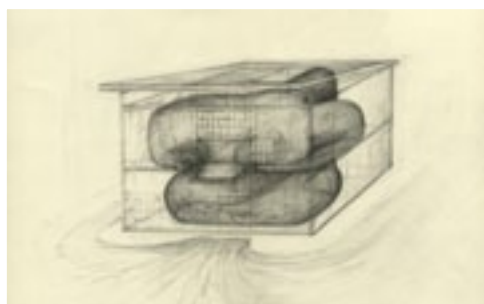
Suszarka, 2010, suszarka, sznurówki, 52 x 85 cm. Fot. Jens Braun
Clothes Horse, 2010, clothes horse, cords, 52 x 85 cm. Photo by Jens Braun

Kiosk 1, 2009, ołówek, papier, 29,7 x 42 cm
Newsstand 1, 2009, pencil on paper, 29.7 x 42 cm
Kiosk (Movement Space), 2010, fotografia, 20 x 30 cm
Newsstand (Movement Space), 2010, photograph, 20 x 30 cm
Kiosk, ulica Prosta, Warszawa, 2011, fotografia, 18 x 27 cm
Newsstand, Prosta street, Warsaw, 2011, photograph, 18 x 27 cm

wzniesione w dwóch różnych miastach nabierają zupełnie innego charakteru, albo że picie wódki ze znajomymi w Krakowie różni się od picia wódki ze znajomymi w Warszawie. Większość mieszkańców miasta ma tę wiedzę na poziomie intuicyjnym, rzadko jednak podejmuje próby przełożenia jej na bardziej ogólne schematy pojęciowe. Simone Rueß poszukuje logiki Warszawy na poziomie wizualnym, analizując typowe zachowania przestrzenne oraz to, co Michel de Certeau nazywa „pieszymi aktami wypowiedzianymi”, badając „mikroskopijne, pojedyncze i mnogie praktyki, które miały być kontrolowane albo zlikwidowane przez system urbanistyczny, a które przetrwały jego upadek”⁶.

Warszawa portretowana przez artystkę znajduje się ciągle w sytuacji dynamicznej transformacji, która wkracza w swoje kolejne fazy. Każda faza pozostawia po sobie struktury materialne i społeczne pozornie niepasujące do nowego systemu, w istocie jednak niezwykle trwałe. Simone Rueß interesują takie formy przestrzenne, które zdezaktualizowały się jako element urbanistycznej wizji, nigdy jednak nie utraciły swojej istotności w codziennym funkcjonowaniu miasta. Należy do nich nie tylko monumentalny Pałac Kultury i Nauki, ale także na przykład kioski, budki i stojaki, z których uliczni sprzedawcy handlują np. sznurówkami. Zarazem artystka potrafi bawić się lokalną metaforą, grając na specyficznym warszawskim połączeniu hektycznej, transformacyjnej codzienności z doświadczeniem historycznym. Pracę *Suszarka* można traktować jako ołtarz warszawskiej transformacji. Na suszarce do bielizny (której powierzchnia i otwierane pod kątem skrzydła mają w istocie geometrię średniowiecznego ołtarza) wypleciono kobierzec

The Warsaw presented by Rueß is always in a state of dynamic transformation, entering one phase after another. Each phase leaves behind material and social structures which apparently do not match the new system but in fact are quite permanent. Simone Rueß is interested in spatial forms which may appear out of date as part of the urban planning vision, but which in fact have never lost their relevance in the everyday life of the city. These include both the monumental Palace of Culture and Science and kiosks, stands and stalls where street vendors sell shoelaces, etc. Rueß toys with local metaphors, plays with the combination of the hectic everyday experience and the historical experience, a combination specific to Warsaw. Her work *Clothes Horse* may be called an altar of Varsovian transition. A clothes dryer rack (its surface and slanting wings have the geometry of a medieval altar) supports a tapestry of coloured shoelaces, which are sold in Warsaw from such racks at the entrance to the metro and in underground passages. A play of *sacrum* and *profanum* in *Clothes Horse* brings the discourse of the ‘elect city’ of the Warsaw uprising and the Catholic tradition to street level or indeed the level of an underground passage, and points to the role of ‘invisible’ street figures in creating and transforming the city over the past twenty years. Rueß watches a kiosk assistant and sees a specifically urban job; on a micro scale, she presents the mechanisms of spatial logic as described above with reference to the city. Working regularly in a kiosk (which becomes a mini-universe for the kiosk assistant due to its clear spatial limitation) provokes specific behaviours, naturalises a specific posture of the body and a repertoire of gestures (such as reaching for a product). The city itself is seen differently from inside a kiosk, from behind objects packed tightly



