

„Wszystko, co się wydarzy, już się wydarzyło” – mówi jeden z bohaterów filmu **Agnieszki Polskiej** ***Future Days*** (2013). Wizja zaświatów – nieba dla artystów – stworzona przez Polską to miejsce zamieszkane przez nieżyjących twórców neoawangardowych, którzy w większości nigdy nie mieli okazji spotkać się podczas życia. Artyści z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej: Charlotte Posenenske (1930–1985), Lee Lozano (1930–1999), Paul Thek (1933–1988) i Bas Jan Ader (1942–1975) spotykają się ze wschodnioeuropejskimi twórcami: Włodzimierzem Borowskim (1930–2008), Andrzejem Szewczykiem (1950–2001) i teoretykiem Jerzym Ludwińskim (1930–2000). Wspólnie wędrują bez celu, dyskutując na temat sztuki. Te „niemożliwe” dialogi artystów (będące w dużej mierze mieszaniną ich faktycznych tekstów i wypowiedzi) skupiają się na kwestiach sprawczości i społecznej roli sztuki oraz odmiennych wizjach odległej już rzeczywistości. Śmierć nie przyniosła im obietnicy uzyskania ostatecznej wiedzy i zrozumienia świata. Artyści, będąc w oddaleniu od Ziemi, pozbawieni obawy przed śmiercią i zapomnieniem, pozostają w impasie, a jednocześnie wypatrują z utęsknieniem wszelkich informacji na temat tego, co dzieje się na naszej planecie. Ta fantasmagoryczna opowieść poprzez pomieszenie porządków czasowo-historycznych zwraca uwagę również na konieczność redefinicji i weryfikacji historycznych neoawangardowych idei, ale także uruchamia możliwość innego spojrzenia na sztukę niż tylko pod kątem rozwoju historycznego. Jednocześnie film Polskiej prowokuje do zadania pytania czy instytucja muzeum jest symbolicznym niebem dla artystów i jakie mogą być tego konsekwencje?

Włodzimierz Borowski w pracy ***Est-etyka. Autoportrety*** (1976) ujął w formie poetyckiego zapisu zmieniającą się w ciągu dwudziestu lat swoją postawę twórczą, opisując kolejno przejście przez informel, strukturalizm, sztukę organiczną i kinetyczną, pop-art, environment, happening i conceptualizm. We wstępie do pracy pisał: „W portretach tych staram się wyciągnąć na powierzchnię obrazu, ujawnić swoją postawę wobec własnego wyobrażenia świata”. Borowski dążył do rozbicia „muru” konwencji i sformalizowanej nadbudowy sztuki, która uniemożliwia bezpośredni z nią kontakt. *Autoportrety* są rodzajem protestu przeciwko systemom niszczącym sztukę, ich autor zadaje sobie pytanie, jak można przebić mur otaczający ogród sztuki i uchronić etykę przed rozmyciem w estetyce. W ostatnim autoportrecie Borowski wyraża nadzieję, że działania indywidualne, postrzegane zbiorowo, mogą prowadzić do zmian i mają rzeczywiste znaczenie. „Jeżeli więcej ludzi – pisze – pójdzie tą drogą, wtedy szczelina powiększy się tak, że rozsypie się mur”.

Kluczowy dla sformułowania się zbiorowych doświadczeń polskiej neoawangardy przełomu lat 60. i 70. XX w. był ruch plenerowo-sympozjalny. Praca **Natalii LL** ***List gończy*** (1970) została zrealizowana przez artystkę w czasie VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach w 1970 r., podczas którego m. in. Jerzy Ludwiński po raz pierwszy przedstawił założenia tekstu *Sztuka w epoce postartystycznej*. Sześcienna kostka z wizerunkiem krytyka sfotografowanego w sposób, w jaki fotografuje się przestępców – widok z dwóch profili i en face – to specyficzny rodzaj hommage’u dla jednej z najważniejszych postaci ówczesnego świata sztuki w Polsce. Natalia LL w jakimś stopniu nawiązywała do sytuacji osobistej Ludwińskiego, który kilka razy musiał zmienić miejsce pracy i zamieszkania, ale z drugiej strony jej obiekt wpisuje się w charakterystyczną dla pleneru ideę ruchomego centrum artystycznego, w swoim założeniu będącego miejscem przyspieszonej informacji, wypracowującym problem grupowej współpracy i manifestacji artystycznej, jak również konfrontacji i sporu pomiędzy artystami oraz teoretykami.

Polska w tamtym okresie była w wyjątkowej sytuacji jeżeli chodzi o możliwość organizacji wystaw sztuki neoawangardowej oraz prowadzenie wymiany międzynarodowej wewnątrz bloku wschodniego. Szczególnie bliskie relacje nawiązywano z artystami z naszego regiony Europy oraz z byłej Jugosławii. **Goran Trbuljak**, chorwacki filmowiec, w latach 70. utrzymywał kontakty z tak ważnymi wówczas środowiskami jak łódzki Warsztat Formy Filmowej czy wrocławska Galeria Sztuki Najnowszej. Jego krótki film ***Bez tytułu (cięcie)*** (1976) to zapis dekonstrukcji medium filmowego, zbliżony do dociekań artystów z tamtego czasu. Tytułowe „cięcie” jest de facto zabiegiem artystycznym skierowanym przeciwko narracji i iluzyjności tradycyjnego przekazu filmowego, kwestionującym instytucję kinematografii oraz przedstawieniową rolę filmu. Przypadek pozostaje kluczowym momentem tworzenia mechanizmu pracy. Dla artysty prosty gest mógł funkcjonować jako krytyka systemu artystycznego i społecznego. Ważne pozostaje również dla twórcy pytanie o autonomię instytucji sztuki oraz o mechanizm, dzięki któremu coś jest akceptowane jako sztuka.

W podobnym kontekście można rozpatrywać pracę **Karoliny Breguły** ***Historie sztuki*** (2017). W stworzonym przez artystkę cyklu fotograficznych opowieści odnosi się ona w sposób humorystyczny do konkretnych dzieł lub historii związanych z intencjonalnym albo przypadkowym aktem dewastacji sztuki. Artystka w tej konkretnej fotografii odwołuje się do tekstu Kazimierza Malewicza *O muzeum* z 1919 r., w którym autor opowiadał się za spaleniem dziedzictwa sztuki minionych epok i umieszczeniem jego popiołów w aptecznych buteleczkach ku pamięci przyszłych pokoleń. Breguła analizuje problem kolekcjonerstwa jako sposobu gromadzenia i przechowywania śladów kultury dla kolejnych generacji. Artystka odnosi się również do spuścizny myśli awangardowej i neoawangardowej, wskazując na nieoczywistą aktualność tych idei wobec przemian społecznych i pokoleniowych.

“Everything that will happen has already happened”, says one of the characters in **Agnieszka Polska’s** film ***Future Days*** (2013). Her vision of the afterworld – heaven for artists – is a place inhabited by dead neo-avant-garde artists, who generally never had the opportunity to meet during their lives. Artists from Western Europe and North America: Charlotte Posenenske (1930–1985), Lee Lozano (1930–1999), Paul Thek (1933–1988) and Bas Jan Ader (1942–1975) meet their Eastern European counterparts: Włodzimierz Borowski (1930 –2008), Andrzej Szewczyk (1950–2001) and art theorist Jerzy Ludwiński (1930–2000). Together, they wander aimlessly and discuss the subject of art. These “impossible” dialogues of artists (which are largely a mixture of their actual texts and statements) focus on issues such as the agency of art, its social role and different visions of a reality that has already become distant. Death has not brought them full knowledge and complete understanding of the world. Being detached from Earth and deprived of the fear of death and oblivion, the artists have reached a deadlock, and at the same time they are looking forward to any information about what is happening on our planet. By mixing time-historical orders, this phantasmagoric story emphasises the need to redefine and verify historical neo-avant-garde ideas, but also opens up the possibility of viewing art differently than just from the perspective of its historical development. At the same time, Polska’s film provokes the question of whether the institution of a museum is a symbolic heaven for artists, and what the consequences could be.

Włodzimierz Borowski in the work ***Aesth-ethics. Self-portraits*** (1976) expressed the changes in his creative attitude over the period of twenty years. Using the form of a poetic record, he described the successive passage through Art Informel, structuralism, organic and kinetic art, pop art, environment, happening and conceptualism. He wrote the following introduction to the work: “In these portraits, I attempt to bring out my attitude towards my own image of the world to the surface of the painting and reveal it.” Borowski sought to break the “wall” of conventional and formalised superstructure of art, which prevents direct contact with it. The *Self-portraits* could be viewed as a protest against systems that are destroying art; the artist asks how to break through the wall surrounding the art garden and protect ethics from becoming blurred in aesthetics. In the last self-portrait, Borowski expressed the hope that individual actions, when viewed collectively, can lead to change and have real significance. He wrote, “If more people follow this way, the crack will become so big that the wall will fall to pieces.”

Of key importance for the formation of the collective experience of the Polish neo-avant-garde in the late 1960s and early 1970s was the festival-symposium movement. **Natalia LL’s** work ***Warrant of Arrest*** (1970) was made by the artist during the 8th Meeting of Artists and Art Theorists in Osieki in 1970. During the same event, Jerzy Ludwiński presented for the first time the outlines of his text *Art in the Postartistic Age*. A cube with Ludwiński’s mug shots – a view from two profiles and en face – was a peculiar homage to one of the most important figures of the Polish art world at the time. To some extent, Natalia LL referred to Ludwiński’s personal situation, who had been forced to change his place of work and residence several times, but on the other hand her object fit in with the idea of a mobile artistic centre, which was characteristic of open-air festivals. The centre was a place of accelerated information flow intended to facilitate group cooperation and artistic manifestation, as well as a venue for confrontation and disputes between artists and theorists.

