



**MONIKA MASŁOŃ**

*DO ZOBACZENIA. NA ZAWSZE  
/ SEE YOU. FOR EVER*

**SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS**

*DO ZOBACZENIA / SEE YOU* 4

*NA ZAWSZE / FOR EVER* 28

*MUCHA, KTÓRA WESZŁA POD SZYBKĘ / A FLY WHICH CREPT UNDER THE GLASS* Stefan Paruch 53

*OCZOPLĄSY / NYSTAGMUSES* Jakub Mikurda 57

*PO TRZECIEJ STRONIE LUSTRA / THROUGH A TINNER LOOKING GLASS* Karolina Lewestam 65

**O AUTORCE / ABOUT THE AUTHOR** 72

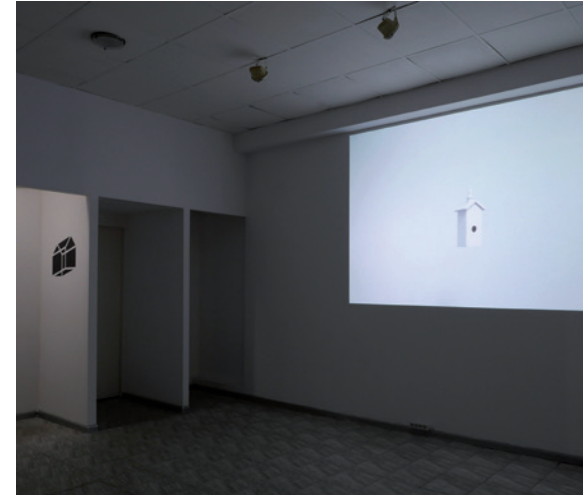
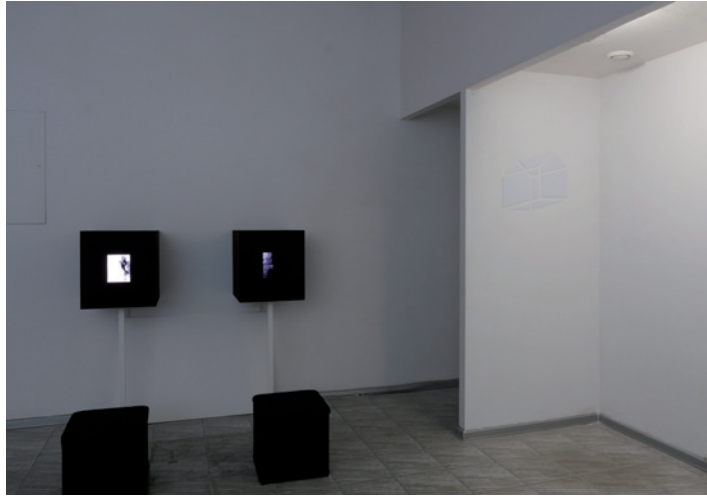
***DO ZOBACZENIA / SEE YOU***

wystawa indywidualna – Galeria Manhattan w Łodzi /  
solo exhibition Manhattan Gallery in Lodz

kuratorka / curator: Krystyna Potocka

20.03–17.04.2015





## **DO ZOBACZENIA / SEE YOU**

instalacja wideo składająca się z dwóch zsynchronizowanych projekcji usytuowanych na przeciwległych ścianach / video installation containing two synchronized projections situated on the opposite walls

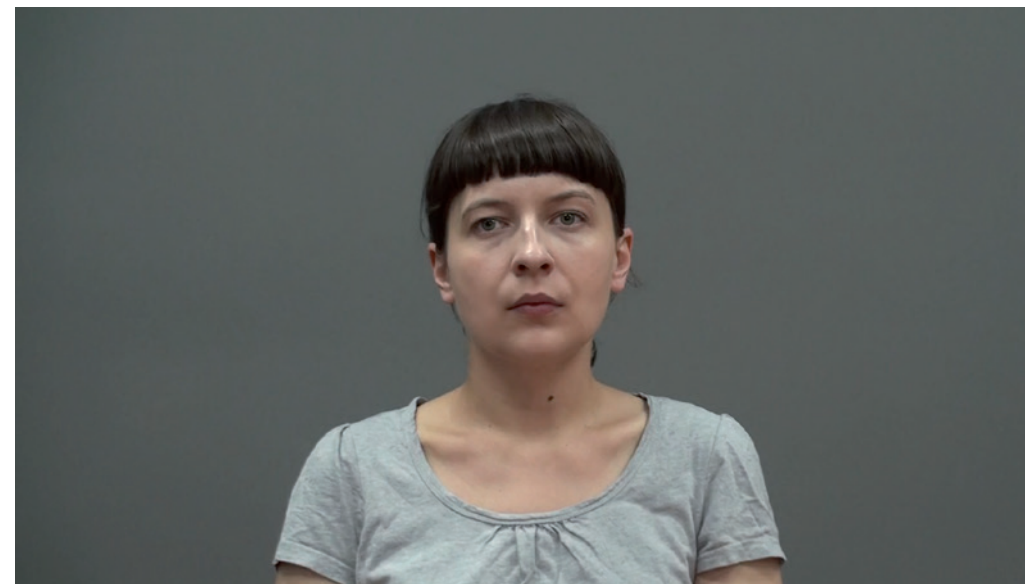
00:01:32

Praca *Do zobaczenia* składa się z dwóch ekranów. Umieszczone są one naprzeciwko siebie i powinny być pokazywane w układzie przestrzennym uniemożliwiającym oglądanie ich równocześnie. Powoduje to konieczność ruchu, obracania głowy, żeby móc obejrzeć obie projekcje. Mają one tę samą wielkość, długość trwania i są ze sobą zsynchronizowane. Rozpoczynają się od portretu *en face*, symetrycznie umiejscowionego w centrum kadrów. Ubrana na szaro autorka pracy, znajduje się na szarym tle. Początkowo oba ekrany wyglądają bardzo podobnie. Postać nie wykonuje żadnego ruchu, poza drobnymi, charakterystycznymi dla siedzącej osoby – oddycha, co jakiś czas mruga. Nie jest to bezruch powodujący wątpliwość, co do tego, czy mamy do czynienia z obrazem ruchomym.

Umieszczenie ekranów i brak wyraźnych działań uniemożliwia ich szybkie porównanie. Widz nie ma pewności, czy obrazy się od siebie różnią. Ponieważ postać patrzy na wprost, w swoim układzie przypomina to patrzenie sobie w oczy dwóch postaci na dwóch ekranach, czy przeglądanie się w lustrze. Widz pomiędzy ekranami, również może czuć się obiektem spojrzeń. Po dłuższej chwili statyczna sytuacja ulega zmianie. Na obu ekranach postać spogląda i sięga po coś, co znajduje się poza ekranem. Jest to szklanka z płynem. Na jednym ekranie ma on kolor biały, a na drugim czarny. Znowu patrząc na wprost, postać wypija na obu ekranach biały/czarny płyn. W trakcie wypijania zmianie ulega obraz. Jeden z ekranów ulega rozbieleniu, a drugi zaciemnieniu. Dzieje się to równoległe z wypijaniem płynów. Ostatecznie obraz jest całkowicie czarny lub biały.

Praca *Do zobaczenia* jest metaforą wszelkich podejmowanych decyzji i jako taka zawiera w sobie wiele opozycji. Oto najważniejsze z nich:

Wnętrze – zewnątrz: Wypijany płyn przenosi się do wnętrza, ale jednocześnie jego obecność ujawnia się na zewnątrz. Cała zewnętrzna rzeczywistość przyjmuje jego barwę.



Rzeczywistość – obraz: To, co widzimy na ekranie, początkowo interpretujemy jako fragment rzeczywistości. Później, z chwilą gdy ekran zmienia swoją barwę, działanie „realne” wpływa na rzeczywistość, zamieniając ją w obraz. Choć realność od samego początku była nieprawdziwa, obraz się nią żywi. To, co zwykle jest transparentnym środkiem filmowym (rozjaśnienie i ściemnienie), staje się jednocześnie czymś realnym poprzez związek przyczynowo-skutkowy (wypijanie płynu powoduje zmianę koloru ekranu).

Dystans – uczestnictwo: To, co spotyka osobę na ekranie („wypełnienie wypijanym kolorem”), w pewien sposób spotyka także widza. Odbiera on oczami, nie wypija, ale patrzy i to, na co patrzy, wypełnia się kolorem. Chociaż jest poza obrazem, to analogia z tym, co dzieje się na obrazie i tym, co spotyka jego samego, jest wyraźna.

Wolna wola – determinizm: Płyn jest już przygotowany i czeka. Ponieważ znajduje się poza kadrem, nie znamy jego źródła. Osoba na ekranie nie sięga po niego przez dłuższy czas, co powoduje delikatne znudzenie widza brakiem wydarzeń. Ostatecznie jednak sięga po niego, choć mogłaby tego nie robić. Nie ma jednak w tym akcie wahania. Osoba podejmuje decyzje i konsekwentnie wykonuje zadanie. Decyzja o wypiciu czarnego płynu jest przeciwieństwem decyzji o wypiciu białego. Sam moment jej podjęcia jest jednak taki sam. Konsekwencja wydarzeń jest w obu przypadkach taka sama – osoba znika.

Jedność – różnica: Dwie umieszczone naprzeciwko siebie projekcje są jednocześnie różne i takie same. Prawie jak lustrzane odbicia. Różnica polega jedynie na pojawieniu się koloru (czarnego lub białego). Ponieważ poza kolorem wszystko na ekranach jest takie samo, czerń i biel stają się równorzędne.

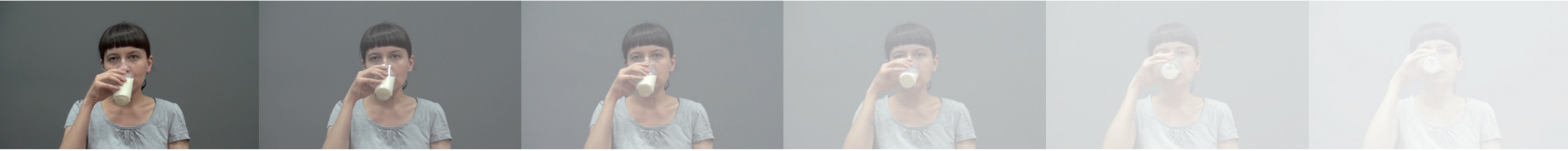
/

The work *See you* comprises two screens. They are located opposite each other and should be displayed in a spatial system preventing simultaneous viewing. This forces the viewer to move, to turn their head to be able to view both projections. They share their size, duration and are synchronised. They begin with an *en face* portrait placed symmetrically in the centre of the frames. The author of the work, wearing grey, stands in front of a grey background. Initially, both screens look very similar. The figure is motionless, apart from tiny movements typical of a sitting person – she breathes or









blinks every now and then. It is not motionlessness causing doubts with regards to whether we are dealing with a motion picture.

Their quick comparison is prevented by the screen location and an absence of distinct action. The viewer is not certain whether the images vary. Since the figure is looking ahead, in its arrangement it reminds of two people on two screens looking each other in the eyes, or looking in the mirror. A viewer in-between the screens may also feel like an object looked at. After a while the static situation alters. The figure on both screens looks and reaches for something which is beyond the screen. It is a glass of liquid. On one screen it is white, while on the other one it is black. Still looking straight on, the figure on both screens drinks white/black liquid. The image changes during drinking. One screen whitens while the other one blackens. This occurs in parallel with the liquids being drunk. Finally, the image is utterly black or white.

The work *See you* is a metaphor of all decisions undertaken and as such encompasses a plethora of oppositions. Here are the most important ones:

Inside – outside: Liquid which is drunk permeates inside, but at the same time its presence emerges on the outside. The entire external reality adopts its hue.

Reality – image: What we see on the screen, initially we interpret as a section of reality. Later, when the screen changes its hue, the “real” activity affects reality, changing it into an image. Although reality was unreal from the very beginning, the image feeds on it. What usually is a transparent film measure (brightening and dimming) at the same time becomes something real through the cause-and-effect relationship (drinking of liquid causes screen colour change).

Distance – participation: What happens to the person on the screen (“filling up with the colour drunk”) in a way happens to the viewer, too. The viewer perceives with their eyes, they do not drink but look and what they look at fills up with colour. Although, they are outside the image, the analogy with what is happening in the image and what happens to them, is clear.