z kolorowych sznurówek, sprzedawanych w Warszawie właśnie z suszarek do bielizny przed wejściami do metra i w przejściach podziemnych. Gra *sacrum* i *profanum* w *Suszarce* ściąga tradycyjny powstańczo-katolicki dyskurs „miasta wybranego” na poziom ulicy, a wręcz na poziom przejścia podziemnego, jednocześnie zwracając uwagę na rolę „niewidzialnych” ulicznych postaci w tworzeniu i przetwarzaniu miasta w ciągu ostatnich dwudziestu lat. W pracy kioskarsza artystka potrafi dostrzec zawód

behind the glass pane, and from the perspective of their popularity: what ‘one usually buys’ in the city at different times of day. Passers-by/customers with their consumer decisions determine the interior set-up of the kiosk (the most popular products must be easily within reach). The importance and the urban character of occupations such as that of a kiosk assistant have hardly ever been described in literature. However, one of the best examples is an urban detective novel *The Man with the White Eyes* by Leopold Tyrmand, which introduces the colourful character of Juliusz Kalodont, a kiosk assistant at Plac Trzech Krzyży. Tyrmand is one of a few truly urban writers in Poland’s literary history. He manages to translate into literature

⁶ Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

specyficznie miejski, pokazując w skali mikro opisywane wyżej w odniesieniu do całości miasta mechanizmy logiki przestrzennej. Regularna praca w kiosku (który przez swoje wyraźne ograniczenie przestrzenne staje się dla kioskarka miniuniwersum) prowokuje określone zachowania, naturalizuje specyficzną pozycję ciała oraz repertuar gestów (np. sięganie po określony produkt). Również samo miasto z wnętrza kiosku postrzegane jest zupełnie inaczej — z za ustawianych gęsto za szybą przedmiotów oraz z perspektywy ich popularności: tego, co i w jakich porach „się kupuje” w mieście. To przechodnie-klienci poprzez swoje wybory konsumenckie decydują o sposobie aranżacji kiosku (najwygodniej musi być sięgać po rzeczy najpopularniejsze). Do tej pory znaczenie i „miejskość” zawodów takich jak kioskark w literaturze portretowane były relatywnie rzadko, najlepiej chyba zaś w miejskim kryminale *Zły* Leopolda Tyrmanda, prezentującej m.in. barwną postać kioskark z placu Trzech Krzyży, Juliusza Kalodonta. Tyrmand jako jeden z niewielu polskich pisarzy prawdziwie miejskich potrafił przełożyć na język literacki to, co Lefebvre w bardziej abstrakcyjnym języku określał mianem „produkcji przestrzeni miejskiej”. W codziennym „wytwarzaniu miasta” przedstawiciele „zwykłych”, „niekreatywnych” zawodów biorą często o wiele większy udział niż fetyszyzowana w ostatniej dekadzie „klasa kreatywna” Richarda Floridy⁷. Rueß dzieli z Tyrmandem antropologiczną wrażliwość na detale codziennego życia w miejskim środowisku. Uliczni sprzedawcy, kioskarki, tramwajarze czy robotnicy budowlani brali i biorą udział w codziennym wytwarzaniu miejskości, mimo że nie są obecni ani w spotach promocyjnych miasta, ani w przekazach historycznych, ani w strategiach biznesowych i pocztówkowych panoramach. Nie sposób jednak bez nich wyobrazić sobie Patelni.