At that time, Poland was in a unique situation in terms of the possibility of organising exhibitions of neo-avant-garde art and conducting international art exchange inside the Eastern Bloc. In particular, close relations were established with artists from our region of Europe and from the former Yugoslavia. In the 1970s, **Goran Trbuljak**, a Croatian filmmaker, maintained contact with some of the most important artistic milieus in Poland: the Film Form Workshop in Łódź or the Recent Art Gallery in Wrocław. His short film ***Untitled (cut)*** (1976) is a record of the deconstruction of the film medium, which was similar to other artists’ experiments at the time. The eponymous “cut” is actually an artistic operation directed against the narrative and illusory character of traditional film, questioning the institution of cinematography and the role of film as a medium for presentation. Chance becomes the key moment in creating the mechanism of the work. The way the artist saw it, a simple gesture could function as an expression of criticism of the artistic and social system. He was also interested in the question of the autonomy of art and the mechanism by which something is accepted as art.

Karolina Breguła’s work ***Histories of Art*** (2017) can be considered in a similar context. In her series of photographic stories, the artist makes humorous references to specific works or stories connected with an intentional or accidental act of art destruction. In this particular photograph, the artist refers to Kazimir Malevich’s 1919 text *On the Museum*, in which the author advocates burning the artistic heritage of past eras and placing the ashes in pharmacy bottles in memory of future generations. Breguła analyses the problem of collecting as a means of gathering and preserving traces of culture for subsequent generations. The artist also refers to the legacy of avant-garde and neo-avant-garde thought, pointing to the unobvious relevance of these ideas in the face of current social and generational changes.

Słynna sentencja: „Kiedy jesteś w Rzymie, zachowuj się jak Rzymianie” poddana została trawestacji w pracy kolektywu **Slavs and Tatars** ***When in Rome*** (2010). W prostym, subwersywnym geście przy użyciu markera artyści zamienili ostatek słowa, uzyskując wprowadzające w zakłopotanie brzmienie: „Kiedy jesteś w Rzymie, zachowuj się jak Romowie”. W swoich interdyscyplinarnych działaniach Slavs and Tatars koncentrują się na języku jako nośniku humoru, zamętu i nieoczekiwanych znaczeń. Grupa zajmuje się obszarem geograficznym i kulturowym, jak sama określa, na wschód od muru berlińskiego i na zachód od Wielkiego Muru Chińskiego, próbując pełnić rolę inicjatora dyskusji na temat relacji Wschodu z Zachodem. Ich praca może być odczytana zarówno w kontekście historycznym, jako nawiązanie do imperialnej kolonizacji starożytnego Rzymu i konsekwencji tego procesu, jak i w kontekście współczesnej debaty dotyczącej asymilacji imigrantów. Artyści zwracają uwagę jeszcze na jedną kwestię, odnosząc się do narodu romskiego, którego historia wiąże się z jego nomadycznym funkcjonowaniem, dającym być może możliwość ucieczki od tyranii przeszłości i teraźniejszości.

Kompozycja rzeźbiarska **Piotra Kurki** ***Ceremonie (Istoty)*** (2016/2017) składa się z dwóch obiektów. Pierwszy z nich to postać ubrana w filcowy strój, nawiązująca do wyglądu nieistniejącego już dziś plemienia Selk’nam zamieszkującego archipeląg Ziemia Ognista. Wśród tego ludu, żyjącego w ekstremalnych warunkach atmosferycznych, ukształtowała się specyficzna synteza termiczna jednoczesnej nagości i ogrzewania tylko niektórych partii ciała. Figura w filcowym stroju zestawiona została z archaicznym przedstawieniem kobiety, jakim jest figurka Wenus z Willendorfu. Kurka tworzy rozbudowaną narrację bliską sytuacji teatralnej. Porusza się przy tym pomiędzy dwiema rzeczywistościami: światem realnym i nadrealnym. Praca *Ceremonie* wyrasta z osobistych poszukiwań autora, stając się fantazmatyczną opowieścią – jak on sam to ujmuje – o obsesyjnej grze uwodzenia na granicy perwersji i obłądki, ale można ją także odczytywać w kategoriach archetypicznych postaw związanych z postrzeganiem świata.

Ziemia Ognista pojawia się także w serii prac **Angeliki Markul** ***Bez tytułu*** z cyklu ***Tierra del Fuego*** (2018). Rysunki artystki nawiązują do zjawiska zanikania kultur wskutek przemian społecznych i cywilizacyjnych wynikających z kolonizacji i wpływu technologii. Archipeląg Ziemia Ognista to najbardziej na południe wysunięty skrawek Ameryki Południowej, znany z ekstremalnych warunków klimatycznych. Artystka zgłębiając historię, geologię i przyrodę archipelagu, stara się odkryć losy rdzennej społeczności, która zniknęła pod koniec XIX w. w wyniku kolonizacji tych terenów przez przybyszów z Europy. Markul na rysunkach odtwarza wizerunki wymarłych plemion indiańskich Selk’nam, Jagan czy Manek’enk w tradycyjnych kostiumach znanych z rycin oraz fotografii, jak i elementy dziewiczego krajobrazu i fauny. Artystka konstruuje wizję łączącą prymitywne kultury ze współczesną cywilizacją będącą przyczyną katastrof społecznych i ekologicznych, których nie sposób powstrzymać.

Film **Eda Atkinsa** ***Podstępny umysł*** (2012) bazuje na materiale filmowym nakręconym w mieszkaniu André Bretona. Legendarny twórca surrealizmu mieszkał tam od 1922 roku aż do śmierci w 1966. Przez ten czas zgromadził bogaty zestaw afrykańskich rzeźb, rękopisów, książek, artefaktów i dzieł związanych z ruchem surrealistycznym. Kolekcja zachowana w jego mieszkaniu, utrzymywana przez kilkadziesiąt lat przez rodzinę, nie mogła znaleźć wsparcia dla funkcjonowania w formie stałego muzeum. Ostatecznie została sprzedana na aukcji, wzbudzając tym samym wiele kontrowersji. Atkins w swojej pracy wykorzystał materiał filmowy, który powstał na potrzeby powstającego katalogu aukcyjnego, dodając do zapisu własną animację i autokomentarz. Autor ubolewa nad rozproszeniem unikatowej kolekcji Bretona i zwraca uwagę na jej paradoksalny koniec oraz wchłonięcie niepowtarzalnej kulturowej inicjatywy przez kapitalistyczny rynek sztuki.

The famous adage “When in Rome, do as the Romans do” is travestied in the work entitled ***When in Rome*** (2010) by the **Slavs and Tatars** collective. Using a marker and a simple, subversive gesture, the artists changed the last word so that it now reads, somewhat embarrassingly, “When in Rome, do as the Romanians do.” In their interdisciplinary activities, Slavs and Tatars focus on language as a carrier of humour, confusion and unexpected meanings. As the group members explain, they concentrate on the geographical and cultural area east of the Berlin Wall and west of the Great Wall of China in order to initiate discussions on the relations between the East and the West. Their work can be interpreted both in the historical context, as a reference to the imperial colonisation of ancient Rome and the consequences of this process, as well as in the context of the contemporary debate on the assimilation of immigrants. By referring to Romani people, whose history is inherently connected with their nomadic lives, the artists stress one more issue – the possibility to flee from the tyranny of the past and present.

Piotr Kurka’s sculptural composition ***Ceremonies (Creatures)*** (2016/2017) consists of two objects. The first one is a character dressed in a felt dress, referring to the appearance of the now non-existent Selk’nam tribe inhabiting the archipelago of Tierra del Fuego. This people, living in extreme atmospheric conditions, developed a specific thermal synthesis of simultaneous nakedness and warming up of only some parts of the body. The figure in the felt costume is juxtaposed with the Venus of Willendorf, an ancient representation of a woman. Kurka thus constructs an extensive narrative, akin to a theatrical situation. While doing it, he moves between two realities: the real and the surreal world. Resulting from the artist’s personal experiments, the work *Ceremonies* becomes a phantasmatic tale about, as he puts it, an obsessive game of seduction on the verge of perversion and insanity, but it can also be interpreted in terms of archetypal attitudes related to our perception of the world.

Tierra del Fuego also appears in the ***Untitled*** series of works from the **Tierra del Fuego** cycle by **Angelika Markul** (2018). The artist’s drawings refer to the phenomenon of disappearance of cultures due to changes to society and civilisation resulting from colonisation and the impact of technology. The Tierra del Fuego archipelago is the southernmost part of South America, known for extreme weather conditions. By exploring the history, geology and nature of the archipelago, the artist tries to discover the fate of the indigenous community who disappeared at the end of the 19th century in the wake of colonisation of these areas by newcomers from Europe. Markul’s drawings reproduce the images of extinct Indian tribes – Selk’nam, Jagan or Manek’enk, wearing traditional costumes known from engravings and photographs, as well as elements of pristine landscape and fauna. The artist constructs a vision combining primitive cultures with modern civilisation, which is the cause of irreversible social and environmental disasters.

Ed Atkins’ film ***The Trick Brain*** (2012) is based on film material shot in André Breton’s apartment. The legendary surrealist lived there from 1922 until his death in 1966. During this time, he gathered an impressive number of African sculptures, manuscripts, books, artefacts and works connected with the surrealist movement. The collection, preserved in his apartment and looked after by his family for several decades, was denied support needed to transform it into a permanent museum. Eventually it was sold at auction, causing much controversy. In his work, Atkins used the film material created for the needs of the upcoming auction catalogue, enriching it with his own animation and self-commentary. The artist deplores the dispersion of Breton’s unique collection and draws attention to its paradoxical end and absorption of a unique cultural initiative by the capitalist art market.

