

CZYSTY JĘZYK
THE PURE TONGUE

CZYSTY JĘZYK

THE PURE TONGUE

Ad manum (Anna Koźbiel / Adam Walas)

Piotr Bosacki

Érik Bullot

Ex-artists' collective (Anikó Loránt / Tamás Kaszás)

Ferenc Gróf

Little Warsaw

Małgorzata Niedzielko

Paulina Ołowska

Daniel Salomon

Slavs and Tatars

Société Réaliste

GALERIA ARSENAŁ, BIAŁYSTOK, 2015

CZYSTY JĘZYK / THE PURE TONGUE

Galeria Arsenal, Białystok, 19.06.–20.08.2015

kurator / *curator*: AGATA CHINOWSKA

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
co-financed by the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland



Institut im. Balazsego
Węgierski Instytut Kultury
w Warszawie

partner wystawy – Węgierski Instytut Kultury w Warszawie
partner of the exhibition – Hungarian Institute of Culture in Warsaw

patroni medialni / *media patrons*:

OBIEG

NOTES
NA 6 TYGODNI

SZUM

O.pl

gazeta

Statystyki ONLINE
www.statystykionline.pl

CZYSTY JĘZYK

Punktem wyjścia wystawy „Czysty język” jest myśl Ludwika Zamenhofs i jego koncepcja neutralnej platformy komunikacji, dzięki której możliwe byłoby przezwyciężenie podziałów kulturowych i etnicznych. Doświadczenia wyniesione najpierw z wielojęzycznego Białegostoku, później z wielokulturowej Warszawy, a przede wszystkim sytuacja diaspory żydowskiej zdeterminowały go do pracy nad nowymi ideami społecznymi, których ostatecznym wynikiem było powstanie uniwersalnego języka międzynarodowego. Pierwszą zaproponowaną przez Zamenhofs ideą był hilelizm, którego istotą było zmniejszenie różnic obyczajowych i mentalnych między Żydami a innymi społeczeństwami europejskimi. Zamenhof był przekonany, że uniwersalny język jest konieczny do bezkonfliktowej koegzystencji narodu żydowskiego wśród innych narodów. W ciągu wielu lat pracy Zamenhof uogólnił swoje założenia, rozszerzając je na całą ludzkość, a zmodyfikowanej koncepcji nadał miano homaranizmu. Jak pisała Agnieszka Jagodzińska: „Droga Zamenhofs wiodła od żydowskiego partykularyzmu do ogólnoludzkiego uniwersalizmu”¹. Chociaż Zamenhof znany jest głównie jako twórca esperanto, jego koncepcje znacznie przekraczały ramy lingwistyczne, obejmując sprawy społeczne, polityczne i religijne. Zamenhof był przede wszystkim prekursorem wielokulturowości, a esperanto miało



Ludwik Łazarz Zamenhof
1859, Białystok — 1917, Warszawa

**Esperanto centjariĝo
poŝtmarko, Bulgario, 1987**
Znaczek pocztowy wydany
z okazji stulecia esperanto,
Bułgaria, 1987
*Esperanto centennial stamp,
Bulgaria, 1987*

- 6 według niego być nie tylko narzędziem komunikacji, ale także platformą zbliżenia narodów i związanej z tym zmiany stosunków społecznych.

Główną ideą przyświecającą wielu próbom wynalezienia języka uniwersalnego (doskonałego) było stworzenie narzędzia służącego zjednoczeniu. Poszukiwania języka doskonałego stały się z kolei próbą powrotu do języka pierwotnego (czystego). Takie też było zamierzenie Ludwika Zamenhofs – opracowanie „czystego języka” (hebr. *safa berura*), dzięki któremu miała zapanować zgoda między narodami. Walter Benjamin swoje rozważania na temat przekładu intuicyjnie skierował na poszukiwania języka doskonałego. W eseju *Zadania tłumacza* pisał: „Ponadhistoryczne pokrewieństwo języków polega raczej na tym, że każdy z nich – traktując je w całości – określa to samo, co jednakże nie sprawdza się w każdym z nich z osobna, lecz jedynie w totalności ich wzajemnie uzupełniających się intencji: w czystym języku”².