Dla dużej grupy przyjezdnych Warszawa zaczyna się na Patelni. Przy stacji Centrum parkują prywatne autobusy dowożące z małych podwarszawskich miejscowości pasażerów, którzy w Warszawie szukają lepszego życia. Busiki z Józefowa, Kobyłki czy Komorowa tuż przy zejściu do przejścia podziemnego wyrzucają regularnie setki ludzi, dla których podziemny korytarz przejścia jest bramą do miasta. Po lewej stronie Wisły, w centralnej części Warszawy, poza Rondem Dmowskiego niewiele jest takich miejsc, w których ambicje w tak widoczny sposób konfrontują się z możliwościami. Tuż poniżej H&M-u i innych sieciowych sklepów Ściany Wschodniej (które nierzadko są pierwszym celem przyjeżdżających busami dziewczyn), można kupić najtańsze po tej stronie Wisły drożdżówki, zjadane pośpiesznie w drodze do metra, tanie swetry i lakier do paznokci. W podziemiach Patelni

what Lefebvre in more abstract terms calls ‘production of urban space’. People who have ‘ordinary’, ‘non-creative’ jobs take part in the daily ‘production of the city’ much more than Richard Florida’s ‘creative class’, which has been fetishised in the last decade.⁷ Rueß and Tyrmand both share an anthropological sensitivity to details of everyday life in an urban environment. Street vendors, kiosk assistants, tram drivers, construction workers take part in the everyday production of the city even though they are absent from the city’s promotion videos, historical accounts, business strategies and postcard skylines. And yet, Patelnia would be unimaginable without them.