Free will – determinism: The liquid is ready and it is waiting. Since it is out of the frame we do not know its source. The person on the screen does not reach for it for a long time which causes in a viewer a slight boredom with an absence of action. Eventually, they reach for it, although they might not do it. However, this action is free of hesitation. The person undertakes decisions and ful-

fills the task consistently. The decision to drink black liquid is an opposition to the decision to drink white liquid. Nevertheless, the very moment it is taken is identical. The consequence of events is identical in both instances – the person disappears.

Unity – difference: two projections placed opposite to each other are different and alike at the same time. Almost like reflections in the mirror. The difference is the appearance of a colour (black or white). Since, except for the colour, everything on the screens is the same, black and white become equal.

## **DOM / HOUSE**

praca wideo / video

pętla / loop

W pracy *Dom* widzimy obiekt poruszający się wokół własnej osi, w jedną, a następnie w drugą stronę. Ruch nie ma tu jednostajnego charakteru. Wolniejszy płynnie przechodzi w szybszy i na odwrót. Poruszającym się obiektem jest tytułowy dom, który wisi w powietrzu i zdaje się lewitować. Jego biały kolor w połączeniu z białą tła powoduje, że momentami krawędzie domu przestają być widoczne. Jest czymś na granicy snu i jawy. Przypomina też nieco mobile wieszane nad łóżeczkami niemowląt. To skojarzenie jest związane również z dźwiękiem wykorzystanym w tej pracy. Jest to melodyjka z nieco zepsutej pozytywki, która momentami nienaturalnie rozciąga dźwięk w czasie.

/

In the work *House* we see an object revolving around its own axis, one way and then in the opposite direction. The movement is not monotonous in nature. The slower motion smoothly moves towards faster motion and the other way round. The object in motion is the house from the title, which hangs in the air and seems to levitate. Its white colour combined with the white of the background results in the edges of the house becoming invisible at times. It is something on the brink of a dream and reality. It also reminds of mobiles hanging over baby cots. This association is also related to the sound used for this work. It is a tune of a slightly broken musical box, which occasionally stretches the sound in time unnaturally.



## **CZARNA RÓŻA / BLACK ROSE**

praca wideo / video

pętla / loop

*Czarna róża* i *Anatomia* to pionowe realizacje ukazujące obiekt w rotacyjnym ruchu wokół własnej osi. Czarna róża na białym tle, o sylwetowym charakterze, pozbawiona światłocienia, pozwala na spojrzenie na wykonywany przez nią ruch na dwa sposoby – może wykonywać ruch zgodny lub niezgodny z ruchem wskazówek zegara. Widzimy ciągle ten sam obraz, a jednak możemy odbierać go inaczej. Zmiana nie dokonuje się w obrazie, ale w umyśle widza.

Podobnie jest w pracy *Anatomia*. W centrum kadru, na czarnym tle, widzimy postać ludzką – fragment półprzezroczystego modelu anatomicznego. Widzimy ludzką sylwetkę, kształty fragmentów ciała, ale też układ mięśni. Model widziany z boku ujawnia, że mamy przed sobą tylko jego połowę – jego przednią część, a właściwie przednią część skorupy, która okrywa nieobecne narządy wewnętrzne. Przestrzenny charakter obiektu budowany jest przez światło wydobywające jego strukturę i ujawnia się w ruchu. Podczas pełnego cyklu obrotu dwa razy postać zdaje się być zwrócona do nas frontem. Raz prawdziwie i raz fałszywie. Inaczej niż w przypadku róży, gdzie kierunek ruchu jest za każdym razem tak samo wiarygodny, tutaj już po krótkiej chwili wiemy, że to iluzja, a moment, kiedy wewnątrz staje się zewnątrz, a figura porusza się w drugą stronę, może być precyzyjnie wskazany i nie jest kwestią indywidualnego odczucia odbiorcy. Mimo tej wiedzy iluzja może się pojawiać przy każdym obrocie obiektu.

Czarne tło i biała figura w jednym i odwrócona proporcja w drugim przypadku powodują, że prace te stanowią parę pozytywno-negatywną. Obecność *Anatomii* wskazuje też widzom możliwość dwojakiego odbioru ruchu w *Czarnej róży*. Narzucająca się zmiana percepcyjna w pierwszej pracy, pozwala na odnalezienie jej w drugiej.

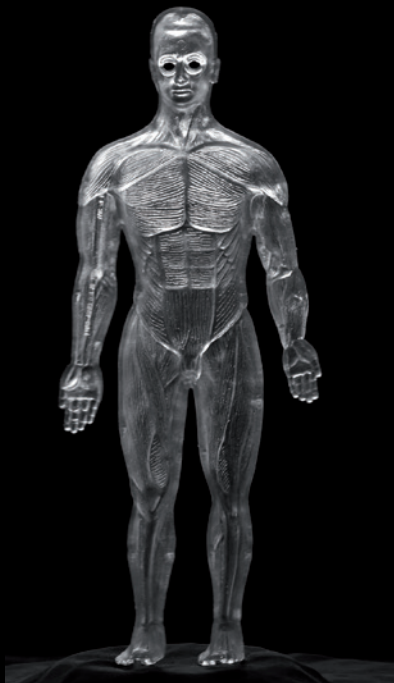
Na wystawie w Galerii Manhattan zdecydowałam się zaprezentować te prace w formie wideo-obiektów. Wyświetlane były na monitorach umieszczonych wewnątrz czarnych prostopadłościanów. Otwór

## **ANATOMIA / ANATOMY**

praca wideo / video

pętla / loop





na wprost ekranu pozwalał na oglądanie pracy przez jedną siedzącą na przeciw nich osobę. Ten zabieg spowodował większe uwikłanie widza w odbiór utworu; proponował intymny (bo jednoosobowy) charakter doświadczenia. Z drugiej strony przypominało to trochę zagłębienie do wnętrza mechanizmu, badanie, jak działa on w środku czy patrzenie przez wizjer aparatu fotograficznego. Budowało to nie dystans, a większe zaangażowanie i kierowało percepcję w stronę doznania wzrokowego, „wyostrenie” widzenia właściwe fotografowaniu.

/

*Black Rose* and *Anatomy* are vertical realisations displaying an object rotating around its own axis. A black rose on a white background, of a silhouette character, stripped of chiaroscuro allows us to regard its movement in a dual way – it may move clockwise or anticlockwise. We continue to see the same image but, yet, we may experience it differently. The change does not take place within the image but in the viewer’s mind.

A similar situation is present in the work *Anatomy*. At the centre of a frame we see a human figure – a fragment of a semi-transparent anatomical model on a black background. We see a human figure, body part shapes as well as muscular structure. A model seen from the side reveals that we have got in front of us only a half of it – its front part, or actually the front part of a shell covering the absent internal organs. The spatial character of the object is constructed by light bringing out its structure and it is revealed in motion. During one full rotation cycle the figure seems to face us twice. Once it is genuine and the other time it is false. Other than in the instance of the rose where the direction of the motion is always equally credible, here, after a short while we already know that it is an illusion and the moment when the inside becomes the outside and the shape moves in the opposite direction may be indicated precisely and is not an issue of the viewer’s individual experience. Despite of that knowledge, illusion may emerge with every rotation of the object.

Black background and a white shape in one instance and a reverse proportion in the other one result in the works constituting a positive-negative pair. The presence of *Anatomy* also indicates to the viewers a possibility of dual perception of motion in *Black Rose*. The imposing perception change in the first work allows discovering it in the other one.

I decided to present those works in the form of video objects at an exhibition in Manhattan Gallery. They were displayed on screens placed inside black cuboids. An opening in front of the screen allowed to entangle the viewer even more in experiencing the work; it offered a private (a single person) character of the experience. On the other hand, it seemed like looking into the inside of the mechanism, investigating how it works inside or looking through the viewfinder of a camera. This, instead of creating distance, caused a higher engagement of a viewer and directed their perception towards a visual sensation, vision “sharpening” typical of photography.

## **DOM NECKERA / NECKER’S HOUSE**

instalacja / installation

Praca *Dom Neckera* powstała specjalnie z myślą o konkretnym fragmencie przestrzeni galerii. We wnęce, pozostałości po poprzednim przeznaczeniu lokalu, na bocznych ściankach, usytuowałam pracę będącą niejako syntezą pozostałych. Były to dwa obiekty wykonane z tworzywa sztucznego o gładkiej powierzchni. Każdy z nich składał się z zestawu tych samych figur geometrycznych o grubości dwóch milimetrów. Jeden czarny, drugi biały. Ich gładka powierzchnia powodowała, że działały trochę jak lustro, odbijając się w sobie wzajemnie. Figury te układały się w coś na kształt syntetycznego znaku, ukazując schematyczny rysunek domu wzorowanego na sześcianie Neckera. Ponieważ figury były rodzajem negatywu linearnego rysunku, on sam mógł nie być dostrzeżony przy pierwszym spojrzeniu. Starłam się tak dobrać proporcje elementów, żeby czytelność obrazu była na granicy pomiędzy dwoma możliwościami patrzenia. Wpływ na to miało również użycie odbijającego światło materiału, który delikatnie odstawał od ściany. Sprzyjało to traktowaniu go jako figury, a nie jako tła. Jednocześnie linie tworzące dom miały tak uporządkowaną strukturę, że kontrastowała ona z pozornie chaotycznym układem figur. Te budziły raczej skojarzenia z fragmentem mapy, w której geometryczne założenia urbanistyczne mieszają się z nieregularnym układem ulic. Innymi słowy, dopiero dostrzeżenie schematycznego rysunku domu, porządkowało układ figur. Paradoksalnie więc, to nie traktowanie fizycznych obiektów jako trójwymiarowych budowało odczucie przestrzeni, ale płaski rysunek aksonometryczny powstały z odstępów pomiędzy nimi. W samym rysunku natomiast zawarta była ta sama wieloznaczność, co w sześcianie Neckera – przód mógł być tyłem, a tył przodem. Praca ta była w pewien sposób makietą, schematem wystawy, lecz raczej w sensie teoretycznym, czy ideologicznym niż przestrzennym.

/

The work *Necker’s House* was created with a particular section of a gallery space in mind. In a nook, the remnant of the former purpose of the venue, I have placed my work – on side walls – which is in



a way a synthesis of the other ones. They were two objects made of smooth surfaced plastic. Each of them consisted of a set of the same geometrical figures two millimetres thick. One – white and the other – black. Their smooth surface caused a mirror-like effect, they reflected each other. Those figures formed something in a shape of a synthetic mark, displaying a schematic picture of a house modelled on the Necker's cube. Since the shapes constituted a form of a negative of a linear drawing, it in itself could not be spotted at the first glance. I attempted to select element proportions allowing the image legibility to operate on the brink of two possibilities of perception. It was also influenced by the use of material reflecting light, which stood out from the wall slightly; which was conducive to treating it rather as a shape, than the background. At the same time the structure of the lines forming the house was so organised that it stood in contrast to a seemingly chaotic arrangement of shapes. Those rather prompted associations with a fragment of a map, where geometrical urban assumptions mingle with an irregular street arrangement. In other words, only upon noticing a schematic drawing of a house, the shape composition gained an order. Hence, paradoxically, it was not the perception of physical objects as three-dimensional that formed the feeling of space but a flat axonometric drawing which was formed from the gaps in-between them. The drawing itself enfolded the same ambiguity as the Necker's cube – the front could be the back and the back could be the front. This work was in a way a model, an outline of an exhibition, yet rather in a theoretical or ideological sense rather than spatially.

***NA ZAWSZE / FOR EVER***

wystawa indywidualna – Galeria Imaginarium w Łodzi /  
solo exhibition Imaginarium Gallery in Lodz

kuratorka / curator: Magdalena Świątczak

19.06–4.07.2015







## **KOMFORT DALEKIEGO PATRZENIA / COMFORT OF DISTANCE PERCEIVING**

instalacja wideo / video installation

pętla / loop

Inspiracją do stworzenia pracy *Komfort dalekiego patrzenia* był dla mnie tekst Janusza Skalskiego, teoretyka krajobrazu. Píše on o sytuacji mieszkańców dużych miast (na nizinnych terenach), w których możliwość patrzenia w dal jest ograniczona przez obecność gęstej i wysokiej zabudowy. Jednocześnie duże nagromadzenie bodźców wzrokowych; świateł, reklam, znajdujących się w ruchu ludzi i pojazdów; powoduje, że momenty, w których jest to możliwe są wyjątkową i pożądaną sytuacją.