Rewers 8 (2016) autorstwa **Bownika** to tytuł pracy z cyklu fotografii przedstawiających rewery historycznych ubiorów znajdujących się w muzeach w Polsce, Rosji i na Białorusi. W przypadku tej fotografii mamy do czynienia z kurtką mundurową marszałka Józefa Piłsudskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie). Praca wyróżnia się na tle cyklu przedstawiającego przede wszystkim stroje kobiece i jest jedyną ukazującą ubiór osoby kojarzonej jako symbol władzy. Stroje gromadzone w muzeach często stają się artefaktami utrwalającymi znaczenia historyczne i estetyczne, schematy społeczne czy konwencjonalne opowieści. Gest odwrócenia ubrania na nice zwraca uwagę na to, co do tej pory nie mogło być reprezentowane. Odsłania strukturę ubioru, szwy na materii i miękka podszewkę. Zdjęcie formalnie nawiązuje do konwencji fotografii muzealnej, jednak nie wpisuje się w znane historyczne narracje, lecz przywołuje możliwość innego odczytania znaczeń. *Rewers* ukazuje alternatywny porządek rzeczy, odsłania fizyczność, a przy tym delikatność nawet wielkiego przywódcy państwa.

Funkcjonowanie symboli władzy w rzeczywistości społecznej państw Europy Środkowo-Wschodniej szczególnie silnie pojawiło się w sztuce lat 70. i 80. XX w. **Sándor Pinczehelyi** w pracy ***Sierp i młot*** (1973) sfotografował się, trzymając skrzyżowane tytułowe narzędzia. Artysta, posługując się elementami komunistycznego godła, definiował własną pozycję jako twórcy w społeczno-politycznym kontekście „gulaszowego komunizmu” epoki Jánosa Kádára na Węgrzech. Pinczehelyi defetyzkuje i dekonstruuje komunistyczny symbol. Poprzez zabieg artystycznego przechwytu i reinterpretacji zmienił porządek politycznej ikonografii, jednocześnie ironicznie nadał znanym znakom odwrotne znaczenia i wskazał na ich semantyczną pustkę. Wykorzystał je jako sztafaż, pokazując raczej banalność tych przedmiotów i pozbawioną patosu absurdalność.

Do doświadczeń realnego socjalizmu, widzianego już z dzisiejszej perspektywy, odnosi się węgierski kolektyw artystyczny **Little Warsaw** (Kis Varsó), tworzony od 1999 roku przez Andrása Gálika i Bálinta Havasa. Artyści wykorzystują historyczne symbole i ikonografie, które wyrwane ze swojego pierwotnego kontekstu uzyskują nowe znaczenie. Little Warsaw skupia się na fenomenach zbiorowej świadomości i pamięci, a także na interpretacji historii i jej zawłaszczaniu. Film ***Sygnal*** (2000) ukazuje obiekt (model rzeźby) – zmontowaną z łańcucha obracającą się kulę ziemską, a nad nią – w ostatnim ujęciu – górujący napis „Kis Varsó”. Niczym specyficzna czołówka wytwórni filmowych, to ujęcie stanowi swego rodzaju logo kolektywu, oddając estetykę prac z pogranicza sztuki i propagandy typowej dla XX-wiecznych systemów totalitarnych. Ich konsekwencje zdają się wciąż kształtować stosunki polityczne i społeczne współczesnego świata.

Zbliżoną strategię stosuje działająca od 1983 roku słoweńska grupa **IRWIN**. Skupieni w niej artyści nawiązywali do tradycji awangardy, realizmu socjalistycznego i ikonografii faszystwu. Odnosili się jednocześnie do złożonej słoweńskiej tożsamości kształtowanej na przestrzeni XX w. przez ideologię nazizmu oraz geopolityczne wpływy Związku Radzieckiego i Jugosławii. Wideo ***Czarny kwadrat na Placu Czerwonym*** (1992/1997) stanowi zapis akcji, w czasie której artyści dokonali trawestacji ikony suprematyzmu – *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza. Nie posiadając jakichkolwiek pozwoleń, rozłożyli w 1992 roku pod Mauzoleum Lenina na placu Czerwonym w Moskwie kwadrat z czarnej tkaniny o boku długości 22 m. Zaanektowanie symbolicznej przestrzeni w centrum Moskwy pracą nawiązująca do obrazu polsko-rosyjsko-ukraińskiego awangardzisty szkykanowanego pod koniec życia przez Związek Radziecki było brawurowym gestem wskazującym na osobliwą aktualność i twórczy potencjał historycznej awangardy. Wideo grupy IRWIN nie tylko problematyzuje rozumienie sztuki państw postsocjalistycznych, lecz także zwraca uwagę na dziedzictwo sztuki awangardowej.

Do swego rodzaju desymbolizacji sięgali również **Jarosław Modzelewski** w dwóch obrazach ***Bez tytułu*** (1980). Dyptyk stanowi część dyplomu artysty zatytułowanego *Wobec człowieka*. Cykl poświęcony był tzw. znakom umownym (obok pacyfy i rodła, przedstawianych na płótnach, pojawiły się w nim m. in. gwiazda pięcioramienna, gwiazda Dawida, symbol jin-jang oraz piramida) i ich związkom znaczeniowym z określonymi treściami, grupami społecznymi i wydarzeniami historycznymi. Obrazy przewartościowują i reinterpretują tradycję malarską, z której wywodził się artysta. Modzelewski poddał centralne symbole przekształceniom – pacyfa pozbawiona została okręgu, natomiast rodło obrócono do góry nogami. Twórca badał w ten sposób granice rozpoznawalności symbolu (co było jednym z kluczowych zagadnień dla konceptualistów lat 70.), ale też w szczególny sposób odnosił się do kwestii tożsamości i pamięci identyfikujących określoną wspólnotę. Obrazy Modzelewskiego reprezentują kluczowy dla polskiej sztuki punkt zwrotny, któremu towarzyszyły historyczne, społeczno-polityczne przemiany w okresie Karnawału Solidarności oraz wprowadzenie stanu wojennego w 1981 roku. Odejście od analityczności konceptualizmu oraz przewartościowanie kontekstualizmu, a także malarskich poszukiwań abstrakcjonistycznych sygnalizowały w przypadku Modzelewskiego i całego pokolenia zmianę praktyki artystycznej. Zarysowała się ona w pierwszej połowie lat 80., kiedy malarstwo stało się ponownie istotnym narzędziem komentarza społecznego.

W 1975 roku **Jan Świdziński** sformułował tezy na temat sztuki kontekstualnej jako modelu sztuki pozwalającego nieustanie i szybko opisywać zmieniającą się rzeczywistość. Świdziński tworząc swoje koncepcje, wszedł w polemikę z dominującą w ówczesnym dyskursie artystycznym tendencją – sztuką konceptualną, która w jego ocenie straciła zdolność do opisu rzeczywistości. Założenia te po raz pierwszy zostały zaprezentowane w lutym 1976 roku na wystawie *Contextual Art* w Galerii St. Petri w szwedzkim Lund. Przyniosła ona duże zainteresowanie sztuką kontekstualną na arenie międzynarodowej. Świdziński w tamtym czasie ściśle współpracował z członkami Galerii Sztuki Najnowszej z Wrocławia (Anna Kutera, Romuald Kutera i Lech Mrożek). Film zatytułowany ***Mówię bez przerwy przez 2 minuty*** (1975) to jeden z pierwszych performance’ów dokamerowych tego artysty, który był prezentowany na wystawie w Szwecji. Twórca patrząc wprost w obiektyw kamery przez cały czas nagrania wypowiada słowa. Jednak artysta jedynie porusza dość gwałtownie ustami. Film pozbawiony jest dźwięku. Nie wiemy, o czym bohater mówi. Być może opowiada o kontekstualizmie, a być może na jego temat ironizuje lub jedynie bezwiednie porusza ustami. Bez wątpienia ten niemy komunikat otwiera szereg kontekstów i możliwych odczytań. „Nie martwmy się – komentował Świdziński – czy jest to sztuka, czy nie, po prostu działajmy. Możemy coś powiedzieć o czasie, w którym żyjemy”.

Inside Out 8 (2016) by **Bownik** is the title of a work from a series of photographs depicting the insides of historical garments stored in museums in Poland, Russia and Belarus. In this photograph, we see the uniform jacket of Marshal Józef Piłsudski (National Museum in Krakow). The work stands out against the other photographs in the series, which present mainly women’s clothing, because it is the only one showing the clothing of a person perceived as a symbol of power. Costumes collected by museums often become artefacts that consolidate historical and aesthetic meanings, social conventions or widespread stories. The gesture of turning the clothes inside out highlights that which has not been represented before. It reveals the structure of the garment, its seams and a soft lining. The photograph formally refers to the convention of museum photography; however, it does not fit into the established historical narratives, but evokes the possibility of a different interpretation of meanings. *Inside Out* shows an alternative order of things by emphasising the physicality and fragility which can be attributed to even the most powerful heads of state.

The functioning of symbols of power in the social reality of Central and Eastern European countries became particularly apparent in the art of the 1970s and 1980s. **Sándor Pinczehelyi** in his work ***Sickle and Hammer*** (1973) photographed himself holding the eponymous tools crossed in front of his face. Using elements of the communist emblem, he thus defined his own position as an artist in the socio-political context of “goulash communism” at the time of János Kádár’s rule in Hungary. Pinczehelyi de-fetishised and deconstructed the communist symbol. Through artistic appropriation and reinterpretation, he changed the order of political iconography, ironically endowing the ubiquitous symbols with reverse meanings and stressing their semantic emptiness. He used them as a scaffold, showing the banality of these objects and their absurdity devoid of pathos.