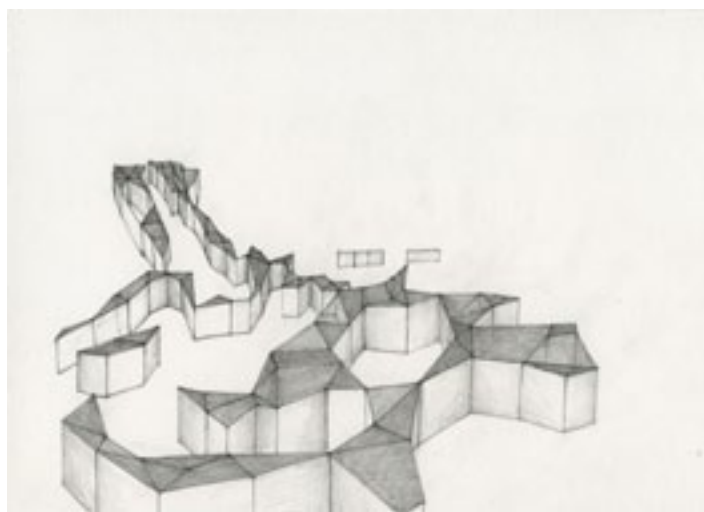
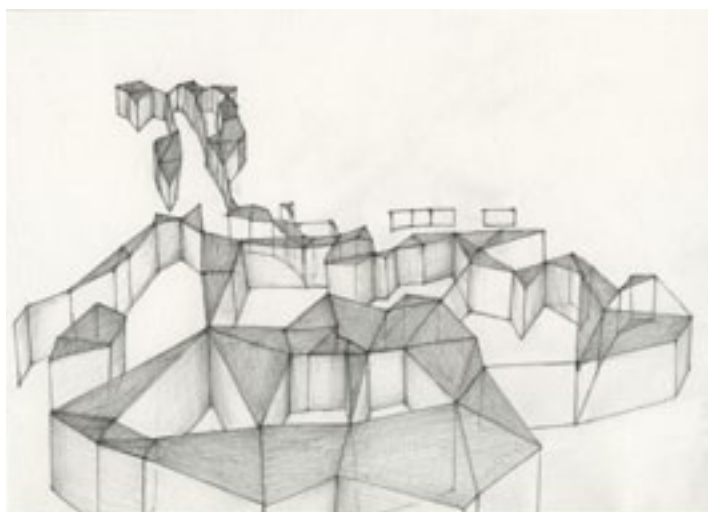
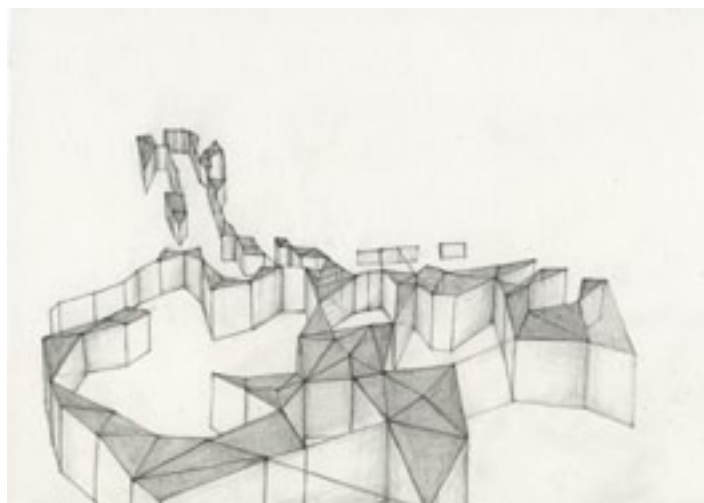
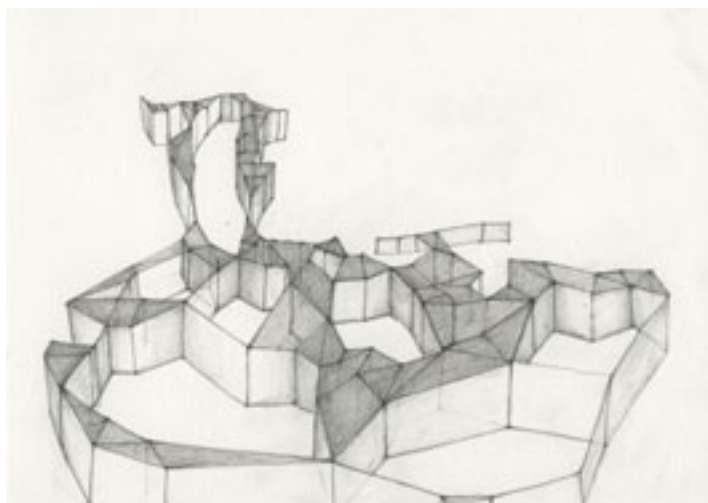
For many people who arrive in Warsaw, the city begins in Patelnia. The Centrum metro station is where private buses have their final stop; they bring passengers from small towns near Warsaw who want to ‘make it or break it’ in the city. Buses from Józefów, Kobyłka, Komorów regularly stop by the entrance to the underground. Hundreds of people spill out from them into the underground passage, the gateway of the city. Apart from Rondo Dmowskiego, there are very few places in downtown Warsaw on the left bank of the Vistula where ambitions are so starkly confronted with possibilities. Right underneath H&M and other high street stores (the first destination of many young women who arrive by bus), street vendors offer cheap jumpers and nail varnish as well as the cheapest sweet cheese buns in Warsaw, which people gobble up when rushing to the metro. In the Patelnia underground, the metropolitan element of Warsaw clashes with its provincial element. A mix of aspirations, dreams and meagre financial resources of newcomers from ‘Poland B’ finds its reflection in the underground passage stalls, which are reminiscent of the cubicle shops in the now-defunct cheap mall KDT. The ‘bowels of the city’ (as a local journalist once named the passage) offer everything necessary to quickly (though superficially) transform a shy young woman from small town Kobyłka into an up-and-coming Warsaw local: inexpensive shoes of a Polish manufacturer, which have no logo but are relatively decent looking, a shawl from India or ear-rings from China, a newspaper and a caffè latte from Coffee Heaven (in Poland, a latte from a chain coffee shop is still a key symbolic attribute of big city living). Like a medieval gateway, Patelnia is the last place to take a deep breath and get ready for the social hierarchy of left-bank Warsaw, where all shortcomings must be carefully concealed. All those who can’t make it here will be going back home via the ‘Lack of Center’ city stop. Such a moving scene in Patelnia is recorded in the documentary film *Warsaw Available*, about young women from the poor countryside trying their hand in Warsaw.