Komfort, jaki odczuwamy, patrząc w dal, odziedziczyliśmy po naszych odległych przodkach. Otwarta przestrzeń, w której widzimy linię horyzontu, dawała im pewność, że nie wydarzy się nic niespodziewanego, nic co będzie wymagało reakcji. Dzisiaj potrzebę wizualnego komfortu realizujemy najczęściej podczas wakacji za miastem, w górach, lub nad morzem, gdzie możemy liczyć na patrzenie w rozpościerając się przed nami bezkres.

W małym mieście, z którego pochodzę i otaczających je wyżynnych terenach okazji do tego typu kontemplacyjnego wpatrywania się w dal, było znacznie więcej niż w Warszawie, gdzie mieszkam obecnie. Wybrzeże Wisły i moment jej przekraczania, kiedy znajdując się na moście mogę popatrzeć w dal, to te chwile, które lubię najbardziej w gamie oferowanych przez miasto doznań wzrokowych. Składając aplikację na rezydencję artystyczną w Singapurze, postanowiłam zająć się tym tematem. Państwo-miasto, którego terytorium wyznaczone jest, ze wszystkich stron, morskimi granicami, wydało mi się idealnym miejscem do realizacji projektu związanego z tym zagadnieniem.

W efekcie powstała instalacja wideo, składająca się z ośmiu projekcji. Każdy obraz z serii ma taki sam układ kompozycyjny, na każdym widzimy stojącą w centrum kadru postać, obróconą plecami do widza, patrzącą przed siebie w dal. Linia horyzontu, na każdym ekranie, pozostaje na tym samym poziomie – jednej trzeciej ekranu i jest jednocześnie umieszczona na wysokości oczu patrzącego. Instalacja, składa się z ośmiu ekranów otaczających widza ze wszystkich stron, powodując stworzenie

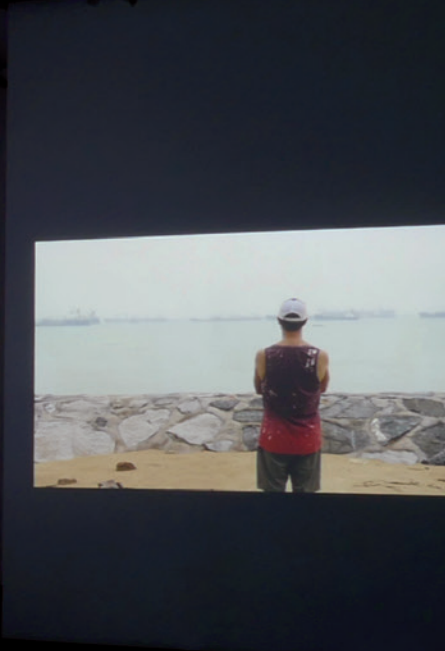
otaczającej go linii horyzontu\*. Każde wideo powstało na jednej z plaż państwa-miasta i tworzy swego rodzaju zestaw widoków widzianych przez patrzące w dal osoby, stojące przy morskim brzegu. Widz umieszczony w centrum jest w efekcie otoczony przez morze, sam znajduje się na miejscu wyspy. Podobieństwo układu kompozycyjnego poszczególnych ekranów buduje poczucie ciągłości, kontynuacji, nieskończoności.

Poza kwestią percepcji odległej przestrzeni pojawia się w tej pracy również ten element charakterystyczny dla naszego postrzegania, jakim jest wrażliwość na ruch. Brak ruchu, tak samo jak możliwość patrzenia w dal, związany jest z brakiem konieczności reagowania. Użycie drobnej pętli inaczej wpływa na różne fragmenty obrazu. Zapętłony ruch wody wydaje się naturalny. Z tego powodu odbieramy obraz jako ruchomy, filmowy, zmienny w czasie. Postacie ludzkie natomiast prawie się nie poruszają i wyglądają jak znajdujące się na fotografii. Pracy towarzyszy dźwięk nagrany w jednej z lokalizacji i, tak jak obrazy, zapętłony w sposób nie ukazujący momentu zmiany. W dźwięku interwał jest jednak znacznie dłuższy, a obecność nie tak łatwo uchwytana. Wzmacnia to dodatkowo dążenie do filmowego charakteru pracy. To zestawienie, ruchu i bezruchu, powoduje, że widz nie jest pewien z jakim typem obrazu ma do czynienia. Nawet jeśli na poziomie racjonalnym jest w stanie to określić, to te dwa elementy, figura człowieka i tło w postaci morza, wydają się przynależać do odmiennych porządków. Znajdując się w jednym obrazie, powodują niepokój.

Widz patrzy, tak jak patrzy postać stojąca przed nim. Powoduje to, że na pewnym poziomie identyfikuje się z nią. Jednocześnie jest ona jednak dla niego obca. Nie widzi jej twarzy, nie może odczytać jej nastroju, myśli. Te informacje, które posiada na jej temat wskazują raczej różnice niż podobieństwa. Skazany jest na bliskość i oddalenie.

---

\* Piszę tu o sytuacji idealnej. Nie udało mi się jej jednak dotychczas osiągnąć na żadnej z dwóch wystaw, na których pokazywałam tę instalację. Z przyczyn sprzętowo-organizacyjnych w obu przypadkach było to 5 projekcji, w układach wynikających ze specyficznych warunków przestrzennych miejsc prezentacji. Zawsze jednak zachowana była zasada niezmienności skali poszczególnych elementów (tak, aby wielkość postaci bliska była wielkości człowieka) i zachowanie tego samego poziomu linii horyzontu. Pożądany układ przestrzenny i osiem ekranów udało się osiągnąć podczas prezentacji projektu w Singapurze. Odkryło się to jednak kosztem zmniejszenia skali obrazów, wynikającej z użycia monitorów.





W przypadku *Komfortu dalekiego patrzenia* występuje więc powielenie figury widza patrzącego na ekran z figurą patrzącej na horyzont postaci na ekranie. Nie tylko na poziomie fizycznej sytuacji widza możemy mówić o pewnym powieleniu. Ukazana w pracy dal, na którą patrzą postacie, tak samo jak zapętlona forma projekcji, staje się wizualną definicją nieskończoności. Widz doświadcza więc poniekąd tego samego, co patrzące osoby, które widzi na ekranach. Nieskończoność czasu i przestrzeni przeplata się.

/

My inspiration to create the work *Comfort of distance perceiving* was a text by Janusz Skalski, landscape theorist. He writes about the situation of city residents (in the lowlands), where the possibility of looking into the distance is limited by the ubiquity of dense and high infrastructure. At the same time, a large concentration of visual stimuli – lights, advertisements, people and vehicles in motion – makes the moments in which it is possible an exceptional and desirable situation.

The comfort we experience when looking into the distance, is our inheritance from our distant predecessors. Open space, where we can see the line of the horizon, assured them that nothing unexpected was going to happen, nothing requiring reaction. Nowadays, our need of visual comfort is mostly fulfilled during our holidays outside the city, in the mountains or by the sea, where we can count on staring into the boundlessness unfolding before us.

The small town of my origins and the highland areas surrounding it provided decidedly more opportunities for such meditative staring in the distance than in Warsaw, where I currently reside. The Vistula River bank and the moment I cross it, when I am on the bridge and can look into the distance are the moments I like most among the range of visual sensations the city has got in its offer. I decided to take on this subject when I applied for an arts residency in Singapore. This city-country with its territory marked out entirely with marine borders, appealed to me as a perfect location for the performance of the project related to this issue.

It resulted in a video installation which consists of eight projections. Each image in the series has an identical composition structure, each of them shows a figure standing in the middle of the film frame, with its back turned towards the viewer and looking straight on into the distance. The line of the horizon, on each screen, remains at the same level – one third of the screen and at the same time it

is located at the eye level of the viewer. The installation is composed of eight screens surrounding the viewer all around, thus creating a line of horizon surrounding them\*. Every video was created on one of the beaches of the city-country and it forms a kind of a set of sights seen by people looking into the distance, who stand at the sea side. In effect, the viewer placed in the centre is surrounded by the sea, they stand in place of an island. The similarity of the composition structure of individual screens builds a feeling of consistence, continuity, infinity.

Apart from the aspect of perception of a distant space, this work also features the element typical to our perception which is sensitivity to motion. An absence of motion as well as of the possibility of looking into the distance is related to an absence of a necessity to react. The use of a tiny loop in a different manner affects various fragments of the image. Motion of water in a loop seems natural. This is why our perception of the image is as if it were in motion, a film, changing in time. Whereas, the human figures are almost motionless and they look like those in photographs. The work is complemented with sound recorded at one of the locations and, like the images, looped in a manner unrevealing the moment of change. However, the interval is significantly longer in the sound and the presence is not so easily perceptible. This additionally enhances the pursuit for the film character of the work. This combination of motion and motionlessness makes the viewer uncertain of what type of image they are dealing with. Even if at the rational level they are able to determine it, those two elements, the human figure and the sea background seem to belong to different orders. By being present in one image they cause anxiety.

The viewer watches, just like the figure in front of them is doing so. It allows them for identification at some level. At the same time they still find it strange. They do not see its face, cannot read its mood,



---

\* Here I write about an ideal situation I have not managed to attain yet during both of the exhibitions displaying my installation. Due to equipment and organisation reasons in both instances there were 5 projections, in systems resulting from a spatial system of the presentation locations. However, the principles of permanence of the scale of individual elements (so the size of the figure is close to the human size) as well as maintaining the same level of the line of the horizon have always been maintained. The desired spatial system and eight screens could be achieved during the project presentation in Singapore. This was at the expense of a reduction of the scale of the images due to the use of monitors.



thoughts. The information they have about it is more prone to indicate differences rather than similarities. They are condemned to closeness and distance.

In the instance of *Comfort of distance perceiving* the figure of the viewer watching the screen is duplicated with the figure of a person looking at the horizon on the screen. We can discuss some duplication not solely on the level of a physical situation of the viewer. The distance portrayed in the work, which is watched by the figures, just like the looped projection form becomes a visual definition of infinity. Hence, in a way the viewer experiences the same as the persons they see on the screens. The infinity of time and space are interwoven.

This series was created as part of the Objectifs Residency & Lab Programme, supported by the National Arts Council, Singapore

## **KLASA / CLASS**

wideo / video

pętla / loop

Praca ukazuje grupę studentów siedzącą w pracowni fotograficznej i patrzącą w jeden punkt – wprost w obiektyw kamery, a w efekcie na widza. Szesnaście osób jest w niego wpatrzonych. Osoby te delikatnie się poruszają. Za oknem widać poruszane wiatrem drzewa. Statyczna, pomimo drobnych ruchów, sytuacja trwa w nieskończoność. Kontakt wzrokowy jest permanentny. Brak wyraźnych zdarzeń powoduje, że widz ogląda tę pracę, jakby była ona obrazem malarskim, czy grupową fotografią. Przygląda się pojedynczym postaciom; zaczyna doszukiwać się znaczenia w drobnej mimice czy gestach. Oglądając, zostaje wciągnięty w sytuację wymiany spojrzeń. Ostatecznie jednak to on musi podjąć decyzję o przerwaniu kontaktu wzrokowego.

Zastosowana w tej pracy pętla powoduje przedłużenie spojrzenia, które zamienia się w ten sposób w patrzenie. Podczas gdy spojrzenie zakłada szybki ogląd sytuacji i poprzedza ewentualne zaangażowanie się w nią, patrzenie jest już pełnym uczestnictwem. Widz czuje się, w kontakcie z przedstawionymi na ekranie osobami, obserwowany. Niekończąca się sytuacja buduje napięcie. Postacie zdają się czekać na coś, co ma się wydarzyć. Wzrok mają skupiony na obiekcie, jakim ostatecznie jest widz, co stawia go w sytuacji, w której to on, jego działanie, jest tym, na co czekają.