The Hungarian artistic collective **Little Warsaw** (Kis Varsó), led since 1999 by András Gálik and Bálint Havas, refers to the experience of real socialism seen from today’s perspective. The artists use historical symbols and iconographies which, taken out of their original context, acquire a new meaning. Little Warsaw focuses on the phenomena of collective consciousness and memory, as well as on the interpretation of history and its appropriation. The film ***Signal*** (2000) shows an object (sculpture model) – a rotating globe assembled from a chain, and above it, the towering inscription “Kis Varsó” in the last shot. Resembling peculiar opening credits, this shot is like a logo of the collective, reflecting the aesthetics of works bordering on art and propaganda typical of 20th-century totalitarian systems, whose consequences still seem to shape the political and social relations in the modern world.

A similar strategy is used by the Slovenian group **IRWIN**, functioning since 1983. The artists gathered in it drew on the tradition of the avant-garde, socialist realism and the iconography of fascism. At the same time, they referred to the complex Slovenian identity shaped throughout the 20th century by the ideology of Nazism and the geopolitical influences of the Soviet Union and Yugoslavia. The video entitled ***The Black Square on Red Square*** (1992/1997) records an action during which the artists travestied the icon of Suprematism – Kazimir Malevich’s *Black Square on White*. Without any permission, in 1992 they laid a black cloth square with a side length of 22 m near the Lenin Mausoleum on the Red Square in Moscow. The symbolic annexation of space in the centre of Moscow by a work referring to the painting of the Polish-Russian-Ukrainian avant-gardist, who was harassed towards the end of his life by the Soviet authorities, was a daring gesture indicating the peculiar relevance and creative potential of the historical avant-garde. IRWIN’s video work not only problematises the understanding of the art of post-socialist countries, but also draws attention to the heritage of avant-garde art.

Jarosław Modzelewski in his two *Untitled* paintings (1980) also resorted to a kind of desymbolisation. The diptych is part of the artist’s diploma work entitled *Towards Man*. The cycle was dedicated to the so-called arbitrary signs (alongside the peace sign and the Rodlo, the canvases depict a five-pointed star, the Star of David, the yin-yang symbol and a pyramid) and the connections of their meaning with particular contents, social groups and historical events. The works re-evaluate and reinterpret the painting tradition, which provided the starting point for the artist. Modzelewski subjected the central symbols to transformations – the peace sign was deprived of the circle, the Rodlo was turned upside down. In this way, the artist explored the boundaries of symbol recognition (which was one of the critical issues for conceptual artists in the 1970s), but also specifically referred to the notions of identity and memory characterising specific communities. Modzelewski’s paintings represent a key turning point for Polish art, which was accompanied by historical and socio-political changes during the Carnival of Solidarity and the imposition of martial law in 1981. The departure from analytical conceptualism and the re-evaluation of contextualism and abstract painting experiments signalled a change in artistic practice, both in the case of Modzelewski and the whole generation. It occurred in the first half of the 1980s, when painting became again an important tool of social commentary.

In 1975, **Jan Świdziński** formulated theses on contextual art as a model of art that makes it possible to continuously and rapidly describe a changing reality. By developing this conception, Świdziński entered into a polemic with a tendency that dominated the artistic discourse at the time – conceptual art, which in his opinion had lost the ability to describe reality. Świdziński presented his theses for the first time in February 1976 at the *Contextual Art* exhibition at St. Petri Gallery in Lund, Sweden. It sparked considerable interest in contextual art on the international stage. At that time, Świdziński worked closely with members of the Wrocław-based Recent Art Gallery (Anna Kutera, Romuald Kutera and Lech Mrożek). The film entitled ***I Am Talking Two Minutes*** (1975), presented at the exhibition in Sweden, was one of the artist’s first performances for the camera lens. Looking directly into the camera, Świdziński is uttering words throughout the recording. However, the artist is actually just rapidly moving his lips, because the recording has no sound. We do not know what he is talking about. Maybe he is talking about contextualism, maybe he is just being ironic about it, or perhaps he is just moving his lips without uttering comprehensible words. Undoubtedly, this voiceless message opens up a number of contexts and possible interpretations. As Świdziński explained, “Let’s not worry whether this is art or not, let’s just act. We can at least say something about the time we live in.”

Film **Igora Grubicia Monument** (2015) to wizualny esej poświęcony pomnikom powstałym na terenie byłej Jugosławii w latach 60. i 70. XX w. dla upamiętnienia miejsc walki z nazistami w czasie II wojny światowej. Zamówione i sfinansowane przez ówczesnego przywódcę Jugosławii Josipa Broza-Tito, dziś w większości niszczeją i ulegają degradacji, a tym samym podlegają wymazywaniu z pamięci. W Chorwacji już w czasie wojny na Bałkanach w latach 90. XX w. systematycznie dewastowano tego typu zabytki, co miało związek ze wzmocnieniem tożsamości narodowych. W swojej pracy Grubić odchodzi od formy dokumentu, proponując filmową medytację nad stanem tych monumentów i ich miejscem we współczesnym pejzażu.

Badaniem narracji mniejszościowych w historii zajmuje się **Karol Radziszewski**. Jego obraz ***Bez tytułu*** z cyklu ***Ali*** (2016) stanowi część projektu poświęconego historii czarnoskórego uczestnika Powstania Warszawskiego Augusta Agboli O’Brown, ps. Ali. Pochodzący z Nigerii O’Brown był uznanym perkusistą jazzowym mieszkającym od lat 20. XX w. w Polsce, skąd wyjechał dopiero w latach 50. Ważną referencją dla Radziszewskiego jest stylistyka prac Pabla Picassa. Artysta, zapożyczając styl mistrza awangardy, lokuje swój projekt w szerszej tradycji form sztuki współczesnej, przy jednoczesnym nawiązaniu do tematyki wojennej i martyrologicznej. Radziszewski w charakterystyczny dla siebie sposób dekonstruuje przeszłość, igra z kontekstami i znaczeniami. Odwołuje się też do perspektywy postkolonialnej, powracając do zapomnianych lub ignorowanych wątków historii najnowszej.

W inny sposób podchodzi do niej **Zbigniew Libera** w pracy ***Lekcja historii*** (2012). Wielkoformatowa fotografia przedstawia scenę rozgrywającą się w apokaliptycznym pejzażu zrujnowanego blokowiska. Na jego tle widać postacie jeźdźców na koniach przyglądające się opuszczonemu miastu, na którego murach można natrafić jeszcze na ślady pozostawione w dalekiej przeszłości. „To ewidentnie turyści – komentuje artysta – oglądają sobie coś, co kiedyś było miastem. Może to Warszawa, Szczecin, a może to się dzieje w byłej NRD. Na pewno w środkowej Europie, poznajemy to po architekturze. Jeźdźcy mają nietypowe twarze, nieco azjatyckie, są ubrani inaczej niż współcześni ludzie. Na ścianach bloków widać resztki reklam, można dzięki nim zidentyfikować, z jakiego okresu pochodzi osiedle”. Libera rozwija w tej pracy ideę antropologii przyszłości, kreuje obrazy, które odnoszą się do niepewnej przyszłości naszej cywilizacji, ale wynikają bezpośrednio z współczesnego doświadczenia historii i towarzyszących nam dziś lęków.

Jerzy Truskowski, podobnie jak Libera, zaliczany jest do prekursorów nurtu krytycznego polskiej sztuki współczesnej, choć sam określa się mianem artysty radykalnego. W swoich pracach z lat 80. XX w. często odwoływał się do prostych znaków kulturowych, filozoficznych, religijnych czy politycznych, traktując je jako żywe symbole w zmiennych kontekstach społeczno-politycznych. Działania artysty, radykalne w swojej formie, wynikały z wnikliwej refleksji nad historią, filozofią i kulturą. Miało to również bezpośrednie odniesienie do sytuacji politycznej w Polsce tamtej dekady. Niemniej Truskowski wychodząc od krytyki systemów totalitarnych, jednocześnie odchodzi od jednoznacznie politycznego przesłania i kieruje się ku rozważaniom egzystencjalnym. ***Nihilistyczne Zakłady Wydawnictw Somnambulicznych. Amerussian Flag*** (1984) to dwustronny obraz namalowany na szkolnej mapie ukazującej Europę po II wojnie światowej, na której wyraźnie zaznaczony jest Związek Radziecki oraz sowiecka strefa wpływów. Na odwrocie mapy artysta namalował specyficzną syntezę flag Stanów Zjednoczonych oraz Związku Radzieckiego, skupiając się na motywie pięcioramiennej gwiazdy. Obraz jest niejako studium symboliki, jaką operowały dwa imperia konkurujące ze sobą przez okres zimnej wojny o polityczną dominację nad światem. Naniesione na mapie odręczne napisy w językach: polskim, angielskim i rosyjskim w przewrotny sposób sugerują istnienie Amerosji – globalnego imperium łączącego socjalistyczną i kapitalistyczną ideologię. Konfliktowi, trwającemu do końca lat 80. XX w., nieustannie towarzyszyły wyścig zbrojeń oraz realna groźba użycia broni jądrowej na skalę masową.

Igor Grubić’s film Monument (2015) is a visual essay dedicated to monuments created in the former Yugoslavia in the 1960s and 1970s to commemorate the places of resistance against the Nazis during World War II. Ordered and financed by the then leader of Yugoslavia Josip Broz-Tito, today they are mostly deteriorating and crumbling, and thus being erased from memory. In Croatia, these monuments were systematically devastated during the Balkan wars in the 1990s, which was connected with strengthening national identities. Grubić in his work departs from the documentary form, opting instead for film meditation on the state of these monuments and their place in the contemporary landscape.