⁷ Według Floridy kluczowe znaczenie dla rozwoju miasta, przede wszystkim ekonomicznego, ma tzw. klasa kreatywna, czyli osoby, których praca opiera się na myśleniu (pisarze, prawnicy) lub wytwarzaniu materialnych produktów wymagających bardziej skomplikowanego procesu twórczego (artyści, designerzy).

⁷ According to Florida, the development of a city, especially its economic growth, hinges on the creative class: people whose job it is to think (writers, lawyers) or to provide material products which require a more complex creative process (artists, designers).



Centrum (Warszawa), 2008, fotografia, 27 x 41 cm
 Centre (Warsaw), 2008, photograph, 27 x 41 cm



Patelnia (Kryształ 1–4), 2011, ołówek, papier, 14,9 x 21 cm
Patelnia (Cristal 1–4), 2011, pencil on paper, 14.9 x 21 cm

wielkomiejskość Warszawy miesza się z współtworzącą jej specyficzny charakter prowincjonalnością. Mieszanka aspiracji, marzeń i skromnych finansowych możliwości przyjezdnych z „Polski B” odbija się w stoiskach handlowych przejścia podziemnego, które swoim charakterem przypominają nieco nieodzieżowe działy zlikwidowanego KDT. W „jelitach miasta” (jak określił kiedyś przejście jeden z lokalnych dziennikarzy), można znaleźć wszystko, co potrzebne jest do szybkiej (choć zdecydowanie powierzchownej) transformacji przestraszonej dziewczyny z Kobyłki w przebojową warszawiankę — niedrogie i niemarkowe, ale w miarę porządnie wyglądające buty polskiej firmy, jakiś indyjski szal albo chińskie kolczyki, gazetę i kawę latte z Coffee Heaven (bo w Polsce latte z kawiarni sieciowej jest ciągle jednym z najbardziej symbolicznych atrybutów wielkomiejskości). Patelnia, niczym średniowieczna brama do miasta, jest ostatnim miejscem, w którym można wziąć głęboki oddech i przygotować się do wejścia w zhierarchizowaną społecznie lewobrzeżną Warszawę, gdzie wszystkie braki muszą być od tej pory skrzętnie ukrywane. Przez Brak Centrum wróć również do siebie wszyscy ci, którym w Warszawie się nie powiodło. Takie poruszające patelnie sceny dokumentuje m.in. film *Warszawa do wzięcia*, pokazujący młode dziewczyny z popegeerowskich wsi próbujące swoich szans w Warszawie. Jedna z nich, wyraźnie zmęczona długotrwałym zabieganiem o dostęp do wielkomiejskości, dopiero siedząc na Patelni, pozwala sobie na ostateczną kapitulację, komentując do kamery, że „Warszawa to duża wieś”. Istotnie, przybysze bez wystarczających kompetencji kulturowych mimo przebywania w Warszawie często nie są tak naprawdę wpuszczani na pełnych prawach w obieg życia wielkomiejskiego. Zajęcia takie jak sprzedawanie sznurówek czy owoców są w związku z tym czymś więcej niż tylko pracą zarobkową — są tak naprawdę strategiami wchodzenia w wielkomiejskie życie, wyszukiwania nisz w oficjalnym obiegu wielkomiejskości i wytwarzania jej nowych modeli. To nie w „miejskich salonach” ani w ruinach Pragi, ale dopiero w takich „nijakich” miejscach jak Patelnia spotykają się w Warszawie wszyscy. Przez podziemia pod Marszałkowską przechodzi codziennie cały przekrój społeczny Warszawy: przyjezdni, wagarowicze, biznesmeni, cudzoziemcy idący z dworca do hotelu, uliczni muzycy, bezdomni i pracownicy banków.