Jednym z głównych wątków wystawy „Czysty język” jest mit wieży Babel. Pojawiający się w nim motyw pomieszania języków (łac. *confusio linguarum*) postrzegany jest



Esperanto. La Internacia Lingvo por Rusoj, la unua lernolibro de Esperanto, Varsovio, 1887

Esperanto. Język międzynarodowy dla Rosjan, pierwszy podręcznik esperanto, Warszawa, 1887

Esperanto. The International Language for Russians, the first textbook of Esperanto, Warsaw, 1887

w kategoriach kary. Stąd ważnym punktem odniesienia wystawy jest odwrócenie znaczenia tego mitu, przywołane przez Umberto Eco w książce *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Eco zwraca uwagę na teorie, według których pomieszanie – rozumiane jako mnożenie, zróżnicowanie – może być odczytywane jako zjawisko pozytywne, które wpłynęło m.in. na tworzenie się więzi etnicznej i przynależności terytorialnej. Pogląd ten rzuca nowe światło na cały szereg zagadnień związanych z polityką języka, takich jak język narodowy kontra języki mniejszościowe, marginalizacja języków mniejszościowych, język jako przejaw tożsamości etnicznej, ustanowienie jedyne go języka uniwersalnego wobec wielokulturowości i wieloetniczności. Zagadnienia te wydają się bardzo aktualne w dobie integracji europejskiej. Unia Europejska przyjęła zasadę, że oficjalnymi językami wspólnoty będą języki wszystkich państw członkowskich. Jest to próba uniknięcia konfliktu, jaki z pewnością wynikłby z wprowadzenia języka oficjalnego będącego jednocześnie językiem któregoś z członków (ze wskazaniem na angielski). Niewykluczone jednak, że wraz z rozszerzaniem się ram UE, a co za tym idzie zwiększaniem się liczby oficjalnych języków wspólnoty, Unia będzie zmuszona do ustanowienia międzynarodowego języka pomocniczego.



La 28 literoj de la esperanta alfabeto

28-literowy alfabet esperanto

The 28-letter Esperanto alphabet

- 8 Z kwestią polityki językowej wiąże się również zagadnienie sztucznego języka; powoływanie nowych języków czy też ich eliminacja jest bowiem częścią tej polityki. Oczywiście jest, że polityka może modelować język dla swoich celów. Wystarczy przywołać systemy totalitarne, takie jak faszyzm czy stalinizm, których ingerencja w język była bardzo zdecydowana. Język zawsze towarzyszył władzy. Z kolei wybór wizualnego zapisu języka, czyli alfabetu, był również decyzją polityczno-kulturową, np. wybór alfabetu łacińskiego świadczył o przynależności do określonego obszaru kulturowego. Było to przyczyną kilku rewolucji lingwistycznych, można chociażby przywołać latinizację języka osmańskiego przeprowadzoną w 1928 roku w Turcji przez Mustafę Kemala Atatürka czy nieudaną próbę wprowadzenia cyrylicy do zapisu języka polskiego w zaborze rosyjskim (w połowie XIX w.).

Hipoteza Sapira-Whorfa zakładała, że ludzkie myślenie jest zdeterminowane przez język, a co za tym idzie, język warunkuje postrzeganie rzeczywistości i stan świadomości człowieka. Teza „myślenie i język to jedno” przekłada się zatem na to, że w samym języku w pewnym stopniu zawiera się obraz świata. W świetle tej koncepcji niezwykle inspirujące wydają się zmiany zachodzące w języku pod wpływem



Internacia Fonetika Alfabeto
Międzynarodowy alfabet fonetyczny
International Phonetic Alphabet

globalizacji i sieciowych form komunikacji (blogów, serwisów społecznościowych, komunikatorów internetowych, aplikacji telefonicznych etc.), a także związana z nimi ikonografia (np. emotikony). Dominuje tu język angielski, który jest w stanie permanentnej rewolucji, dostosowującej go do podlegającej nieustannym zmianom gramatyki komunikacji elektronicznej.

9

Podsumowując, wystawa „Czysty język” porusza kwestie komunikacji uniwersalnej; bada, z czego wynika potrzeba jej tworzenia, co jest inspiracją do kreowania sztucznych narzędzi komunikacji w ich najróżniejszych formach: język, alfabet, liternictwo, kody, np. alfabet Morse’a. Wychodząc od idei Ludwika Zamenhofs, jest jednocześnie próbą spojrzenia na jego myśl w kontekście aktualnych zagadnień, zarówno językowych, jak i politycznych czy narodowych.

¹ A. Jagodzińska, *Ludwik Zamenhof wobec kwestii żydowskiej*, Kraków – Budapeszt 2012.

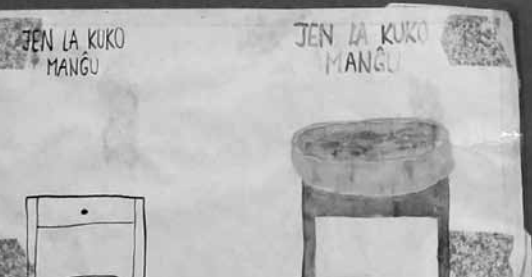
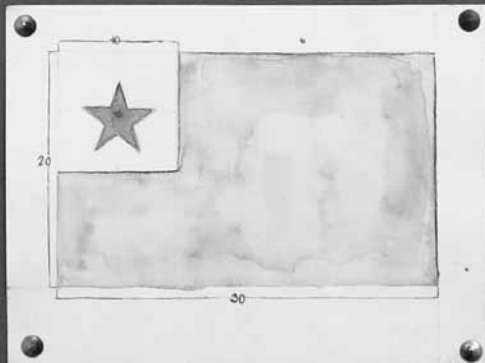
² W. Benjamin, *Zadania tłumacza*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 298.