Karol Radziszewski investigates minority narratives in history. His ***Untitled*** painting from the series ***Ali*** (2016) belongs to a project devoted to the story of August Agboli O’Brown, aka Ali, a black participant in the Warsaw Uprising. A native of Nigeria, O’Brown was an acknowledged jazz drummer who moved to Poland in the 1920s and did not leave the country until the 1950s. An important point of reference for Radziszewski is provided by the style of Pablo Picasso’s works. By borrowing the style of the avant-garde master, Radziszewski situates his project in the broader tradition of contemporary art forms while simultaneously making a reference to the notions of war and martyrdom. In his characteristic way, the artist deconstructs the past, plays with contexts and meanings. He also touches upon the postcolonial perspective, returning to the forgotten or ignored threads of recent history.

A different approach to history is adopted by **Zbigniew Libera** in his ***History Lesson*** (2012). A large-format photograph presents a scene taking place in an apocalyptic landscape of a ruined block of flats. Against it, there are figures of riders on horses looking at the abandoned city, on whose walls you can still find traces left by the distant past. “They are obviously tourists – the artist explains – looking at something that used to be a city. Maybe it is Warsaw, Szczecin, or maybe it is happening in the former GDR. Certainly in Central Europe, we can tell by architecture. The riders have unusual faces, somewhat Asian, they are dressed unlike modern people. The remains of advertisements can be seen on the walls of the blocks, they are clues about which period the estate comes from.” In this work, Libera develops the idea of anthropology of the future. He creates images that relate to the uncertain future of our civilisation, but result directly from the contemporary experience of history and the fears accompanying us today.

Jerzy Truskowski, alongside Libera, is one of the precursors of the critical current of Polish contemporary art, although he prefers to describe himself as a radical artist. In his works from the 1980s, he often referred to simple cultural, philosophical, religious or political signs, treating them as living symbols in changing socio-political contexts. The artist’s actions, radical in their form, resulted from an in-depth reflection on history, philosophy and culture. They often made a direct reference to the political situation in Poland in that decade. Nevertheless, starting from the critique of totalitarian systems, Truskowski refrains from making explicit political statements and tends towards existential considerations. ***Nihilistic Somnambulist Press. Amerussian Flag*** (1984) is a two-sided picture painted on a school map showing Europe after World War II, on which the Soviet Union and the Soviet sphere of influence are clearly marked. On the reverse of the map, the artist painted a peculiar synthesis of the flags of the United States and the Soviet Union, focusing on the motif of a five-pointed star. The image can be seen as a study of the symbolism used by the two empires that competed for political domination over the world during the Cold War. The handwritten inscriptions on the map in Polish, English and Russian perversely suggest the existence of Amerussia – a global empire combining socialist and capitalist ideology. The conflict, which continued until the late 1980s, was constantly accompanied by an arms race and the real threat of using nuclear weapons on a mass scale.

Jednym z pierwszych artystów, którzy wskazywali na istotne zagrożenia płynące ze strony współczesnej cywilizacji, był **Gustav Metzger**. Jego prace często stanowiły komentarz do aktualnych wydarzeń oraz nawiązywały do tragedii wojny. Zwracały również uwagę na palące problemy wymagające natychmiastowych interwencji. Prezentowany na wystawie **Pomnik auto-destrukcyjny** (1960/2018) ilustruje jedną z najważniejszych koncepcji Metzgera, jaką była tzw. sztuka autodestrukcyjna. Praca stanowi model niezrealizowanego monumentu. Artysta często wykonywał makiety prac czy działań w przestrzeni publicznej przed ich realizacją. Niekiedy pozostawały one jedynie w sferze projektów. Idea sztuki autodestrukcyjnej stała się osią twórczości Metzgera, skupioną na pobudzeniu ludzi do krytycznego oglądu spraw społecznych i politycznych. Artysta świadomy zagrożeń, jakie tkwią w zdobyczach współczesnej cywilizacji, zaproponował formę sztuki, która zwracać miała uwagę na „obsesję zniszczenia” panującą we współczesnym społeczeństwie. Sztuka autodestrukcyjna miała być ze swej natury nietrwała i ulegać samozniszczeniu. W manifestie z 1960 roku Metzger pisał, że jest ona przekształceniem technologii w sztukę publiczną, dodając: „Ogromna zdolność produkcyjna, chaos kapitalizmu i radziecki komunizm, współistnienie nadwyżki i głodu; wzmożone gromadzenie arsenału broni nuklearnej – to aż nadto, by zniszczyć społeczeństwa technologiczne; to dezintegracyjne efekty maszynierii i życia w rozległych zabudowanych obszarach wywierane na człowieka”.

Temat konfliktu i gry pojawia się w pracy **Anny Kutery *Na ogniu i betonie*** (1977). Jej obiekt stanowi rodzaj szachownicy wykonanej ze zdjęć płonących traw i betonu, na której umieszczono stożki przypominające pionki do nieokreślonej w regułach gry, wykonane z czarno-białych fotografii ukazujących oczy artystki. Posługując się medium fotografii, Kutera stworzyła mobilny obiekt – można go interpretować zarówno w perspektywie indywidualnej (niemożność zwycięstwa lub wyniszczający konflikt), jak i zbiorowej – jako komentarz do opresyjnej rzeczywistości społeczno-politycznej drugiej połowy lat 70. XX w. w Polsce.

Przykładem krytycznego zaangażowania malarstwa z lat 80. jest obraz **Marka Sobczyka *16-letnia Olbrzymka z Jastrzębia*** (1983). Tytułowa olbrzymka to polska judoczka, olimpijka i wielokrotna medalistka mistrzostw świata Beata Maksymow, która swoją karierę sportową zaczynała w 1982 roku w Jastrzębiu-Zdrój. W tamtym okresie Jastrzębie było jednym z ośrodków protestów robotniczych, a w czasie stanu wojennego doszło tam do pacyfikacji Kopalni Węgla Kamiennego „Manifest Lipcowy”. Namalowany przez Sobczyka u schyłku stanu wojennego obraz w ironiczny sposób przedstawia z jednej strony wielkość i siłę klasy robotniczej, a z drugiej zwraca uwagę na relację pomiędzy jednostką a klasą społeczną, do której ona przynależy. Ironicznie podnosi także możliwość reprezentacji społecznej poprzez utrwalenie wizerunków jej wybitnych przedstawicieli.

W podobnym duchu krytycznego komentarza utrzymane jest malarstwo debiutującego, podobnie jak Sobczyk i Modzelewski, na początku lat 80. XX w. **Pawła Susida**. Już wtedy pojawiły się na jego obrazach teksty nanoszone na płótno za pomocą szablonu, które stanowiły komentarze dotyczące sztuki, polityki czy duchowości. Poprzez oszczędną formę plastyczną obrazy Susida przypominają uliczne transparenty i propagandowe hasła. Dzieła – takie jak prezentowane na wystawie płótno ***Widzę, że sobie nie radzicie*** (2017) – stanowią celne, podszyte ironią komunikaty. Niekiedy zaś uderzają poetycką i filozoficzną refleksją. Symboliczne, uproszczone przedstawienia, zredukowane zazwyczaj do tekstu, stają się zaskakującym i jednocześnie zabawnym komentarzem rzeczywistości. Ich treść celnie puentuje codzienne zjawiska społeczno-polityczne, ale także, poprzez swoją dwuznaczność, wyraża poczucie kryzysu jednostki i niedostatków społecznych.

Wśród symboli ruchu robotniczego wykorzystywanych przez **Sándora Pinczehelyiego**, oprócz tak oczywistych jak sierp i młot, znajdowała się również kostka brukowa, która w latach 70. była popularnym motywem twórczości wielu węgierskich artystów. Pinczehelyi wykorzystywał ją jako element do budowania większych instalacji, jak np. pięcioramienne gwiazdy, czy jako obiekt sam w sobie, gdzie uwagę jego skupiał nie sam przedmiot, ale raczej relacja przedmiotu i ciała. W fotografii ***Pięć kostek brukowych*** (1975) widoczna jest fragmentaryczna postać artysty dźwigającego kolumnę ułożoną z kamiennych kostek. Natomiast w pracy ***Kostka brukowa to broń proletariatu*** (1974) artysta wykorzystał ją do stworzenia samodzielnego obiektu i naniósł na nią metodą sitodruku tytułowe hasło. Pinczehelyi w obu przypadkach operuje ironią i dwuznacznością tego przedmiotu. Z jednej strony można powiedzieć, że z uwagą pochyla się nad klasą robotniczą, tak istotną przecież dla ówczesnej władzy. Z drugiej strony to właśnie bruk czy kamienie służyły nierzadko robotnikom jako narzędzie oporu w czasie protestów ulicznych.

One of the first artists who pointed out the serious threats posed by modern civilisation was **Gustav Metzger**. His works often commented on current events and referred to the tragedy of war. They also highlighted urgent problems requiring immediate intervention. The **Auto-destructive Monument** (1960/2018) presented at the exhibition illustrates one of Metzger’s most important concepts, the so-called auto-destructive art. The featured work is a scale model of a monument the has never been constructed. The artist often made mock-ups of works or activities in public space before their implementation, which sometimes remained only in the sphere of projects. The idea of self-destructive art became one of the key axes in Metzger’s practice, focused on stimulating people to critically view social and political issues. Being aware of the dangers of modern civilisation, the artist proposed an art form that was supposed to draw attention to the “obsession with destruction,” which is prevalent in modern society. Auto-destructive art was to be inherently impermanent, subject to self-destruction. In his 1960 manifesto, Metzger wrote that this kind of art transforms technology into public art, adding: “The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons – more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effect of machinery and of life in vast built-up areas on the person”.

The subject of conflict and game appears in **Anna Kutera’s** work ***On Fire and Concrete*** (1977). Her object is a kind of chessboard consisting of photographs of burning grass and concrete, on which cones resembling pawns in a mysterious game are placed, made of black and white photographs showing the artist’s eyes. Using the medium of photography, Kutera created a mobile object – it can be interpreted both from an individual (impossibility of victory or devastating conflict) and collective perspective – as a commentary on the oppressive socio-political reality in Poland in the second half of the 1970s.