Przedłużający się kontakt wzrokowy jest czymś niepokojącym w styczności z nieznanymi osobami. Zarezerwowany jest raczej dla bliskich relacji. Patrzenie powoduje, że widz zostaje wciągnięty do wnętrza obrazu, przestaje być biernym obserwatorem wydarzeń na ekranie. Praca wciąga go w sytuację, o której zakończeniu sam musi zdecydować. Spojrzenie skierowane na niego nie ma bowiem końca.



/

The work shows a group of students sitting in a photo lab and gazing at one point – straight into the camera lens and – in effect – at the viewer. Sixteen people gazing at them. Those people are moving slightly. Trees swaying in the wind are visible behind the window. Regardless of minuscule movements, the static situation lasts endlessly. Visual contact is permanent. Absence of straightforward occurrences results in the viewer looking at the work as if it were a painted image or a group photograph. They watch individual figures; they start searching for meaning in minuscule facial expressions or gestures. While watching, they become drawn into in a situation of an exchange of glances. Finally, they must make a decision to interrupt the eye contact.

The loop applied in this work results in the glance being prolonged, which in this manner turns into looking. While a glance assumes a brief inspection of a situation and precedes a possible further involvement, looking is full participation. The viewer feels that, in the contact with the people presented on the screen, they are being watched. The endless situation builds up tension. The figures seem to be awaiting something which will happen. They are focused on the object, which eventually is the viewer, which puts the viewer in a situation where they, their activity is what the figures are waiting for.

Prolonged eye contact is something disturbing in contact with strangers. It is rather reserved for close relationships. Gazing makes the viewer pulled into the image, they stop being a passive observer of events on the screen. The work entangles them in a situation where they need to make a decision to stop it. The gaze directed at the viewer never ends.

## **HUŚTAWKA / SWING**

instalacja wideo / video installation

pętla / loop

W pracy *Huśtawka* używam zapisu obrazu powstałego podczas huśtania się. Zarejestrowany obraz jest ściśle związany z moimi cechami fizycznymi, takimi jak waga ciała, dynamika ruchów. Na ekranie widać postać mężczyzny, który stoi nieruchomo w nieokreślonej przestrzeni. Obraz wahadłowo przybliża się i oddala od niego. Praca nie składa się jednak tylko z zarejestrowanego obrazu. Umieszczenie na wprost projekcji tej samej huśtawki, która posłużyła do rejestracji wyświetlanego materiału, daje widzowi możliwość podjęcia próby zsynchronizowania własnego ruchu z tym, którego efekt widzi on na ekranie, tak aby sytuacja zbliżania się i oddalania kamery wydawała się odzwierciedleniem jego działań. Jednak możliwość pełnego zsynchronizowania ruchów jest właściwie w tej pracy nieosiągalna. Możliwe jest to tylko chwilami. *Huśtawka* daje nam wtedy przez moment wrażenie, że to nasze fizyczne działania wpływają na wyświetlany na wprost obraz. Ta iluzja zostaje zburzona, gdy tylko obraz przestaje odpowiadać wykonywanym ruchom. Towarzyszy nam wtedy odczucie dysonansu. Z jednej strony wykonujemy ruch, a z drugiej widzimy efekt ruchu, który jest inny niż spodziewany. Sytuacja ta naprzemiennie tworzy iluzję spójności/jednorodności fizycznej rzeczywistości z ekranową i burzy ją. *Huśtawka* przypomina nieco sytuację, gdy z okien pociągu, w którym się znajdujemy, widzimy jak rusza pociąg na sąsiednim peronie i mamy wrażenie, że to nasz pociąg ruszył, choć w rzeczywistości stoi on w miejscu.

Praca jest skonstruowana na bazie opozycji fikcja – rzeczywistość. Ruch wykonywany przez widza zbliża lub oddala go nie tylko od ekranu, ale też w zależności od poziomu synchronizacji, zbliżamy się do postrzegania obrazu na ekranie jako rzeczywistego. Ujawnia się tu opozycja wolna wola – determinizm. Nasze działania wydają się kształtować rzeczywistość, ale w gruncie rzeczy to raczej my dostrajamy się do niej tak, żeby tą iluzję wpływu podtrzymać.





W tej pracy odbiór utworu jest warunkowany sposobem działania odbiorcy. To ruch widza, huśtającego się na huśtawce, powiela ruch kamery z wyświetlanego na wprost ekranu. Sytuacja niezgodności pomiędzy naszym ruchem, a tym, na co patrzymy, jest charakterystyczną cechą kina, w którym nieruchomy odbiorca widzi to, co poruszająca się kamera. W kontakcie z tą pracą huśtawka daje jednak momentami iluzję, że ekran nie dominuje.

/

In the work *Swing I* apply recording of an image created during swinging. The registered image is closely related to my physical features such as body weight, dynamics of motion. The image displays a figure of a motionless man in an undefined space. The image approaches him and withdraws in a pendulum-like movement. The work, however, is not composed of a registered image alone. Placing, in front of the projection, the same swing which was used to register the shown material offers the viewer an opportunity to attempt to synchronise their own motion with the effect of motion visible on the screen making the situation of the camera approaching and withdrawing seemingly copy their activity. Yet, the possibility of a complete synchronisation in this work is almost unattainable. It is possible only at some moments. *Swing* gives us for a moment an impression that our physical activities affect the image displayed in front of us. This illusion is disturbed when the image stops corresponding with the motion performed. Then disharmony becomes our companion. On the one hand we make a movement and on the other hand we see the effect of a movement, which differs from our expectations. Such situation alternately creates an illusion of cohesion/homogeneity of the physical reality with the screen reality and disturbs it. *Swing* reminds us of a situation when we are on a train and we see through the window a train on the other platform set off and we have an impression that our train is in motion although in reality it is stationary.

The structure of the work is based on the opposition of fiction and reality. The motion performed by the viewer, apart from making them closer or further from the screen, depending on the level of synchronization, draws us closer to perceive the image on the screen as real. Here the opposition of free will and determinism is exposed. Our activities seem to create reality but, in fact, it is us who tune in to it to sustain such illusion of influence.

In this work the work reception is conditional upon the manner of the recipient's action. It is the motion of the viewer swinging on the swing that copies the movement of the camera displayed on the screen straight ahead. The situation of incompatibility of our movement with what we are looking at is a characteristic feature of a cinema, where a stationary viewer sees what the moving camera sees. In contact with this work the swing gives at times an illusion that the screen does not dominates.

## **PULS / PULSE**

instalacja wideo / video installation

pętla / loop

W pracy *Puls* widz znajduje się naprzeciwko dwóch ekranów. Każdy z nich ukazuje ten sam obraz, ale w układzie naprzemiennym. Jest to oddychająca postać, która wraz z wydechem zanika i pojawia się, nabierając powietrza. Dzieje się to w taki sposób, że suma przezroczystości postaci na dwóch ekranach to zawsze 100%. Kiedy jedna się pojawia i całkowicie się „materializuje”, druga jest w tym momencie całkowicie niewidoczna. Wydychanie powietrza w pierwszym, zbiega się w czasie z wdychaniem w drugim i w płynny sposób sytuacja się odwraca. Pomimo obecności momentu kulminacyjnego (100% i 0% lub 0% i 100%) wymiana powietrza/przezroczystości odbywa się bez przerwy i obraz postaci wydaje się wymykać widzowi. Jest w tej sytuacji dziwność, która nie bierze się jedynie z fikcyjnego połączenia aktu oddychania ze znikaniem, choć właściwość ta przywołuje wrażenie nienaturalności i skojarzenia ze zjawami. Istotne jest również to, że wdychanie trwa w rzeczywistości znacznie dłużej niż wydychanie i nawet jeśli widz nie ma tego świadomości, to patrząc na nienaturalną długość trwania oddechu, ma poczucie, że coś jest nie w porządku.

Oddychanie jest jedną z podstawowych czynności naszego organizmu. Jest jednocześnie czymś, co dzieje się niejako samoistnie i tą funkcją organizmu, która jest najbardziej zauważalna, na którą mamy bezpośredni wpływ, którą możemy kontrolować. Na regulacji oddechu i na jego świadomości opierają się techniki medytacyjne. Po pierwsze dlatego, że oddech jest zawsze obecny, ale również dlatego, że jest lustrem, które pokazuje nam nasz stan umysłu, emocje. Kiedy jesteśmy źli, nasz oddech staje się szybszy, a w sytuacji stresu często go wstrzymujemy. Oddychanie jest też tą czynnością, która łączy nas ze światem. Wdychamy i wydychamy otaczające nas powietrze. To samo robią wszyscy ludzie wokół nas. Możemy więc, tak samo jak robimy to na podstawie niewielkich zmian w wyrazie twarzy, odczytać emocje jakie towarzyszą osobie, której oddech obserwujemy. Ciało drugiej osoby, może nas informować o jej stanie emocjonalnym, na równi z jej słowami, a może nawet bardziej, bo znacznie



łatwiej przychodzi nam kontrola tego, co mówimy niż tego, jak reagujemy na poziome ciała, często bez udziału świadomości.

W *Pulsie* nienaturalny balans pomiędzy wdechem a wydechem i jego precyzyjna rytmiczność przywodzi na myśl techniczny mechanizm. Zostaje to dodatkowo wzmocnione poprzez wzrok ukazanej postaci, który skierowany jest prawie na widza, ale to prawie czyni go wzrokiem niewidzącym. Wszystko to, w połączeniu z przezroczystością, sytuuje postać w strefie pomiędzy człowiekiem a nieczłowiekiem.

/

In the work *Pulse* the viewer is in front of two screens. Each of them shows the same image but in an alternating arrangement. It is a breathing person, who disappears upon exhaling and reappears when inhaling. It happens in a manner allowing the sum of the figures' transparency on two screens to be 100 percent always. Upon the appearance and complete "materialisation" of one of them, the other one is completely invisible at that moment. Air exhaling on the first one, coincides in time with inhaling on the second one and a smooth reverse of the situation takes place. Despite the presence of a climax (100% and 0% or 0% and 100%) the air/transparency exchange persists without a break and it seems that the figure image eludes the viewer. There is strangeness in this situation and it does not stem from just a fictitious combination of the act of breathing and disappearing, although this feature evokes a sense of artificiality as well as associations of apparitions. It is also significant that in reality inhaling lasts much longer than exhaling and even if a viewer is not aware of it, looking at the unnatural length of breathing they sense that something is not right.

Breathing is one of basic functions of our bodies. At the same time it is something happening on its own as well as the body function which is most noticeable, which we may affect directly, which we may control. Meditation techniques are based on breathing control and awareness. The first reason for it is that breathing is present at all times, but also because it is a mirror showing us our state of mind, our emotions. When we are angry our breathing accelerates and we often hold our breath in stressful situations. Breathing is also an act which is our link with the world. We inhale and exhale the air surrounding us. All people around us do the same. This allows us, just as miniscule changes of facial expressions

do, to read the emotions of a person, whose breath we are busy observing. Another person's body may notify us of their emotional state as well as their words do, or even more so, because it is much easier to control what we say than our bodily reactions, often without the participation of our awareness.

In *Pulse* the unnatural balance between inhaling and exhaling as well as its precise rhythm makes us think of a technical mechanism. This is additionally enhanced by the figure's eyes focused almost at the viewer but this almost makes it an unseeing look. All this, combined with transparency, locates the figure in a zone between a human and non-human.

## *MUCHA, KTÓRA WESZŁA POD SZYBKĘ / A FLY WHICH CREPT UNDER THE GLASS*

**Stefan Paruch**

Bracia Luc i Jean Dardenne, belgijscy reżyserzy, stosują w swoich filmach charakterystyczny zabieg operatorski. Kamera podąża za bohaterem. Jest bardzo blisko. Oglądamy długie często kilkuminutowe ujęcia, w których idziemy za aktorem, widząc tylko jego plecy. Patrzymy na szyję, tył głowy. Aktor odwraca się. W nerwowy sposób ucieka. Szarpie. Możemy wtedy zajrzeć mu w oczy. Za każdym razem jednak te spojrzenia są jakby ukradzione. Bohaterowie takich filmów jak *Rosseta*, *Syn*, czy *Dziecko* nie chcą być zobaczeni. Kamera nie daje wytchnienia. Goni. Nie odpuszcza. Staje się w pewnym momencie organicznie związana z postacią filmu. Nie jest już tylko zewnętrznym narzędziem opresji, które ma podejrzenie najbardziej ekstremalne i intymne emocje, ale zlewa się z fotografowaną osobą. Jest jej częścią. Świadkiem i uczestnikiem dramatu. Jarzmem niesionym na plecach. Ciężarem nie do uniesienia. W tej figurze operatorskiej jest ogromna siła sprawiająca, że nie możemy przyglądać się obojętnie temu, co widzimy. Fizycznie zaczynamy czuć zmęczenie bohatera. Jego oddech zaczyna zlewać się z naszym. Dramat staje się naszym udziałem. Przystajemy myśleć o kamerze jako biernym świadku zdarzenia. Tracimy orientację, gdzie ona stoi. Gubimy wrażenie topografii. Jesteśmy gdzieś pomiędzy szkłem obiektywu a sercem portretowanej postaci. Nie patrzymy zza kamery, ale jesteśmy przed nią.