Jeżeli sztukę Simone Rueß można potraktować jako ćwiczenia z logiki i geometrii miasta, w używanym przez artystkę zestawie pojęć brakuje jeszcze jednego — tego, które opisuje fenomen Patelni. Patelnia jest mianowicie warszawskim alefem. Pojęcie alefu, czyli mocy zbioru nieskończonego, z teorii zbiorów zostało przeniesione do literatury przez Jorge Luísa Borgesa⁸. Alef jest „jednym z punktów w przestrzeni, który zawiera w sobie wszystkie



One of them, evidently tired of long-time efforts to achieve big city status, gives up only when she finally sits down and confesses to the camera that ‘Warsaw is but a big village’. Indeed, those arrivals who lack necessary cultural competences may stay in Warsaw but will not be allowed to participate in genuine big city living. Hence, occupations such as selling shoelaces or fruits are more than income-earning jobs: they are strategies of making a way into, finding niches, and creating new models of big city living. It’s not in the ‘city salons’ or in the ruins of Praga but in ordinary places such as Patelnia that everyone meets everyone in Warsaw. Every day, all social strata pass through the underground passages at Marszałkowska: newcomers, students playing truant, businessmen, foreigners walking from the railway station to the hotel, street musicians, the homeless, bank clerks.

If the art of Simone Rueß is an exercise in the logic and geometry of the city, then the concepts she employs should also include one more notion to describe the phenomenon of Patelnia. Patelnia is namely the Aleph of Warsaw. The notion of the Aleph, the cardinality of an infinite set, was borrowed from set theory by Jorge Luís Borges.⁸ An Aleph is ‘one of the points in space that contains all other points’,

⁸ Jorge Luís Borges, *Alef. Fikcje*, przeł. Zofia Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa 1972.

⁸ Jorge Luís Borges, *Alef. Fikcje*, Warsaw: Czytelnik, 1972. English translation by Norman Thomas Di Giovanni, ‘The Aleph’, <http://www.phinnweb.org/links/literature/borges/aleph.html> (accessed 17 May 2012).

inne”, miejscem, w którym „nie łącząc się ze sobą, każde z osobna”, znajdują się wszystkie miejsca Warszawy „widziane ze wszystkich możliwych punktów”. Alef miasta jest miejscem, w którym spotykają się wszystkie jego kluczowe elementy, pozostając zarazem niewidoczne. Oprócz Leopolda Tyrmanda i Simone Rueß wiedział o tym również — między innymi — Andrzej Wajda, który w 1999 roku przesiedział kilka godzin na krześle ustawionym na środku Patelni. Żałował, że nie udało mu się tam zrealizować *Kartoteki* Tadeusza Różewicza — sztuki, która rozgrywa się jednocześnie wszędzie i nigdzie. Wyjątkowość Patelni od lat dostrzegają bowiem ci, którzy rozwinęli w sobie pozbawioną stereotypów wrażliwość na warszawski idiom. U Borgesa alef znajdował się w domu jednego z bohaterów, zapomniany w zakurzonej kątce piwnicy, przykryty stertą szpargałów. W Warszawie alef, czyli nieskończoność miasta znajduje się tam, gdzie podobno nic nie ma — w samym Braku Centrum.

a place where ‘each standing clear, without any confusion or blending’, all the places in Warsaw are ‘seen from every angle’. The Aleph of the city is where all its key elements come together and yet remain invisible. Both Leopold Tyrmand and Simone Rueß realise this, as does Andrzej Wajda, who spent several hours sitting in a chair in the middle of the Patelnia in 1999. He regretted he had not put on there Tadeusz Różewicz’s *The Card Index*, a play which takes place everywhere and nowhere at the same time. Those who have mastered a sensitivity to the idiom of Warsaw free of any stereotypes have for years understood the uniqueness of Patelnia. Borges’s Aleph was located inside the home of one of his characters, in a dusty corner of the cellar, under a pile of clutter. The Aleph of Warsaw, the infinity of the city, is where there is apparently nothing, in its very ‘Lack of Center’.

Joanna Kusiak

Socjolożka, miejska aktywistka i publicystka. Wizytująca badaczka na City University of New York. Doktorantka Uniwersytetu Warszawskiego i Technische Universität Darmstadt. Autorka tekstów na temat chaosu i miejskich rewolucji w Warszawie i innych miastach postsocjalistycznych. Członkini Kongresu Ruchów Miejskich. Na jesieni w wydawnictwie Campus / University of Chicago Press ukaże się redagowana przez nią książka *Chasing Warsaw. Socio-Material Dynamics of Urban Change since 1990*.