Example of the critical involvement of painting from the 1980s is **Marek Sobczyk’s** work ***16-year-old Giantess from Jastrzębie*** (1983). The eponymous giantess is Beata Maksymow, a Polish judoka, Olympian and multiple medallist of the world championship, who began her sports career in Jastrzębie Zdrój in 1982. At that time, Jastrzębie was one of the centres of workers’ protests. During the martial law period, a miners’ strike at Manifest Lipcowy Coal Mine was brutally pacified. Painted at the end of martial law, Sobczyk’s work ironically depicts the size and strength of the working class on one hand, and on the other hand it draws attention to the relationship between an individual and the social class to which she belongs. It also ironically raises the possibility of social representation by preserving the images of its prominent representatives.

The practice of **Paweł Susid**, who, just like Sobczyk and Modzelewski, made his debut in the early 1980s, is maintained in a similar spirit of critical commentary. Even in this early period, his paintings included comments on art, politics or spirituality inscribed on the canvas as stencils. Visually spare, Susid’s paintings resemble street banners or propaganda slogans. His works – such as the featured canvas ***I See You’re Doing No Good*** (2017) – are accurate messages with a trace of irony. Sometimes, they strike with poetic and philosophical reflection. These symbolic, simplified representations, usually reduced to text, become a surprising and funny commentary on reality. Although their contents accurately summarise everyday socio-political phenomena, their ambiguity expresses a sense of individual crisis and social deficiencies.

Among the symbols of the workers’ movement used by **Sándor Pinczehelyi**, alongside obvious ones like the sickle and hammer, there was also a cobblestone, which in the 1970s was a popular motif used by many Hungarian artists. Pinczehelyi used it as an element building larger installations, such as five-pointed stars, or separately, but focusing attention not on the object itself but rather on its relationship with the body. In the photograph entitled ***Five Cobblestones*** (1975), we see a fragment of the artist’s body lifting a column made of cobblestones. However, in the work ***Cobblestone is the Weapon of the Proletariat*** (1974), the artist used it to create an independent object and applied the eponymous slogan onto it using screen printing. In both cases, Pinczehelyi uses the irony and ambiguity of this object. On the one hand, he seems to pay careful attention to the working class, who were so important for the authorities at the time. On the other hand, it was cobblestones that often served as a tool of resistance during street protests.

Wrocławski duet **Antosz & Andzia** (Stanisław Antosz i Katarzyna Chierowska) w latach 1974–1978 prowadził działalność artystyczną na pograniczu fotografii, filmu i wideo. Ich prace przewrotnie naśladowały stylistyki dominujące w sztuce polskiej lat 70. (badanie rzeczywistości poprzez medium), odnosząc się także do sfery kultury popularnej. Artyści swoje działania określili terminem *photelart* powstałym z połączenia słów: *photo-film-tv-art*. Były to humorystyczne, często ironiczne narracje realizowane w formie filmów czy serii fotografii. Formalnie i świadomie niedoskonałe i groteskowe w warstwie aktorskiej dekonstruowały konwencje hollywoodzkich filmów, drwiąc jednocześnie z bylejakości i prząsności otaczającej artystów rzeczywistości. Antosz i Chierowska często odgrywali w kręconych przez siebie filmach i na starannie zaaranżowanych fotografiach role morderców i ich ofiar, naigrywając się z rozmaitych konwencji – zarówno artystycznych, jak i życiowych. Akcja filmu ***Murderer*** (1975) ma miejsce w Świnoujściu. Nadbałtycka plaża staje się tu planem akcji – ponawianego kilkakrotnie postrzelenia roznegliżowanej, nieświadomej zagrożenia blondynki (Andzi) przez wąsatego, co jakiś czas zagląającego w oko kamery, wyposażonego w pistolet mordercy (Antosza).

Ion Grigorescu to jeden z najważniejszych reprezentantów sztuki neoawangardowej w Rumunii. Jego twórczość analizowała stykanie się sfery prywatnej i publicznej w inwigilowanym przez aparat państwowy społeczeństwie za rządów Nicolae Ceaușescu. Na początku lat 70. XX w. dyktatura wyraźnie zaczęła zmierzać w stronę całkowitej kontroli życia społecznego. Artysta zawsze żywo reagował na bieżące wydarzenia polityczne w swoim kraju, transponując je przez prywatne doświadczenia. Wiele jego prac filmowych czy fotograficznych było zapisami życia rodzinnego, spotkań towarzyskich lub prozaicznych czynności. Film ***Urodziny Marty*** (1976) ukazuje sceny uroczystości obrazującej życie towarzyskie i rodzinne artysty. Kamera rejestruje zarówno uczestników uroczystości, jak również przygląda się temu, co dzieje się w tym samym czasie na ulicy. Grigorescu utrwała dzieci oraz przypadkowych przechodniów. W tym specyficznym filmowym kolażu artysta zestawia intymne sceny ze sferą publiczną, sugerując niemożność oddzielenia tego, co indywidualne, od opresyjnego kontekstu społeczno-politycznego. Dodatkowy wątek pracy stwarza sposób filmowania postaci i całego planu przez Grigorescu, który rejestruje zdarzenie jakby z ukrycia – wciela się w rolę podglądacza-inwigilatora.

W inny sposób codzienność wykorzystuje **Laure Prouvost**. W swojej sztuce bada ona związki pomiędzy językiem i rzeczywistością oraz granice pomiędzy prawdą a fikcją. Wideo ***Stong Story Vegetables*** (2010) jest charakterystyczną dla artystki przewrotną realizacją, w której fikcja przepłata się z przekonaniem o prawdziwości wydarzeń, lecz filmowa opowieść prowadzi do kompletnego zatarcia sensów. Prouvost relacjonuje prostą, acz nieprawdopodobną historię. Opowiada, jak pewnej nocy spadły z nieba: cebula, cytryna, marchewka i pomidor, zrobiły dziurę w suficie, po czym wylądowały na jej łóżku. Artystka interpretuje to wydarzenie jako długo wyczekiwany znak od Boga, lecz nikt nie chce jej w to uwierzyć. Prouvost prowadzi swoistego rodzaju badanie rzeczywistości, paradoksalnie wykorzystując do tego elementy fikcyjne. Swobodnie sięga po różne formy artystyczne, ale w szczególności bawi się językiem – używa go jako narzędzia wyobraźni. Łączy w swoich historiach fikcję, absurdy czy konkretną rzeczywistość życia codziennego. Jednocześnie stara się wciągnąć w swój świat widza, angażując różne zmysły, wyobraźnię, poszerzając granice rzeczywistości wizualnej. Prezentowana praca Prouvost to specyficzny rodzaj martwej natury lub raczej wideo-rzeźby. Nieprawdopodobność opowiedzianej historii mają urzeczywistniać warzywa – „bohaterowie” filmu.

Paul Neagu to jeden z najważniejszych rumuńskich artystów, który od 1970 roku mieszkał i pracował w Londynie. Jego praktyka artystyczna łączyła performance, rzeźbę, rysunek, malarstwo, wideo i fotografię z oryginalnym filozoficznym podejściem do sztuki. Traktował ją zatem jako strukturę złożoną z wielu elementów, a jej osią pozostawał człowiek. Neagu od 1975 roku realizował cykl performance pod tytułem *Going Tornado*, który uważał za jedno ze swoich najważniejszych dzieł. Fotografia ***Gradually Going Tornado*** (1976) stanowi dokumentację akcji z galerii Arnolfini w Bristolu. Performance składał się z serii działań, dla których kluczowym motywem był ruch – w tym wirujący w tańcu sam artysta. W ekstatycznym rytuale, ubrany w szamański strój Neagu dążył do przekształcenia widowni w społeczność duchową. Poprzez swoje działania zakwestionował prymat wizualności sztuki, próbując uaktywnić inne zmysły i refleksje u odbiorców. Twórczość Neagu, oddzielona od spekulacji intelektualnych, racjonalizmu i analizy, zwraca uwagę na metafizyczne aspekty sztuki neoawangardowej lat 70. XX w.

The Wrocław-based duo **Antosz & Andzia** (Stanisław Antosz and Katarzyna Chierowska) in the years 1974–1978 conducted artistic activities at the intersection of photography, film and video. Their works per-versely imitated the styles dominating Polish art of the 1970s (studying reality through the medium), simultaneously making references to the sphere of popular culture. The artists defined their activities with the term “photelart,” formed by blending the words photo-film-tv-art. They were humorous, often ironic narratives in the form of films or series of photographs. Intentionally imperfect and grotesque in terms of form and acting, they deconstructed the conventions of Hollywood films while mocking the mediocrity and crumminess of the reality surrounding the artists. In their films and in carefully arranged photographs, Antosz and Chierowska often played the roles of murderer and victim, poking fun at various conventions, both artistic and lifestyle. The film ***Murderer*** (1975) is set in Świnoujście. The Baltic beach becomes the background to several attempts to shoot an almost naked blond, blissfully unaware of the threat (Andzia) by a moustached murderer wielding a gun and looking into the camera lens every now and then (Antosz).

Ion Grigorescu is one of the most important representatives of neo-avant-garde art in Romania. His work analysed the points of contact between the private and public spheres in the society under surveillance by the state apparatus during the rule of Nicolae Ceaușescu. In the early 1970s, the dictatorship clearly began to shift towards total control of social life. The artist always quickly reacted to current political events in his country, transposing them through private experiences. Many of his film or photographic works recorded family life, social gatherings or mundane activities. The film ***Marta’s Birthday*** (1976) shows scenes of a ceremony attended by the artist’s friends and family. The camera registers the participants in the ceremony, but simultaneously watches what is happening on the street. Grigorescu records children and bystanders. In this peculiar film collage, the artist juxtaposes intimate scenes with the public sphere, suggesting the impossibility of separating that which is individual from the oppressive socio-political context. An additional thread is provided by Grigorescu’s way of filming the characters and setting, as if he was clandestinely recording the event, thus resembling a voyeur or surveillance officer.