Myśląc o pracach Moniki Masłoń, które wyzbyte z emocji i nerwowości, porażają swoją prostotą i powściągliwością, zaczynam mieć podobne wrażenie. Punkt widzenia metaforyzuje przekaz i wrażenie obrazu. Jesteśmy wciągani w grę. Stoimy z boku, ale zarazem w centrum pracy. Video Moniki nie mogły by istnieć bez naszego w nim udziału. Złudzenie, któremu jesteśmy poddani, jest immanentną częścią każdego jej dzieła. Możemy poczuć się jak mucha, która weszła pod szybę *passe-partout*. Jest przed obrazem, ale już staje się jego częścią.

Najbardziej oczywistym przykładem moich spostrzeżeń jest praca *Komfort dalekiego patrzenia*. Widzimy horyzont i patrzymy na patrzących na horyzont. Pięć video-obrazów ustawionych w jednej linii przedstawia kolejne odwrócone do nas tyłem osoby zajęte kontemplowaniem styku nieba z wodą. Tytuł

sugeruje wrażenie podglądania, ale przecież mamy poczucie uczestnictwa w tej kontemplacji. Jesteśmy razem z patrzącymi. Wygodnie i bezpiecznie spoglądamy razem w dal.

Monika Mastoń proponuje nam wiele takich złudnych perspektyw. Z niektórymi musimy się niemal zsynchronizować. Poddać się rytmowi, który ustawi nam właściwy sposób odbioru dzieła. W pracy *Huśtawka* widzimy obraz, który się buja. Żeby zobaczyć na nim w komfortowy sposób młodego mężczyznę w anonimowej przestrzeni, musimy tempo bujania dostosować do prędkości zarejestrowanego na filmie huśtania kamery filmującego postać na białym tle. Niby niewiele, ale siła zabiegu operatorskiego, ujawnia nam się dopiero, gdy sami aktywnie będziemy chcieli go poznać.

Zabieg upodabniania wewnętrznego tempa obrazu do organicznych rytmów znajdujących się w nas samych pojawia się również w innych pracach. *Puls* to dwukanałowa projekcja, w której artystka ujawnia się i znika w takt oddechu. Raz na jednym ekranie, raz na drugim. W pracy *Klasa* obecność żywych ludzi wyznacza mruganie oczu. I gdyby nie to oraz fakt, że wiatr, którego nie słyszymy, a tylko widzimy w kształcie krzaków poruszających się za oknem, moglibyśmy pomyśleć, że mamy do czynienia ze stopklatką.

Lubię tę biologiczność. Nie jest łatwo elektronicznemu obrazowi nadać organiczny charakter. Udaje się to moim zdaniem poprzez wyjątkową relację, w jaką Monika wchodzi z aparatem fotograficznym. Autorka zlewa się narzędziem, którym się posługuje. Używa prostych kamer i wykonuje nimi pozornie zwyczajne gesty. Rejestracja obrazu w jej wykonaniu jest jak papieros wypalany z przyjemnością przed lustrem. Gdy ogląda się pracę *Do zobaczenia*, wydaje się, że ma tego świadomość. Znikanie w ciemności i zatapianie się w bieli podporządkowuje czynności fizjologicznej spożywania płynów odpowiednio czarnego i białego. Im więcej wypija ciemnej cieczy, tym bardziej znika i na odwrót – popijając mleczną substancję, niknie w bieli ekranu. Analiza natury obrazu video staje się okazją do przyjrzenia się sobie.

Szczególne podejście do narzędzi fotograficznych możemy też zaobserwować w niepozornych pracach *Dom*, *Anatomia* i *Czarna róża*. Drobne projekcje, zapętlone obrazy zamknięte są w czarne pudełka. Zaglądamy do środka, żeby zobaczyć video-fraszki, niepozorne filmiki. Wygląda to trochę tak, jakby na chwilę Monika chciała porzucić to specjalne miejsce, w którym dotąd umieszczała nas oraz siebie i tym razem zamiast być pomiędzy obiektywem a obiektem, odwraca się i na chwilę zagląda w głąb mechanizmu aparatu fotograficznego.

/

Luc and Jean Dardenne brothers, the Belgian directors, apply a characteristic cameraman's trick in their films. The camera follows the protagonist almost at the nape of his neck. It is very close. We see long, often a few minutes long, shots where we follow the protagonist watching his back alone. We see his neck, the back of his head. When the actor turns around, he escapes nervously, jerks, then we can look him in the eyes. Yet, every single time those glances seem to be stolen. The protagonists of films such as *Rosseta*, *Son*, or *Child* do not wish to be seen. Still, the spying camera offers no rest. Chases. Doesn't give up. At some point it becomes organically connected with the film character. It no longer is just an external tool of oppression with a task to spot the most extreme and intimate emotions but it merges with the person photographed. It constitutes its part. A witness and participant of a drama. A yoke carried on its back. An unbearable burden. This cameraman's trick holds a great power making it impossible to remain indifferent to what we see. The protagonist's tiredness becomes my physical experience. His breath and ours starts merging into one. We become a part of the drama. We stop considering the camera as a passive witness to the situation. We start becoming confused as to where it stands. The sensation of topography is becoming adrift. We are somewhere between the camera lens and the heart of the portrayed character. We do not watch from behind the camera but we are positioned in front of it.

When I consider Monika Mastoń's works, devoid of emotions and agitation, stunning with their simplicity and restraint, I start falling under a similar impression. The point of view makes the substance and the perception of the image metaphorical. We are caught into a game. On the one hand we stand to a side, but on the other hand we are in the centre of her work. Monika's video would not exist without our participation. The illusion we are subjected to is an integral part of every piece of the work of hers. We may feel like a fly which got underneath the passepartout glass. It is in front of the image, yet is already becoming a part of it.

The most obvious example of my considerations is the work *Comfort of distant perceiving*. We see the horizon and we watch those watching the horizon. Five video images lined up present individual people standing with their backs turned towards us who are busy contemplating the contact point of sky with water. The title suggests an impression of spying on them, but still, we have a feeling that we participate

in this contemplation. We are together with those watching. Together we stare into the distance with comfort and safety.

Monika Masłoń offers us many of such illusory perspectives. With some of them we must almost synchronise. We surrender to the rhythm, which will facilitate the appropriate interpretation of the work. In the work *Swing* we swing looking at a swaying image. To see a young man in an anonymous space we need to adjust the swaying speed to the speed of the swaying camera filming a person on a white background. It seems like not much but the power of the cameraman's trick is revealed only when we actively wish to be familiar with it.

The operations of assimilation of the intrinsic speed of the image with the organic rhythms within us occurs in other works too. *Pulse* is a two-channel projection in which the artist appears and disappears to the breathing rhythm. Alternating between two screens. In the work *Class* the presence of live people is marked out by blinking. And if it were not for that and for the wind, which we cannot hear but only see in the shape of bushes waving behind the window, we would think that we are dealing a freeze-frame.

I like this biology. Giving an almost physiological character to an electronic image is not easy. I reckon this is possible through an exceptional relationship Monika enters with a camera. The author becomes one whole with a tool she uses. She uses simple cameras and performs seemingly plain gestures. Her image registration is like a cigarette smoked with pleasure in front of a mirror. Watching her work *See you* gives an impression that she is aware of it. Disappearing in the darkness and submerging in whiteness subdues to a physiological activity of black and white liquid consumption respectively. The more dark liquid she consumes the more she disappears and the other way round – fades in the whiteness of the screen by drinking more of the milky substance. The analysis of the video image nature becomes an opportunity to view ourselves.

A particular approach to photographic equipment is also displayed in inconspicuous works *House*, *Anatomy* and *Black rose*. Small projections, looped images are locked in black boxes. We peek inside to see video trifles, inconspicuous films. It seems like Monika wanted to drop this exceptional place where she has located ourselves, and herself for a while and this time instead of being between the lens and the filmed element turns around for a little and looks into the depth of a mechanism of a photographic camera. The beginning and the end of her creativity are always just there.

## OCZOPLĄSY / NYSTAGMUSES

Jakub Mikurda

Prace Moniki Masłoń to pułapki na oko – zdjęcia, obiekty, projekcje, które wciągają oko w pozornie niewinną grę. Pozornie, bowiem dotyczy ona zasadniczych opozycji, na których opiera się ludzka percepcja. Określenie, czy coś jest figurą, czy tłem; czy jest wewnętrzne, czy zewnętrzne; czy jest ruchome, czy nieruchome – to pierwsze, najbardziej ogólne sądy i kategoryzacje, podstawa dla bardziej złożonych ocen i decyzji percepcyjnych; to sądy wydawane „na pierwszy rzut oka”, na progu lub pod progiem świadomości. Dlatego też podważenie trafności tych sądów ma ważne konsekwencje – wywołuje momentalny kryzys percepcyjny, kryzys tym bardziej dotkliwy, że dotyczy zmysłu wzroku, zmysłu dominującego, najbardziej „oczywistego”.

Dlatego też kluczem do projektu Masłoń mogłaby być drobna praca *Dom Neckera*. *Dom Neckera* to wizualna wariacja na temat jednej z najbardziej znanych geometrycznych „figur dwuznacznych” – sześcianu Neckera. Tak jak inne „figury dwuznaczne” sześcián Neckera można postrzegać dwojako – w tym przypadku albo jako figurę wklęsłą, albo jako wypukłą. Przypomnijmy – figury niemożliwe cechuje alternatywa, percepcyjne albo-albo. Zmiana oceny własności figury dokonuje się w czasie – nie możemy zobaczyć sześcianu NARAZ jako wklęsłego i wypukłego, tak jak nie możemy naraz zobaczyć pucharu i dwóch twarzy (grafika opublikowana przez duńskiego psychologa Edgara Rubina w 1915 roku) czy królika i kaczki (znany dwuznaczny rysunek omawiany m.in. przez Wittgensteina w *Dociekaniach filozoficznych*). Musimy odrobinę zmienić kąt patrzenia, przechylić głowę, uznać jeden z elementów rysunku za przestrzenie bliższy lub dominujący. Oglądanie „figury dwuznacznej” prowadzi do percepcyjnej destabilizacji – oko nie może raz na zawsze, w sposób pewny, określić kluczowego wymiaru figury, waha się między sprzecznymi ocenami, jak na huśtawce „wklęsłe – wypukłe”.

Masłoń modyfikuje sześcián Neckera tak, że przypomina zarys domu, przez co nadaje abstrakcyjnej, geometrycznej bryle dodatkowe, „domowe” konotacje – dom to coś znajomego, coś swojskiego, coś pewnego, coś jednoznacznego. Czyniąc z domu figurę dwuznaczną Masłoń, podważa jednak taką wy-

kładnię. Jej *Dom Neckera* chwieje się w posadach, jawi się raz jako taki, raz jako zupełnie inny. Co może oznaczać – raz jako znajomy, raz jako niezajomy, raz jako swojski, raz jako nieswojski, raz jako pewny, raz jako niepewny i tak dalej. W podobny sposób o domu pisze Freud w znanym tekście „Niesamowite” – w niemieckim odpowiedniku „niesamowitości” czy „nieswojności” (*das Unheimliche*), dowodzi, słychać „dom” (*das Heim*), który ulega „od-domowieniu”. I właśnie owo uczucie niesamowitości, rodzaj percepcyjnego niepokoju, który wynika z rozmycia zasadniczych opozycji, które pozwalają poczuć się panem lub panią własnego pola widzenia, pojawia się przy okazji oglądania prac Moniki Mastoń, jak choćby drugi *Dom* (film), *Anatomia*, *Klasa* czy *Komfort dalekiego patrzenia*. W każdej z tych prac mamy do czynienia z inną, zasadniczą opozycją, która ulega podważeniu – w *Domu* trójwymiarowa bryła domku wyraźnie odcina się od tła. Obracając się wokół własnej osi, osiąga jednak punkt, w którym na krótką chwilę ścianka domku niemal doskonale zlewa się tłem, roztopia się w nim. Oczywisty – jak mogłoby się wydawać – podział na trójwymiarową figurę i dwuwymiarowe tło na krótką chwilę ulega zawieszeniu. Oko jest zdezorientowane, traci znajome współrzędne. I choć opozycja figura – tło szybko rysuje się na nowo, raz utraconej pewności nie da się łatwo odzyskać.