48. Gerrit Rietveld: Berlini szék, 1923

A széket Berlinben kiállították egy Huszár Vilmos által tervezett enteriőrben Mr. és Mrs. Brian Housden gyűjteménye

...schroeder table - gerrit rietveld (1918)



Agata Chinowska

THE PURE TONGUE

The point of departure for the “Pure Tongue” exhibition is Ludwik Zamenhof’s thought and his concept of a neutral platform of communication which would lead to cultural and ethnic divisions being overcome. His experience first from multilingual Białystok, then from multicultural Warsaw and, most of all, the situation of the Jewish diaspora motivated him to develop new social ideas whose result was a universal international language. The first idea Zamenhof formed was Hillelism, involving reduction of social and mental differences between Jews and other European societies. Zamenhof believed that it took a universal language for the Jewish nation to peacefully coexist with others. As he worked on, Zamenhof’s premises became more general, now relating to all people, and the modified concept was termed Homaranismo. Agnieszka Jagodzińska wrote: “Zamenhof went down the road from Jewish particularism to all-encompassing universalism”¹. Even though Zamenhof is best known as the originator of Esperanto, his ideas reached far beyond the linguistic field, including social, political and religious matters. First and foremost, Zamenhof was the precursor of multiculturalism and he wanted Esperanto to be not only a tool of communication but also a platform facilitating better understanding among nations and, as a consequence, effecting changes in social relations. 11



- 12 The main idea behind numerous attempts at developing a universal (perfect) language was to create a unification tool. The search for a perfect language encouraged a desire to return to a primal (pure) language. This was also the intention of Ludwik Zamenhof – to develop a “pure tongue” (Heb. *safa berura*) that would create harmony between nations. Walter Benjamin intuitively steered his reflections on translation towards the search for a perfect tongue. In his essay *The Task of the Translator*, he wrote: “Rather, all suprahistorical kinship of languages rests in the intention underlying each language as a whole – an intention, however, which no single language can attain by itself but which is realized only by the totality of their intentions supplementing each other: pure language.”²

One of the main themes of the “Pure Tongue” exhibition is the myth of the Tower of Babel. The confusion of languages (L. *confusio linguarum*) that is found in it is regarded as punishment. Therefore, an important point of reference within the context of this exhibition is the reversal of the significance of the myth discussed by Umberto Eco in his book entitled *The Search for the Perfect Language*. Eco cites theories suggesting that confusion – synonymous with multiplication or diversity



**Zamenhof tombo ĉe Okopowa strato
juda tombejo en Varsovio**

Grób Zamenhofa na cmentarzu żydowskim

przy ul. Okopowej w Warszawie

Zamenhof's grave at Okopowa Street

Jewish cemetery in Warsaw

foto / photo: Cezary Piwowarski

**<< Daniel Salomon: *Sennacia Banko*, cent monoj, 2009
“Unu Mondo, Unu Lingvo, Unu Mono”**

Banknot 100 mono (awers) z pracy Sennacia Banko, 2009

„Jeden świat, jeden język, jedna waluta”

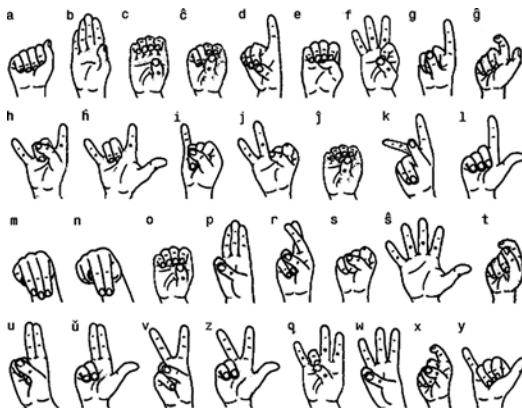
Mono Banknote (obverse) of the Sennacia Banko, 2009

“One World, One Language, One Currency”

– may be interpreted as a positive phenomenon, whose effects can be, for instance, observed in the development of ethnic bonds and territorial status. This view casts a new light on a wide range of questions pertaining to the politics of language, such as, for instance, the national language versus minority languages, marginalization of minority languages, language as an expression of ethnic identity, determination of one universal language in view of multiculturalism and multiethnicity. These problems seem most topical in an era of European integration. The European Union has decided that official languages of the community are the languages of all the member states. This was done to avoid conflict which would surely arise from introducing an official language that would at once be the language of one of the members (possibly English). It seems likely, however, that further expansion of the UE – and the resulting increase in the number of official languages of the community, will force the Union to choose one international auxiliary language.