Sociologist, urban activist and essayist. Visiting researcher at the City University of New York. PhD student at the University of Warsaw and Technische Universität Darmstadt. She has published texts about chaos and urban revolutions in Warsaw and other post-socialist cities. Member of the Urban Movements Congress. She has edited the book *Chasing Warsaw. Socio-Material Dynamics of Urban Change since 1990* which will be published by Campus and University of Chicago Press this autumn.





Ur. w 1982 roku w Weingarten, Niemcy. Mieszka i pracuje w Blitzenreute i w Warszawie
www.urbik.org

Edukacja

- 2008–2009 Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Rzeźby, Pracownia Przestrzeni Audowizualnej (prof. Grzegorz Kowalski, studia podyplomowe).
2002–2008 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (prof. Susanne Windelen, prof. Alexander Roob)

Wystawy indywidualne

- 2011 *HALA*, wideoinstalacja w pracowni, Warszawa, z Krzysztofem Franaszkiem
2010 *Kregosłup*, Galeria Studio, Warszawa (katalog)
2009 *Za Scianą*, WIZYTUJĄCA Galeria, Warszawa, z Matthiasem Reinholdem (katalog)

Wystawy zbiorowe

- 2011 *Kunst-Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960*, Städtische Galerie, Karlsruhe (katalog)
Das Schrimmen von Tink, Städtische Galerie, Backnang, Niemcy (katalog)
Jetzt/Jetzt, Städtische Galerie Reutlingen und Kunstverein Reutlingen (katalog)
Distances. Aerial Spaces Between Mental Oceans, Galeria Le Guern, Warszawa (katalog)
Wie geht's dir Stuttgart?, Künstlerhaus Stuttgart
Zeichnung x 5; Kunstverein Reutlingen
2010 *Maskarada, Performance*, Teatr Studio, Warszawa, z Gwen van den Eijnde, Jae-Ho Yuan
2009 *Fantastisch!* (młoda sztuka landu Badenia-Wirtembergia), Galeria Pforzheim
Die Überwindung der Schwerkraft, UNK, Landshut
2009 *Nagroda Junger Westen*, Kunsthalle Recklinghausen (katalog)
2008 *Hinz & Kunst* (egzamin państwowy Staatliche Akademie der Bildenden Künste), Stuttgart
2006 *Win Win*, Horváth & Partners, Stuttgart (katalog)
2005 *Kurzschluss*, ogólnokrajowy projekt wymiany studentów Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (katalog)
2004 *Guten Tak*, wystawa studentów Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (katalog)
Was für Keks, Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt nad Menem

Stypendia i nagrody

- 2012 stypendium fundacji Kunstfonds
2009–2011 stypendium landu Badenia-Wirtembergia
2008–2009 stypendium DAAD, Warszawa
2007 rezydencja, 7.Stock, Drezno
2005 Staatliche Akademie der Bildenden Künste — nagroda za *Kurzschluss*, ogólnokrajowy projekt studentów

Publikacje

- 2010 *Kregosłup*, Galeria Studio, Warszawa
2009 *Za Scianą*, WIZYTUJĄCA Galeria, Warszawa
Siedlungen (Warschau), Warszawa
Siedlungen (Stuttgart), Warszawa
2005 *Kurzschluss*, dokumentacja projektu wymiany studentów z Niemiec, Stuttgart
2004 *Guten Tak*, katalog wystawy studentów Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart

Born in 1982 in Weingarten, Germany. Lives and works in Blitzenreute and Warsaw
www.urbik.org

Education

- 2008–2009 Academy of Fine Arts in Warsaw, Department of Sculpture, Chair for Audiovisual Space (Prof. Grzegorz Kowalski, postgraduate studies)
- 2002–2008 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Department of Fine Arts (Prof. Susanne Windelen, Prof. Alexander Roob)

Solo exhibitions

- 2011 *HALA*, video installation, atelier exhibition, with Krzysztof Franaszek
- 2010 *Kregoskup*, Studio Gallery, Warsaw (catalogue)
- 2009 *Za Scianą*, WIZYTUJĄCA Gallery, Warsaw, with Matthias Reinhold (catalogue)