Podobnie w przypadku *Anatomii* – bryła ciała, tak jak bryła domu, to jeden z najbardziej znajomych, rozpoznanych, oczywistych kształtów. Praca Mastoń znów czyni z niej jednak figurę dwuznaczną – to, co wydawało się wypukłe, okazuje się wklęsłe, to co wklęsłe – wypukłe, i tak w kółko, i tak od nowa. Kryzys opozycji wklęsłe – wypukłe staje się tym samym, na zasadzie *pars pro toto*, kryzysem wszelkich opozycji, w które wpisujemy ciało, jak wnętrze – zewnątrz, powierzchnia – głębia, ożywione – nieożywione i tak dalej.

Oko szybko robi się czujne również w *Klasie* i *Komforcie*. Dostaje bowiem sprzeczne informacje – na pierwszy rzut nie wie, czy ma do czynienia z obrazem nieruchomym czy ruchomym, ożywionym czy nieożywionym (a innymi słowy – fotografią czy filmem?). W *Komforcie*, serii filmów ukazujących pojedyncze sylwetki ludzkie wpatrzone w odległy horyzont, centralne figury w pierwszej chwili wydają się stopklatką – o tym, że mamy do czynienia z ruchomym obrazem przekonują drobne wahania tła i ścieżka dźwiękowa. Podobnie w *Klasie*, gdzie – jak w pierwszej chwili mogłoby się wydawać – oglądamy grupowe zdjęcie. Dopiero po chwili zdajemy sobie sprawę, że tylko część fotografowanych siedzi w zupełnym bezruchu – zastygłe twarze nagle rozciągają się w uśmiechu, zawieszony gest zdradza drżenie mięśni.

*Klasa* i *Komfort* podważają zasadniczą opozycję ruchu i bezruchu. Co widać wyraźnie w *Klasie*, w któ-

rej dochodzi do przemieszania uczniów „nieruchomych” i „ruchomych” w jednej przestrzeni (nawet jeśli są to drobne ruchy, porównywalne do ożywionych fotografii w pracach Billa Violi). Dodatkowo, tak jak pisałem wyżej, moment, w którym patrzący zdaje sobie sprawę, że to, co w pierwszej chwili ocenił jako nieruchome faktycznie się porusza, wiąże się z – choćby i momentalną – reakcją afektywną bliską temu, co Freud określał „niesamowitością”. Choć, w przeciwieństwie do *Domu Neckera* czy *Anatomii*, takie rozpoznanie w *Klasie* i *Komforcie* prowadzi nie tyle do trwałego kryzysu oceny poznawczej („oczopląsu”, ciągłego krążenia między wzajemnie się wykluczającymi wykładniami obrazu), a do trwałej zmiany kwalifikacji obrazu z „nieruchomy” na „ruchomy”.

A innymi słowy – ów oczopląs, który wywołują prace Mastoń to rodzaj optycznej pętli Moebiusa, figury niemożliwej, którą raz po raz kreśli oko patrzącego. Konsekwentna podróż wzdłuż jednej (dajmy na to – zewnętrznej) strony wstęgi wyprowadza nas na stronę drugą (wewnętrzną). I tak jak w przypadku wstęgi Moebiusa nie wiemy, kiedy właściwie zmieniamy strony, nie potrafimy wskazać przejścia, progu między jedną a drugą, tak w takich pracach jak *Anatomia* czy *Dom Neckera* nie potrafimy złapać, kiedy wnętrze ciała staje się zewnątrz, kiedy wklęsła przestrzeń zamienia się w wypukłą.

Za pomocą pętli Moebiusa opisać można również inne prace Mastoń, takie jak *Huśtawka*, *Puls* czy *Do zobaczenia*. Każda z nich skupia się na gestach, w każdej jest coś z prostego automatu, który wykonuje jedną tylko, jedyną czynność, jeden zapętłony ruch. Jak w powieści *Locus Solus* francuskiego surrealisty Raymonda Roussela, w którym główny bohater prezentuje swoim gościom serię *tableaux vivants*, na których postacie powtarzają wciąż jeden i ten sam, wyabstrahowany gest.

*Puls*, projekcja dwukanałowa, to maszyna oddechowa, w której oddech zostaje sprzężony z obrazem – powietrze, które wdycha artystka, rozrzedza jej obraz, tak, że staje się przezroczysty. Gdy jednak znika na jednym kanale, momentalnie pojawia się w drugim. Jakby zarejestrowany przez Mastoń proces oddychania pozostawał w ścisłym sprzężeniu z samą materią obrazu. Podobnie w *Do zobaczenia*, gdzie powietrze zastępują dwa rodzaje płynów – biały i czarny. Na dwóch ekranach, umieszczonych na przeciwko siebie (tak, że nie można zobaczyć ich obu naraz – co znów odsyła do figur dwuznacznych) widać, jak artystka przez chwilę bez ruchu patrzy w kamerę, po czym wypija szklanekę płynu, białego na jednym, czarnego na drugim. I znów – substancja, którą wchłania artystka wpływa na samo medium. Płyn wlewany w ciało „zalewa” ekran, który – odpowiednio – czernieje do pełnej czerni i bieleje do

pełnej bieli. To złożony układ, w którym szklanka, płyn, ciało i ekran stanowią część jednego mechanizmu. To również rodzaj pętli, układu zamkniętego – w obrębie każdej z projekcji, jak i całej instalacji.

W końcu – pętla w *Huśtawce*, której zawiązanie wymaga większego niż wcześniej zaangażowania ze strony widza. Instalacja składa się z filmu, na którym kamera to gwałtownie zbliża się, to oddala od młodego mężczyzny oraz huśtawki – miejsca dla widza. Widz może wybrać przynajmniej dwa różne sposoby oglądania – w bezruchu (wówczas ruch jest tylko na ekranie) lub huśtając się tam i z powrotem. Jeżeli zdecyduje się na drugi sposób, wówczas może próbować dopasować ruch huśtawki do ruchu kamery w filmie. Huśtanie się i oglądanie wiąże się zatem z ciągłym schodzeniem i rozchodzeniem się pozycji oka i kamery.

Wywoływanie kryzysów percepcyjnych, rozbrajanie automatyzmów poznawczych, należało zawsze do repertuaru ogólnie pojętych praktyk awangardowych. W przypadku wzroku, zmysłu w dużej mierze hegemonizującego percepcję, zadanie to jest szczególnie istotne, ale i szczególnie trudne. Wzrok trudno zaskoczyć – kontroluje szerokie spektrum własnego pola zmysłowego, może skutecznie unikać konfrontacji z tym, co byłoby dla niego wyzwaniem czy zagrożeniem (choćby odwracając wzrok, zamykając oczy i tak dalej). Oprócz snu i kina, gdzie oko daje się prowadzić obrazom, a tym samym naraża na to, że nie zdoła zareagować z wystarczającym wyprzedzeniem. Aby wprawić oko w kryzys należy zatem umiejętnie wciągnąć je w pułapkę – uspić jego czujność, pozwolić uwierzyć, że doskonale wie, co widzi. A następnie, tak uspokojone, wysadzić z utartych, percepcyjnych kolein, podważając opozycje, na których się opiera. Wykorzystać energię niesamowitości dla celów krytycznych. To właśnie dzieje się w pracach Moniki Masłoń – pracach, które zmuszają oko do pracy, a nawet do historycznego tańca.

/

Monika Masłoń's works are eye traps – photographs, objects, projections, which draw an eye into a seemingly innocent game. Seemingly, because it concerns fundamental oppositions which constitute the grounds for human perception. Defining whether something is a shape or a background; whether it is internal or external; whether it is mobile or stationary – these are the initial, the most general opinions and categorisations, basis for more complex assessments and perception decisions; those opinions are issued “at first glance”, on the threshold or below the threshold of consciousness. Hence, questioning

the adequacy of such opinions bears major consequences – it evokes an instantaneous perception crisis, the more severe crisis that it concerns sight, the dominating sense, the most “obvious” one.

Therefore, the key to Masłoń's project might be a miniscule work *Necker's House*. It is a visual variation on the subject of one of the most recognized geometric figures “ambiguous figures” – the Necker's cube. Just like other “ambiguous figures” the Necker's cube may be perceived ambiguously – in this instance either as a concave figure or a convex figure. As a reminder – an alternative, perceptive either-or are the characteristics of impossible figures. The change of the assessment of the figure characteristics takes place with time – we cannot see the cube AT THE SAME TIME as concave and convex, just as we cannot see a vase and two faces (drawing published by a Danish psychologist, Edgar Rubin in 1915) or the duck-rabbit (famous ambiguous drawing discussed by Wittgenstein in *Philosophical Investigations*). We need to adjust the angle of viewing a bit, tilt our head, consider an element of a drawing spatially closer or more dominating. Viewing an “ambiguous shape” leads to perceptual destabilisation – the eye may not once and for all, with certainty, establish the key dimension of a shape, it wavers between contradictory opinions, just as on a “concave-convex” swing.

Masłoń modifies Necker's cube in a such a way that it resembles an outline of a house, which imposes on the abstract, geometric solid additional, “homey” connotations – a house is something familiar, something certain, something explicit. However, Masłoń undermines such interpretation by making a house an ambiguous shape. Her *Necker's house* wobbles at the foundations, it appears different each time. Which may mean – once as known, once as unknown, once as familiar, once as unfamiliar, once as certain, once as uncertain and so on and on. Similar are Freud's words on a house in a well-known text *The Uncanny* – German equivalent of “the uncanny” or “the unfamiliar” (*das Unheimliche*), he proves, resounds of “the home” (*das Heim*), which is subjected to “the un-homing”. And this very feeling of incredibility, a type of perception anxiety, which stems from a blur of fundamental oppositions, which allow one to feel a master of one's own visual field, it also emerges when viewing Monika Masłoń's works such as *House* (film), *Anatomy*, *Class* or *Comfort of distance perceiving*. In each of these works we face a different opposition, which is questioned – in the *House* a three-dimensional shape of a house stands out visibly against the background. Rotation on its axis allows it to reach a point when for a short while a wall of the house nearly merges with the background, it melts into it. An obvious – as it may seem – division



into a three-dimensional shape and a two-dimensional background becomes suspended for a short while. The eye becomes confused, it loses the familiar coordinates. And although the shape and background opposition is quickly drawn anew, the once lost certainty is not easy to restore.

Similarly in the instance of *Anatomy* – the shape of the body, as the shape of the house, is one of the most familiar, recognised, obvious shapes. Yet again, Mastroń’s work makes it an ambiguous shape – what seemed concave turns out convex and over and over, again and again. The concave and convex opposition crisis becomes the same, under the principle *pars pro toto*, the crisis of all oppositions, into which the body is inscribed, like interiors – exteriors, surface – depth, animated – inanimate and so on and on.

In *Class* and in *Comfort* the eye quickly becomes alert. It receives conflicting information – at first glance it does not know, whether it deals with an image which is immobile or moving, animated or inanimate (and in other words – a photograph or a film?). In *Comfort*, a series of films showing individual human silhouettes staring far into the distance, the central figures initially seem to be a freeze-frame – it is from minuscule wavering to the background and the soundtrack that we learn we are experiencing a motion image. Similarly to *Class* where – initially it might seem – we see a group photograph. Only after a while we realise that only some of those photographed are sitting utterly motionless – suddenly smiles spread on the frozen faces, twitching of the muscles gives away the suspended gestures.