A different approach to the everyday was adopted by **Laure Prouvost**. In her art she explores the relationship between language and reality, and the boundaries between truth and fiction. The video entitled ***Stong Story Vegetables*** (2010) uses the artist’s characteristic, subversive style, in which fiction is intertwined with a belief in the realness of the depicted events, leading to a complete confusion of the senses. Prouvost recounts a simple but highly unbelievable story. She claims that one night an onion, a lemon, a carrot and a tomato fell from the sky, made a hole in the ceiling and landed on her bed. The artist interprets this event as a long-awaited sign from God, but nobody wants to believe her. By using fictitious elements, Prouvost conducts peculiar and paradoxical research of reality. She freely reaches for various artistic forms, but in particular she plays with language as a tool of imagination. The story combines fictions, absurdities and the actual reality of everyday life. At the same time, she tries to draw the viewer into her world, engaging various senses and imagination, expanding the boundaries of visual reality. The featured work by Prouvost could be viewed as a still life, or rather as a video sculpture. The implausible story is supposed to be made more credible by the vegetables – the “protagonists” of the film.

Paul Neagu, who emigrated to London in 1970, was one of the most important Romanian artists. His practice combined performance, sculpture, drawing, painting, video and photography with an original philosophical approach to art. Therefore, he treated it as a multi-element structure whose central axis was man. From 1975, Neagu carried out a series of performances entitled *Going Tornado*, which he considered one of his most important works. The photography called ***Gradually Going Tornado*** (1976) documents his action from the Arnolfini Gallery in Bristol. The performance consisted of a series of activities whose key motif was movement, including the artist whirling in dance. In an ecstatic ritual, wearing a shaman’s costume, Neagu sought to transform the audience into a spiritual community. Through his actions, he questioned the primacy of visibility in art, trying to activate other senses and reflections among the audience. Neagu’s oeuvre, detached from intellectual speculation, rationalism and analysis, draws attention to the metaphysical aspects of neo-avant-garde art of the 1970s.

Stalowy walec o średnicy 26 cm i wysokości 187 cm to praca **Olafa Brzeskiego** zatytułowana **Samo serce** (2013). Minimalistyczna, ale jednocześnie monumentalna i surowa forma skrywa w sobie wyrzeźbione przez artystę serce. Dzieło jest wynikiem intensywnego, kilkutygodniowego procesu zmagania się z materiałem. Brzeski reinterpretuje tradycję i możliwości rzeźby. Interesuje go zarówno materialny wymiar pracy – jej ciężar, masa, faktura – jak i czysta potencjalność substancji; możliwość lub niemożliwość opisanego zjawiska za pomocą konkretnej materii. Zawarte zostało w tym procesie badanie ograniczeń i tworzywa, i twórcy. Szereg prac artysty odnosi się wprost do figury ludzkiej, opisując jednak nie tylko jej fizyczny, ale również emocjonalny wymiar. W tym przypadku praca stała się jednocześnie symbolicznym autoportretem – wysokość walca wraz z usytuowaniem wyrzeźbionego serca odpowiada wzrostowi artysty. *Samo serce* łączy estetykę minimalizmu ze skrajnie romantycznym gestem ukazania serca poprzez mozolną, wyczerpującą pracę. Brzeski proponuje model twórczości, w której emocje, wysiłek i dyscyplina są koniecznymi elementami procesu, ale też jest ona szczególnie figurą niemożliwą, liryczną i przytłaczającą zarazem.

Na pełną niepewności i zagrożenia sytuację jednostki zwraca uwagę **Honorata Martin** w wideo **Z wysoka widok jest piękniejszy** (2015). Artystka wychyla się poza krawędź dachu wieżowca trzymana jedynie za włosy przez osobę stojącą poza kadrem. Przed upadkiem z wysoka chroni ją tylko chwyt obcej dłoni. Stawianie siebie w sytuacji zagrożenia, a nawet balansowanie na granicy życia i śmierci stanowią istotne elementy twórczości Martin. Artystka eksplorując w swojej twórczości problematykę „nagiętego życia”, egzystencji sprowadzanej do faktu jej biologicznego trwania, problematyzuje kwestie odpowiedzialności i sprawczości rozumianych jako wyznaczanie granic wolności jednostki.

Temat seksualności, nieheteronormatywności oraz mniejszości etnicznych pojawia się w filmach kolumbijskiego artysty **Carlosa Motty** składających się na **Trylogię Nefandus** (2013). Motta podejmuje temat kolonizacji krajów Ameryki Południowej przez Hiszpanię i Portugalię w XVI w., koncentrując się na wątku przemocy seksualnej wobec podbijanej ludności. Pierwsza część trylogii ukazuje podróż artysty rzeką Don Diego w masywie górskim Sierra Nevada de Santa Marta położonym na wybrzeżu Morza Karaibskiego. Kamera uważnie przygląda się otaczającemu krajobrazowi. W tle słychać komentarz artysty, będący swoistym śledztwem dotyczącym poszukiwania dowodów na akty homoseksualne u plemion pierwotnie zamieszkujących te tereny i związane z tym późniejsze prześladowania ze strony konkwistadorów. W drugiej części Motta przywołuje historię Luiza Delgado, Portugalczyka żyjącego w XVII w., który uparcie sprzeciwiał się społecznym i religijnym wartościom tamtych czasów, angażując się w związki homoseksualne. Film jest medytacyjnym i osobistym esejem osadzonym wśród lizbońskich zabytków, odsłaniającym złożoność relacji pomiędzy religią, prawem, grzechem i zbrodnią. W ostatniej części filmowej trylogii Motta przywołuje opowieść opartą na ustnej relacji przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Jest to historia indiańskiego niewolnika, który prowadził grupę hiszpańskich konkwistadorów przez dżunglę. Opisuje on sytuację, kiedy hiszpańscy żołnierze będący świadkami rytuału homoerotycznego dokonali egzekucji uczestniczących w nim tubylców. Trylogia Motty to poetycka opowieść o przemilczanych aspektach konkwisty, pomijanych bądź stygmatyzowanych w relacjach historycznych.

Złożone relacje między władzą, polityką, sztuką czy seksualnością porusza w swojej twórczości **Monica Bonvicini**. Artystka krytycznie bada dziedzictwo modernizmu jako okresu artystycznego i zarazem epoki społecznych przemian. W swojej praktyce odwołuje się do minimalizmu, konceptualizmu i krytyki instytucjonalnej, a także kwestii feministycznych, queerowych oraz praw obywatelskich. Praca **Prozac** (2008) została wykonana przez Bonvicini przy użyciu aerografu. Artystka spryskała farbą stalowy łańcuch ułożony w kształt tytułowego słowa. Przywołany przez nią lek to wprowadzony do użytku w latach 80. XX w. jeden z najpopularniejszych środków antydepresyjnych na świecie. W założeniu był on przeznaczony dla ludzi chorych na depresję czy z zaburzeniami psychicznymi, tymczasem brał go każdy, kto chciał poprawić sobie nastrój, poczuć się szczęśliwym czy nabrać ochoty do działania. Potocznie nazywa się go pigułką szczęścia. Popularność prozacu tłumaczy się skutecznym działaniem marketingowym producenta. Jednak powoduje on też niepożądane, silne skutki uboczne. Bonvicini w pracy podkreśla opresyjność, jakiej poddawane są ciała i umysły w warunkach demokracji i kapitalizmu, jednocześnie zwracając uwagę, że przyjemność zawsze ma swoją cenę.

„W ciemności jest wolność” – deklaruje bohaterka filmu **Karoliny Breguły** pod tytułem **Światłowstręt** (2016). Kobieta jest urzędniczką sprawującą władzę w niewielkim mieście zbudowanym z betonu. Wszystkich, którzy pojawiają się w jej biurze w interesach, zmusza do wielokrotnego wypełniania licznych formularzy, a następnie odsyła ich na nieczynne piętro urzędu. Mimo że w instytucji panuje ciemność i nie ma żadnej nadziei na załatwienie jakiegokolwiek sprawy, petenci bezwolnie wykonują jej polecenie i godzinami czekają w nieoświetlonym korytarzu. Nikt nie podaje w wątpliwość bezsensu poleceń wydawanych przez urzędniczkę. Ludzie pozostają zagubieni i bezsilni wobec społeczno-politycznych absurdów, sprowokowanych de facto przez nich samych.

A steel cylinder with a diameter of 26 cm and height of 187 cm constitutes **Olaf Brzeski’s** work entitled **At Heart** (2013). The minimalist yet monumental and raw form hides a heart sculpted by the artist. The work is the result of an intense process of struggling with the material for several weeks. Brzeski reinterprets the tradition and possibilities offered by sculpture. He is interested in both the material dimension of the piece – its weight, mass, texture – and the pure potentiality of the substance; the possibility or impossibility of describing phenomena by means of specific matter. This process includes the study of limitations – of the material and of the artist. A number of Brzeski’s works refer directly to the human figure, describing not only its physicality, but also its emotional dimension. In this case, the work has also become a symbolic self-portrait – the height of the cylinder and the location of the sculpted heart corresponds to the artist’s height. *At Heart* combines the aesthetics of minimalism with a highly romantic gesture of revealing one’s heart through arduous, exhausting work. Brzeski puts forward a model of creativity in which emotions, effort and discipline are indispensable elements of the process, but the resulting art is also impossible, lyrical and overwhelming at the same time.