Group exhibitions

- 2011 *Kunst-Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960*, Städtische Galerie, Karlsruhe (catalogue)
Das Schrimmen von Tink, Städtische Galerie, Backnang, Germany (catalogue)
Jetzt/Jetzt, Städtische Galerie Reutlingen und Kunstverein Reutlingen (catalogue)
Distances. Aerial Spaces Between Mental Oceans, Le Guern Gallery, Warsaw (catalogue)
Wie geht's dir Stuttgart?, Künstlerhaus Stuttgart
Zeichnung x 5, Kunstverein Reutlingen
- 2010 *Maskarada, Performance*, November 15, 2010, Studio Theatre, Warsaw, with Gwen van den Eijnde, Jae-Ho Yuan
- 2009 *Fantastisch!* (young art of Baden-Württemberg), Pforzheim Gallery
Die Überwindung der Schwerkraft, UNK, Landshut
- 2009 *Junger Westen Award*, Kunsthalle Recklinghausen (catalogue)
- 2008 *Hinz & Kunst* (state examination, Stuttgart)
- 2006 *Win Win*, Horváth & Partners, Stuttgart (catalogue)
- 2005 *Kurzschluss*, nationwide project of Staatliche Akademie der Bildenden Künste students, Stuttgart (catalogue)
- 2004 *Guten Tak*, exhibition of Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart (catalogue)
Was für Keks, Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main

Scholarships and awards

- 2012 Scholarship Stiftung Kunstfonds
- 2009–2011 Scholarship of Baden-Württemberg
- 2008–2009 DAAD postgraduation scholarship, Warsaw
- 2007 Residency in 7.Stock, Dresden
- 2005 Academy of Fine Arts — award for *Kurzschluss*, nationwide student project

Publications

- 2010 *Kregoskup*, Studio Gallery, Warsaw
- 2009 *Za Scianą*, WIZYTUJĄCA Gallery, Warsaw
Siedlungen (Warschau), Warsaw
Siedlungen (Stuttgart), Warsaw
- 2005 *Kurzschluss*, documentation of nationwide German student exchange, Stuttgart
- 2004 *Guten Tak*, catalogue of the exhibition of Staatliche Akademie der Bildenden Künste students, Stuttgart



24.03 – 19.05.2012, Galeria Le Guern

wydawcy / publishers:

LE GUERN

Galeria Le Guern

ul. Widok 8

00-023 Warszawa

dyrektor / director: Agata Smoczyńska-Le Guern



Fundacja 93

ul. Kowalczyka 16/823

03-193 Warszawa

prezes / president: Julian Malinowski

katalog pod redakcją / catalogue edited by
Julian Malinowski

wybór i układ zdjęć / selection and sequence of photographs:
Julian Malinowski, Simone Rueß

teksty / texts by
Joanna Kusiak, Julian Malinowski, Agata Smoczyńska-Le Guern

redakcja / editing:
Małgorzata Jurkiewicz

tłumaczenie / translation:
Marcin Łakomski i Tomasz Basiuk

redakcja tekstów angielskich / English language editing:
Wendell Speer

zdjęcia / photographs:
Simone Rueß

projekt graficzny / graphic design:
Marcel Kaczmarek

druk / printed by
Stabil, Kraków

© Fundacja 93, Galeria Le Guern i Simone Rueß
Warszawa, 2012

Podziękowania zechcą przyjąć / Let us express our gratitude to:
Gudrun Basche, Krzysztof Franaszek, Olga Guzik, Igor Hansen,
Jarosław Kozakiewicz, Matthias Reinhold, Michaela Spaeth, Prof. Susanne Windelen, Złote Tarasy

Projekt zrealizowany w ramach stypendium Stiftung Kunstfonds /
The artist's project was completed under Stiftung Kunstfonds scholarship

STIFTUNG KUNSTFONDS

Publikacja zrealizowana przy wsparciu Ambasady Republiki Federalnej Niemiec w Warszawie /
Publication supported by the Embassy of the Federal Republic of Germany, Warsaw



Ambasada
Republiki Federalnej Niemiec



LE GUERN

ISBN 978 83 932775 1 3