*Class* and *Comfort* question the fundamental opposition of motion and motionlessness. This is clearly displayed in *Class* where “motionless” and “mobile” students are mixed in one space (even if those are tiny moves, comparable to animated photographs in the works by Bill Viola). Additionally, as I have stated above, the moment when the viewer realises that what they initially assessed as motionless is actually in motion, it is related to – even if just momentary – an affective reaction close to what Freud described as “the uncanny”. Although, in contrast to *Necker’s house* or *Anatomy* such recognition in *Class* and *Comfort* leads not so much to a permanent crisis of cognitive assessment (“nystagmus”, a constant wandering between mutually excluding interpretations of an image) but to a permanent change of the image qualification from “motionless” to “mobile”.

And in other words – this nystagmus caused by Mastroń’s works is a kind of an optical Moebius’ strip, an impossible shape, which is drawn by the viewer’s eye again and again. A consistent journey along one side (the external one for this instance) of the strip brings us to the other side (the internal one). Just as

in the instance of Moebius’ strip we do not know when we actually change the sides, we cannot pinpoint the passage, the boundary between one and the other, so in the works such as *Anatomy* or *Necker’s house* we cannot grasp the point when the inside of a body becomes the outside, when a concave space turns into a convex space.

With the use of Moebius’ strip we may describe other works by Mastroń, such as *Swing*, *Pulse* or *See you*. Each of them focuses on gestures, each of them contains something like a simple machine performing *Locus Solus*, by a French surrealist Raymond Roussel, where the protagonist presents to his guests a series of *tableaux vivants*, where the characters keep performing the same abstract gesture.

*Pulse*, a two-channel projection, is a breathing machine where the breath becomes linked with the image – the air breathed in by the artist thins out the image so it becomes transparent. However, when it disappears in one channel it reappears on the other one immediately. As if the breathing process Mastroń has registered remained directly connected with the very matter of the image. Similarly in *See you*, where the air is replaced with two types of liquid – white and black. On two screens, located opposite each other (in such a way that you cannot see them both at the same time – which again refers to ambiguous shapes) there you can see how the artist stares motionlessly into the camera for a while, then she drinks a glass of liquid, the white liquid on one and the black one on the other screen. And again – the substance absorbed by the artist influences the medium itself. The liquid poured into the body “floods” the screen, which – respectively – blackens up to utter blackness and whitens up to utter whiteness. It is a complex system, where the glass, liquid, body and the screen constitute a part of one mechanism. It also is a kind of a loop, a closed system – within each of the projections, as well as the whole installation.

Finally – the loop in *Swing*, tying of which requires higher involvement on behalf of the viewer. The installation consists of a film, where the camera rapidly approaches and then retracts from a young man and a swing – a place for the viewer. The viewer may choose at least two different types of viewing – motionless (then the motion is on the screen only) or by swinging there and back. If they opt for the second manner, they may attempt to adjust the movement of the swing to the movement of the camera in the film. Swinging and viewing are then related to eye and camera positions which constantly overlap and diverge.

Triggering perception crises, deactivation of cognitive automatisms, has always belonged to the rep-

ertoire of generally comprehended avant-garde practices. In the instance of sight, the sense dehegem-  
onising perception to a large extent, this task is particularly significant but also particularly difficult. It  
is difficult to surprise sight – it controls a wide spectrum of own sensual vision, it may efficiently avoid  
confrontation with what would constitute a challenge or a hazard (even through turning eyes away, clos-  
ing eyes and so on). Apart from a night-dreams and cinema, where the eye allows to be led by images  
and at the same time it is exposed to not being able to react sufficiently in advance. To cause crisis for the  
eye, it needs to be skilfully lured into a trap – put off its guard, allowed to believe that it knows perfectly  
well what it sees. And then, very calmly, bring it out from well trodden, perceptive ruts, questioning the  
oppositions on which it is based. Use the energy of the uncanny for critical purposes. This is happening  
in the works of Monika Mastoń – works, which force labour onto the eye, and even a hysterical dance.

## *PO TRZECIEJ STRONIE LUSTRA / THOUGHT A TINNER LOOKING GLASS*

**Karolina Lewestam**

Czy obudziłeś się kiedyś w nocy (ciemno, cicho, spokojnie) i poczułeś pragnienie? Czy wstałeś  
wtedy z łóżka, żeby wziąć sobie szklankę wody? A kiedy podszedłeś do drzwi kuchni, czy zdarzyło ci  
się, że nie mogłeś w mroku odnaleźć klamki? I czy, kiedy szukałeś jej po omacku, a ona uparcie nie  
pojawiała się na swoim miejscu, nie poczułeś się dziwnie, trochę nieprzyjemnie, czy nie przeszedł  
cię dreszcz? A kiedy nadal nie mogłeś jej znaleźć, choć przecież dom był zawsze twoim narzędziem  
bezwiednym, automatycznym, bezpiecznym, to czy nie miałeś wrażenia, że na jedną krótką chwilę  
coś ci się wymknęło, zwinęło, wyślizgnęło, jakby uciekła od ciebie rzeczywistość? Klamka zawsze się  
w końcu odnajduje, drzwi się otwierają, świat działa dalej – ale czy pamiętasz?

Kiedy zdradza nas to, co znane, kiedy nawyk potyka się o przeszkodę, otwiera się przed nami  
przestrzeń chwilowego zawieszenia. Ta przestrzeń to właśnie żywioł Moniki Mastoń, Mastoń żywi  
się bowiem właśnie metafizyczną konfuzją, para się chybotaniem rzeczywistości, robi w kryzysie  
percepcji. Najlepiej widać to w jej *Huśtawce*, gdzie kryzys percepcji jest spotęgowany sprytnym roz-  
wiązaniem technicznym. Praca składa się z dwóch elementów. Pierwszy to projekcja: widz ogląda  
mężczyznę, który został sfilmowany z miarowo kołyszającej się huśtawki. Drugim elementem jest  
huśtawka, ta sama z której nakręcono obraz. Jest ona dostępna dla widza – może na niej usiąść  
i huśtać się, wchodząc niejako w skórę operatora. Oczywiście jako widzowie instynktownie próbuj-  
my dopasować rytm własnego huśtania do rytmu obrazu; nagle staje się to bardzo ważne, zupełnie  
jakby celem nadrzędnym było uporządkowanie systemu autor–dzieło–widz – ale nie jest to łatwe,  
huśtawka jest denerwująco nieprecyzyjna, udaje się nam to tylko prawie, tylko niemal; mimo obie-  
cywanej tożsamości, którą praca macha nam przed nosem jak marchewką rzeczywistość obrazu  
i świat widza okazują się trudniejsze do zjednoczenia, niż się początkowo wydaje. Oglądający po-  
zostaje więc niespełniony, coś mu się wymyka, coś się przesuwa, bo obiecana harmonia, harmonia  
wzroku i ruchu, która przecież jest naturalną kondycją poruszającego się w świecie człowieka wciąż

jakoś mu się wyślizguje; szukająca klamki dłoń wciąż tylko przesuwana się po drzwiach, a huśtawka nie chce się zgrać z projekcją.

To niedopasowanie, to igranie z nawykami postrzegania świata jest widoczne w większości prac Mastoń. W *Do zobaczenia* autorka umieszcza nas między dwoma przeciwległymi ekranami. Już sama ta forma zwykle wywołuje w widzu lekką nerwicę percepcyjną – co nam umyka? Czego nie widzimy?? „Świat przedstawiony”, by użyć terminu literackiego, rozwarstwia się więc już dzięki rozmieszczeniu ekranów. A potem rozwarstwia się głębiej: na jednym z ekranów pojawia się bowiem dziewczyna, która powoli pije ze szklanki biały płyn, czemu towarzyszy stopniowe rozbielanie się obrazu. Całego obrazu – choć nauczeni poetyką bajek i opowieści oczekujemy, że eliksir zmieni tylko pijącą, że dziewczyna urośnie lub zmaleje jak Alicja, że sama zrobi się biała albo w kropki; a on zaś rozlewa się wszędzie, sugerując brak granic pijącego podmiotu, zaburzając nasze nawykowe rozróżnienie wnętrza i zewnątrz. Historia powtarza się na drugim ekranie, tym razem jednak eliksir jest czarny – mikstura więc przyciemnia całość przedstawionego świata, aż wszystko pokryje się całkowitą czernią. Niby nic, a jednak robi się człowiekowi jakoś dziwnie, jakoś nerwowo, bo wrażenie niemożności ogarnięcia całości dzieła nakłada się na rozchybotanie granicy między osobą a jej otoczeniem, a na to zerwanie zasad tradycyjnej narracji. I znowu człowiek szuka w ciemności klamki, nieco onieśmielony tym mikrobuntem rzeczywistości.

Ta nerwowość widza, że oglądane zjawisko w jakiś dyskretny, lecz głęboki sposób sabotuje wyuczone ścieżki rozumienia percepcji jest też widoczna w innych pracach – na przykład: czy nieruchomo stojący ludzie w *Komforcie* są filmowani, czy raczej unieruchomieni na zdjęciu? Film czy zdjęcie? A jeśli film, to czy zapętłony? Czy figurka (w *Anatomii*) i róża (*Czarna róża*) obracają się w lewo czy w prawo? Jeśli chcemy wskazać uczucie które najlepiej oddaje doświadczenie oglądania prac Mastoń to będzie to niepokój poznawczy, metafizyczny dreszcz, który ma zwyczaj nachodzić karki, kiedy jakaś część rzeczywistości buntuje się przeciwko wydeptanym nawykom jej oglądania.

I tu pojawia się pytanie: jakie znaczenie ma ten dreszcz, czyli co tak naprawdę Mastoń odkrywa nam swoją sztuką? Ponieważ jest on funkcją wychylenia się poza wytarte koleiny widzenia świata, można powiedzieć, że dreszcz ten ma znaczenie filozoficzne, a dokładniej egzystencjalne. To egzystencjaliści bowiem, od Kierkegarda po Heideggera kazali zaglądać za naderwane tapety rzeczy-

wistości, pod jej dywany, za jej poprzymykane okna. To tam, w amorficznej, rządzącej się innymi prawami, dreszczogennej sferze widzieli probierz, którym zmierzona może zostać sfera bezwiednej, codziennej egzystencji. Tylko wyprowadzając z równowagi poznawczej – mówili – możemy zrozumieć, ocenić i podważyć codzienność i zwyczajność. Przyzwyczajenie odkryć można tylko zaskoczeniem, strukturę poprzez usunięcie filarów, nawyk poprzez przeszkodę. Sytuacja graniczna – śmierć, tragedia, choroba, zło – ukazuje tentatywność zwykłości, jej delikatność i kruchość, a także arbitralność, uwikłanie w przygodny język, śmieszność nawyku. Hurtowa, całościowa i głęboka refleksja jest możliwa tylko wtedy, gdy człowiek wybije się z trybu defaultowego.

Ale Mastoń nie zajmuje się przecież całościowym projektem egzystencjalistycznym. U Mastoń nie ma śmierci, nie ma choroby. Jej sytuacje graniczne są mikro zdarzeniami, dziejącymi się na granicach zrobionych z zapalek i patyczków. Uczucie, jakie wywołują, to nie głęboka trwoga Heideggera; raczej niepokój, zdziwienie, niewygoda. I to nie niewygoda nieprzekraczalna – Mastoń bierze bowiem okrucy projektu egzystencjalistów i robi z nich grę, poważną – ale jednak grę. Czy więc Mastoń zmierza w tę samą stronę co filozof egzystencji, ku odkryciu metafizycznemu, ku zakwestionowaniu naszego bycia w świecie i zmuszeniu zwykłości do lęku o stabilność? A może raczej skala oferowanej przez sztukę sytuacji granicznej radykalnie zmienia problem filozoficzny, bo szpilką egzystencjalną nie można taskotać w tym samym celu, w którym wali się egzystencjalnym młotem?