The uncertain and precarious situation of an individual is the subject of **Honorata Martin’s** video **The View From Above Is More Beautiful** (2015). The artist leans beyond the edge of a skyscraper roof, held by a person standing outside the frame only by her hair. It is the grip of the anonymous hand that protects her from falling from above. Putting herself in danger, or even balancing on the border between life and death, are important elements of Martin’s practice. In her work, the artist explores the issue of “bare life” understood as existence reduced to the fact of its biological survival; she problematises the notions of responsibility and agency perceived as setting the limits of individual freedom.

The notions of sexuality, non-heteronormativity and ethnic minorities appear in the films making up the **Nefandus Trilogy** (2013) by the Colombian artist **Carlos Motta**. Motta takes up the subject of colonising South American countries by Spain and Portugal in the 16th century, focusing on the topic of sexual violence against the conquered population. The first part of the trilogy shows the artist’s journey along the Don Diego River in the Sierra Nevada de Santa Marta mountain range located on the coast of the Caribbean Sea. The camera carefully observes the surrounding landscape. The footage is accompanied by the artist’s commentary, which is a kind of investigation regarding the search for evidence of homosexual acts in the tribes originally inhabiting these areas, and the resulting persecution by conquistadors. In the second part, Motta recalls the story of Luiz Delgado, a Portuguese living in the 17th century, who stubbornly rejected the social and religious norms of that time and engaged in homosexual relationships. The film is a meditative and personal essay set amongst Lisbon’s monuments, which reveals the complex relationships between religion, law, sin and crime. In the last part of Motta’s trilogy, he makes a reference to a story based on an oral account passed down from generation to generation. It tells about an indigenous slave who led a group of Spanish conquistadors through the jungle until the Spanish soldiers witnessed a homoerotic ritual and executed the natives participating in it. Motta’s trilogy is a poetic tale about those aspects of the conquest that have been left unspoken, omitted or stigmatised in historical accounts.

Monica Bonvicini touches on the complex relationship between power, politics, art and sexuality. The artist critically explores the heritage of modernism as an artistic period and an era of social change. In her practice she refers to minimalism, conceptualism and institutional criticism, as well as feminist, queer and civil rights issues. The work **Prozac** (2008) was done by Bonvicini using an airbrush. The artist sprayed paint on a steel chain arranged in the shape of the eponymous word. The drug, introduced in the 1980s, is one of the most popular antidepressants in the world. It was originally intended for people suffering from depression or mental disorders, but it turned out that anyone who wanted to improve their mood, feel happy or more active took it. It is commonly called the pill of happiness. The popularity of prozac is sometimes explained with the producer’s effective marketing. However, the pill also causes serious side effects. Bonvicini in her work emphasises how the mind and body are subject to oppression in democracy and capitalism, and that pleasure always comes at a price.

“There is freedom in the dark,” declares the heroine of **Karolina Breguła’s** film entitled **Photophobia** (2016). The woman is a clerk working in a small city made of concrete. She forces everyone who appears in her office to fill in numerous forms, and then sends them to an unused office floor. Although the institution is almost completely dark and the petitioners have no hope of resolving their matters, they obey her orders and wait for hours in the unlit corridor. Nobody opposes the pointlessness of the instructions given by the clerk. The people are lost and powerless in the face of socio-political absurdities, which they have actually brought upon them by themselves.

Jeszcze w latach 50. XX w. w Poznaniu i okolicach powszechny był zwyczaj zatrudniania kobiet jako pomocy domowych. Pracownice były nazywane wspólnym imieniem Pelasia. Uniformizacji podlegał również ich wygląd. Zdjęcie **Rewers 24** (2018) **Bownika** ukazuje ubiór przykładowej Pelasi (Muzeum Etnograficzne w Poznaniu). Co ciekawe rewers tego stroju w zasadzie wygląda tak samo jak jego awers. Figura kobiety, która straciła swoje własne imię na rzecz określonej roli społecznej, dotyczy problemu obecności i nieobecności kobiet w przestrzeni publicznej. Praca odnosi się również do kwestii stereotypów ról społecznych wynikających z płci.

Skóra jest jednym z największych organów człowieka, który oddziela, chroni, generuje kontakt. **Aneta Grzeszykowska** wykorzystuje ją jako tworzywo w swojej pracy **Skin Doll #2** (2017). Twórczość artystki w dużej mierze opiera się na analizie strategii autoprezentacji szczególnie w kontekście medium fotograficznego. Przyjmuje ona także formę tworzenia własnych specyficznych awatarów, realistycznych popiersi czy właśnie lalki. Motyw ten odgrywa u Grzeszykowskiej specyficzną rolę, wskazując na ambiwalentne relacje pomiędzy dzieciństwem a dorosłością oraz niewinnością i seksualnością. Lalka, która ma swoje silne odniesienia w nowoczesnej historii sztuki (surrealizm), jest motywem dwuznacznym. Z jednej strony może być postrzegana jako coś niewinnego i fetysz utraczonego dzieciństwa, a z drugiej przesiąknięta jest transgresyjną erotyką i seksualnością. Obiekty Grzeszykowskiej prowokują pytania o status kobiety związany ze sposobem jej przedstawiania i obserwowania zarówno w sztuce, jak i w powszechnie przyjętych społecznych wyobrażeniach.

Sztuka dla **Krištofa Kintery** jest transparentnym zwierciadłem rzeczywistości, którą artysta w zabawny sposób komentuje, posługując się nieoczekiwanymi formami. Kintera to przedstawiciel średniego pokolenia czeskich artystów. Znany jest on ze swoich humorystycznych mechanicznych rzeźb, zwykle wykonanych ze znalezionych przedmiotów, wypaczających funkcje i znaczenie zwykłych rzeczy i zdarzeń. Instalacja **I can't sleep** (2004) przedstawia leżącą w śpiworze postać, której z głowy wydobywa się para. Andrzej Partum, poeta i artysta związany z polskim środowiskiem neoawangardowym, mawiał, że artysta, gdy śpi, pracuje najwięcej. Kłębiące się opary symbolicznie wizualizują myśli leżącej postaci. Praca prowokuje niepozobawione sarkazmu pytanie, czy postać próbuje powstrzymać się od snu, czy raczej chcąc odpocząć, nie może zasnąć.

O rolę artysty, jego zaangażowanie oraz społeczny i etyczny wymiar działań pyta **Krzysztof Wodiczko** w instalacji fotograficznej pod tytułem **Autoportret narożny** (1974). Artysta posłużył się własnym wizerunkiem wklejonym w narożnik pomieszczenia, przedstawiając odbiorcom zniekształcony obraz swojej twarzy. Wizerunek twórcy, którego spojrzenie nie wykracza poza widzenie samego siebie, jest jednocześnie ironiczną konstatacją na temat narcystycznej natury wszystkich artystów tkwiących w kręgu własnych rozważań i unikających kontaktu z rzeczywistością. Praca odnosi się do ważnego etapu twórczości artysty z przełomu lat 60. i 70. XX w., kiedy formułował on podstawowe założenia swojej sztuki zaangażowanej i społecznej. Wodiczko wypowiadając się przeciw postawie egocentrycznej, krytykuje sztukę wycofującą się ze sfery publicznej i unikającą kontaktu z rzeczywistością.

As recently as the 1950s, the custom of employing women as domestic help was common in Poznań and the surrounding area. The employees were collectively called Pelasia. Their appearance was also subject to uniformity. **Bownik's** photograph **Inside Out 24** (2018) shows the attire of a typical Pelasia (Ethnographic Museum in Poznań). Interestingly, the inside of this outfit basically looks the same as the outside. The figure of a woman who has lost her own name due to a specific social role concerns the problem of the presence and absence of women in public space. The work also addresses the issue of gender stereotypes resulting from social roles.

The skin is one of the largest human organs; it separates, protects and generates contact. **Aneta Grzeszykowska** uses it as a material in her work **Skin Doll #2** (2017). The artist's practice is largely based on the analysis of self-representation strategies, especially in the context of the photographic medium. It may also assume the form of creating her own avatars, realistic busts or dolls, like in this case. This motif plays a specific role in Grzeszykowska's art, indicating the ambivalent relationship between childhood and adulthood, innocence and sexuality. The doll, which has explicit references in modern art history (surrealism), is an ambiguous motif. On the one hand, it can be perceived as something innocent, a fetish of lost childhood; on the other, it is permeated with transgressive eroticism and sexuality. Grzeszykowska's objects provoke questions about the woman's status, connected with the way she is depicted and viewed both in art and in commonly accepted social norms.

For **Krištof Kintera**, art is a transparent mirror of reality, which he humorously describes using unexpected forms. Kintera is a representative of the middle generation of Czech artists. He is known for his amusing mechanical sculptures, usually made of found objects, which distort the functions and purposes of ordinary objects and events. The installation **I Can't Sleep** (2004) shows a human figure lying in a sleeping bag, with steam coming out of the head. Andrzej Partum, a poet and artist associated with the Polish neo-avant-garde environment, used to say that the artist is at his busiest when he is asleep. The swirling fumes symbolically visualise the thoughts of the lying figure. The work provokes the somewhat sarcastic question about whether the figure is trying to refrain from sleep, or on the contrary, wants to rest but cannot fall asleep.

Krzysztof Wodiczko in his photographic installation titled **Self-Portrait in the Corner** (1974) asks about the role of the artist, his engagement as well as the social and ethical dimension of his activities. Wodiczko pasted his own image in the corner of the room, presenting the audience with a distorted view of his face. The portrait of the artist, seemingly looking directly at himself, is also an ironic statement about the narcissistic nature of all artists, mired in their own deliberations and detached from reality. The work refers to an important period in the artist's practice at the turn of the 1970s, when he formulated the basic assumptions of his socially engaged art. While speaking against an egocentric attitude, Wodiczko criticises art that is withdrawn from the public sphere and avoids contact with reality.