Jeśli tak jest, to prace Mastoń nie startują w wadze lekkiej w konkurencji trzęsienia posadami naszego bycia. Nie interesują jej sprawy wielkie. Nie komentuje narodzin i śmierci, nie rozmyśla nad cywilizacyjną rolą sztuki; jej praca nie jest pretensjonalna dostojeństwem i godnością. Jej prace są więc post-egzystencjalne, bo działają w sferze, w której spoglądanie pod powłokę rzeczywistości może być grą. Uczucia jakie akt ten wywołuje, nie muszą mieć głębokiego znaczenia filozoficznego – mogą być estetyczne, wywołane w celach strachu-zabawy, tak jak huśtanie się przyprawia nas o ssący ból w brzuchu, którego nie boimy się, bo jest elementem towarzyszącym frajdzie. U Mastoń nie jesteśmy w domu, w którym nocą znikają klamki, zamykają się okna i przesuwają ściany, gdzie prawa fizyki opuszczają nas, ukazując grozę pozbawionej zasad rzeczywistości. Jesteśmy w domu zasadniczo przyjaznym, w którym bawią się nami skrzaty, przedstawiając nam kubki, klamki, róże – a my, jak balansujące na granicy zabawy i powagi dzieci, chętnie dajemy się im zadziwić, nastraszyć, nauczyć.

/

Did you ever wake up in the middle of the night, thirsty (when it's dark, it's calm, it's quiet)? Did you, perhaps, get up to fetch a glass of water? And, when you reached the kitchen door, did you find yourself unable to find the doorknob? And, while the knob was clearly trying to mock you by stubbornly hiding somewhere in the dark, didn't you feel... strange? Was it an unpleasant feeling, did an alarming shiver run down your spine? And while you were desperately, but unsuccessfully trying to find the doorknob (you thought you knew your house like the back of your hand, your relationship with it was automatic, mindless, habitual) did you perhaps feel like reality is slipping away from your hands, as if a part of it has folded away? The handle doorknob appears, the light has the power to bring it back, and things come back to normal quite quickly – but do you remember a moment like this?

When habit stumbles upon an obstacle, when we are betrayed by what we are supposed to intimately know, we find ourselves momentarily suspended. This suspension, this discontinuity, is Monika Masłoń's natural element. She is a friend of metaphysical confusion, an inhabitant of shaky intervals, a craftsman of the crisis of perception. This feature of her work is perhaps best exemplified by *The Swing*, where such a crisis is evoked and magnified by a clever technical trick. The viewer is watching a video – it's a footage of an unassuming man, clearly filmed from a swing oscillating in regular motion (you see his legs, and then the frame moves to the head again, and again only legs...). But there is another element – the very swing from which the man was filmed. You, the viewer, are invited to sit on that swing and watch the video; it feels like an invitation to inhabit the cameraman's mind-set. You begin swinging yourself, instinctively trying to match your motion to the movement of the camera, and as you go along it becomes increasingly important to coordinate the two. Half a minute in, you find yourself fully committed to the project of arranging the artwork – viewer sequence into a smooth, natural order, where your body is incorporated by the artwork. Because we move the swing at will, finding the natural unity of what we do and what we see seems attainable. The swing, however, is irritatingly imprecise and refuses to perfectly align with the moving image. Thus the viewer remains unsatisfied: the order of perception is refusing to unite with the order of bodily movement, as (we instinctively feel) it should. Something seems to slip away, the doorknob is present but hidden in the dark, the harmony of movement and film is close, but can't fully be secured.

Most Masłoń's work similarly irritates the habits of perceiving the world. In *See You* for instance two screens face each other; the viewer is put in between. This setting is already unsettling; since you can't view both videos simultaneously, the sense of perceptual loss evokes some low-level anxiety. What am I missing? Is something slipping away? Then the spatially divided reality of the artwork is further divided in its content. On one screen we observe a girl (incidentally, the author herself), who slowly downs a glass of a white liquid. As she drinks, the entire screen gradually fades to white. Habituated to the poetics of childhood stories, we certainly do not expect that. The potion should change the drinker only, it should make her white, or shrink her or transform her into a mouse, if you will – and yet it seems to affect her entire reality, suggesting the lack of boundaries between the subject and the surroundings, disturbing the natural distinction between the inside and the outside. The story is repeated on the opposite screen, but with a black liquid; the image fades to black. It is not a major violation of a pre-existing script, just a small deflection from the expected scenario, and yet it makes one strangely apprehensive. The impossibility of viewing the entire work, the wobbly distinctions between the character and the scene places us again in the dark, looking for that doorknob, sheepish in the face of reality's tiny mutiny.

The sabotage of perceptual habit is the driving force behind other Masłoń's works, too. In *Comfort* we bear witness to a variety of people looking at the landscape. Is this a moving image, or is this a photograph? Are they in motion, or am I imagining it? The question, though not pressing in theory, has an uncanny grip on you as you immerse yourself in the artwork. In *Anatomy* and *Black Rose* we're struggling to discover the seemingly obvious principle of the objects' movement. Masłoń sets her camp where perception ceases to be an tool so automatic that it's invisible, and becomes a source of anxiety. The emblematic emotion of her art is the pre-theoretical feeling of being at a loss, the playful scare of the wobbliness of habit.

A question than appears: what is the deeper meaning of that very emotion? In other words, what is the metaphysical discovery that Masłoń is trying to sell us? The philosophical motivation behind stripping habit of its self-confidence, more often than not, was existential. It is the existentialists, from Kierkegaard to Heidegger, who told us not to take perception at face value, to not feel at home in customary patterns of functioning, but to question the seemingly secure position of the epistemic subject.

We must look, so to speak, under the rug, behind the sofa or inside the walls of the conventionally furnished apartment of an unreflective life. For only the fringes of experience, the edges of our visual field can equip us with tools to see the reality that we take for granted for what it is. An obstacle has the power to reveal habit, routine is exposed through surprise. A borderline situation – death, tragedy, sickness, evil – is, existentialists tell us, what unveils the tentative, fragile and arbitrary nature of ordinary experience. Existential philosophy begins by attacking the default mode.

But even though Mastroń does challenge the automatism of perception, she seems far from undertaking a wholesale existential project. She offers no true borderline situations, and if she did, the situations would be tiny and the borders would be made of sticks. She is not after fear nor trembling, she hunts for anxiety, discomfort, surprise and play. She doesn't want you to run away screaming, she wants you to raise your brows. Is her art, therefore, a scaled down, minute existentialist project, aiming – like it should – at the mistrust of the ordinary and pointed toward the angst of unknown? Or the sheer scale, the minuteness, makes her art a different undertaking altogether?

It seems so. One wouldn't tickle with an existential pin, when the point could have only been made with a blast of an existential axe. Mastroń is not interested in the grand theory of art, she avoids pretentiousness of wholesale metaphysical engagement. Her work is post-existential, because it occupies the sphere where looking under the rug of reality is no longer a grave enterprise in itself, but can become a sort of game, non-trivial but a game nonetheless. Mastroń summons emotions not because she needs them to serve as existential guides. On the contrary, they are there mainly to simply be felt, not to educate or admonish. They thus have a purely aesthetic aspect to them; like the sinking feeling in the belly that swinging hard makes us feel, they point both at fear and at pleasure, and we marvel at their strangeness. Their revelations are encapsulated within; nothing in them demands theory. With Mastroń we don't find ourselves in a haunted house, where disappearing doorknobs and malfunctioning lights reveal the horror of perception gone amok. Rather, the house is essentially inviting, but inhabited by spirits and creatures who (damn them!) swap our mugs, nibble our heels and move our chairs. We let them hoodwink us, we allow them to scare us, we let them play us – like children, we know that play is better when it's serious, and that it can only be serious, when we're challenged.



## MONIKA MASŁOŃ

Monika Masłoń jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi gdzie studiowała na Wydziale Grafiki i Malarstwa, na kierunku Grafika w zakresie multimediów. Dyplom obroniła w 2008 roku, w Pracowni Fotografii pod kierunkiem prof. Grzegorz Przyborka – instalacja fotograficzna *Małe Rzeczy* – oraz w Pracowni Fotografii i Obrazu Video prowadzonej przez prof. Konrada Kuzyszyna. Obecnie jest studentką studiów doktoranckich w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi (na Wydziale Operatorskim, Realizacji Telewizyjnej i Fotografii), gdzie realizuje pracę doktorską pt. *Do zobaczenia*, pod kierunkiem prof. Józefa Robakowskiego. Zajmuje się działalnością artystyczną, głównie poprzez realizacje oparte na materiale audiowizualnym.

Brała udział w wielu pokazach i wystawach. Pokazywała swoje prace m. in. podczas festiwali: danubeVIDEOARTfestival 2013 (Austria), Łódź Czterech Kultur 2012-GENERACJE, Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej (2011, 2009, 2015), Focus Łódź Biennale 2010, Fotofestiwal (Łódź – 2009, 2014), Camerimage (2008) oraz wystaw m. in. w: Muzeum Sztuki w Łodzi (2013), Projekcie Kordegarda – Filii Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (2010), Galerii Manhattan w Łodzi (2010, 2015), Galerii EL w Elblągu (2010), galerii Flottmann-Hallen w Herne (2009), Galerii Studio w Warszawie (2009), Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (2009).

Od 2011 roku jest pracownikiem Instytutu Edukacji Artystycznej APS w Warszawie, gdzie prowadzi zajęcia m.in. z przedmiotów: *Współczesne działania artystyczne*, *Projekty intermedialne*, *Wideo i działania w przestrzeni* dla studentów kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.

Brała udział w wielu projektach edukacyjno-artystycznych m.in.: International Summer Academy w Scheersberg w Niemczech (prowadzenie warsztatów fotograficznych dla studentów z Europy), *Między Wschodem a Zachodem – Krym* (koordynowanie warsztatów artystycznych i prowadzenie warsztatów fotograficznych), Białoruś. *Instrukcja obsługi* (prowadzenie warsztatów fotograficznych), *Words and Places* (warsztaty i działania w przestrzeni publicznej Warszawy i Lipska, projekt wykonany z Andreasem Wendtem).

/

Monika Masłoń graduated from Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź where she studied at the Faculty of Graphics and Painting, in the Multimedia Graphics Department. She defended her thesis in 2008 at the Photography Studio headed by Prof. Grzegorz Przyborek with photography installation *Małe Rzeczy (Small Things)* and at Photography and Video Image Studio headed by Prof. Konrad Kuzyszyn. Currently she is PhD student at Polish National Film School in Łódź at Direction of Photography and TV Production department where she completes her PhD thesis entitled *Do zobaczenia (See you)*, under the supervision of Prof. Józef Robakowski. The scope of her arts activities is manifested mainly through audiovisual material.

She participated in numerous exhibitions and shows. Her works were displayed during festivals among others: danubeVIDEOARTfestival 2013 (Austria), Łódź of Four Cultures 2012-GENERATIONS, Warsaw Festival of Art Photography (2011, 2009, 2015), Focus Łódź Biennale 2010, Photofestival (Łódź – 2009, 2014), Camerimage (2008) and exhibitions: Museum of Arts in Łódź (2013), Kordegarda Project – a Branch of Zachęta – National Gallery of Arts in Warsaw (2010), Manhattan Gallery in Łódź (2010, 2015), EL Gallery in Elbląg (2010), Flottmann-Hallen Gallery in Herne (2009), Studio Gallery in Warsaw (2009), Central Museum of Textiles in Łódź (2009).

In 2011 she undertook work at the Institute of Art Education APS in Warsaw where she conducts classes with the students of Arts education in fine arts department in *Modern art activity*, *Intermedia projects*, *Video and activity in space*.

She participated in numerous educational and arts projects such as: International Summer Academy in Scheersberg Germany (photography workshops for European students), *Between the West and the East – Crimea* (coordination of art workshops and photography workshops), Belarus. *Manual* (photography workshops), *Words and Places* (workshops and activities in Warsaw and Leipzig public spaces, the project was a cooperation with Andreas Wendt).

monikamaslon.art.pl

monikamaslon@gmail.com

*Do zobaczenia. Na zawsze*

Autorzy tekstów: Monika Mastoń, Stefan Paruch, Jakub Mikurda, Karolina Lewestam

Tłumaczenie: Ewelina Hoare

(oprócz *Po trzeciej stronie lustra* – tłumaczenie Karolina Lewestam)

Projekt graficzny: Monika Mastoń, Weronika Spodenkiewicz

Korekta i skład: Weronika Spodenkiewicz

Druk: Argraf, Warszawa

Wydawca: IEA

Instytut Edukacji Artystycznej

Akademii Pedagogiki Specjalnej

im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie

ul. Szczęśliwicka 40

02-353 Warszawa

[www.iea.edu.pl](http://www.iea.edu.pl)

ISBN 978-83-935075-0-4

Warszawa 2016