13

The question of an artificial language is also related to the politics of language; developing new languages or eliminating them is also part of this politics. Naturally, politics can transform language to serve its purposes. It is enough to remember



Esperanto fingrolingvo

Esperancki alfabet palcowy

Esperanto fingerspelling

- 14 totalitarian systems, including e.g. Fascism or Stalinism, whose interference in language was very forceful. Language has always been with those in power. Also, the choice of alphabet, the visual recording of language, was a political and cultural decision, e.g. the choice of the Latin alphabet suggested belonging to a specific cultural region. This led to several linguistic revolutions, as, for instance, Latinization of the Ottoman Turkish language implemented by Mustafa Kemal Atatürk in Turkey in 1928 or failed attempts to Cyrillicize Polish language in Polish territories under Russian rule in the middle of the 19th century.

The Sapir-Whorf hypothesis states that human thought is determined by language and, as a result, it is language that conditions our perception of the world and state of mind. The thesis that “thinking and language is the same” means that language – to some extent – contains an image of the world. In the light of this concept, changes occurring in language as a consequence of globalization and communication networks (blogs, social services, internet communicators, mobile applications, etc) and related iconography (e.g. emoticons) seem very inspiring.



Zamenhof strato, Tel-Aviv

Ulica Zamenhova, Tel Awiw

Zamenhof Street, Tel Aviv

photo / foto: Mikael

Tossavainen

The dominant language here is English – in the state of constant revolution, adopting it to never-ending changes in the grammar of electronic communication.

15

To sum up, the “Pure Tongue” exhibition centers on the question of universal communication; it explores the reasons for the desire to achieve it, the motivations behind creating artificial tools of communication in its various forms, including language, alphabet, lettering, or codes, e.g. the Morse code. Inspired by Ludwik Zamenhof’s ideas, it analyses his concepts within the context of current phenomena, both linguistic as well as political or national ones.

Translated from Polish by Monika Ujma

¹ A. Jagodzińska, *Ludwik Zamenhof wobec kwestii żydowskiej*, Kraków – Budapeszt 2012.

² W. Benjamin, *The Task of the Translator* [first printed as introduction to a Baudelaire translation, 1923], in *Illuminations*, trans. H. Zohn; ed. & intro. H. Arendt (NY: Harcourt Brace Jovanovich 1968), pp. 69-82.

blanka



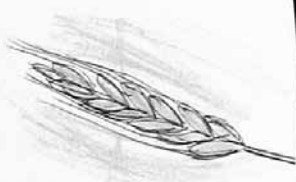
la paco kolombo estas blanka

nigra



la anarkistoj portas nigraj fl

flava



la matura tritiko estas flava

verda



la verda stelo estas simbolo de la esp

blua



la tero estas blua plaredo

bruna



la fekunda tero estas bruna

ruĝa



griza



Agata Szydłowska

ALFABET UNIWERSALNY DLA LUDZI I MASZYN

„Istnieje stare i nowe poczucie czasu.

Stare łączy się z tym, co indywidualne.

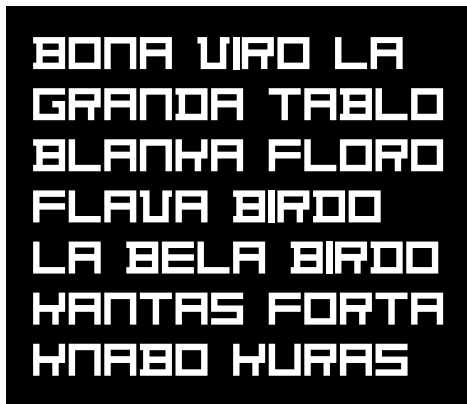
Nowe łączy się z tym, co uniwersalne.

Walka indywidualnego przeciw temu, co uniwersalne,

odzwierciedla się w wojnie światowej, a także w sztuce aktualnej”¹.

17

Tak brzmiał punkt pierwszy Manifestu De Stijl napisanego w 1918 roku i opublikowanego cztery lata później. Autorzy tego dokumentu połączyli *explicite* opozycję indywidualne – uniwersalne z doświadczeniem wojny światowej. Nie pozostawili wątpliwości, że przyszłość ludzkości musi łączyć się z eliminacją indywidualizmu, który – w domyśle – jest źródłem egoizmu i w konsekwencji konfliktów i agresji. Międzynarodowość i uniwersalność były jednymi z naczelnych haseł modernistów międzywojennych. Miały one być gwarantami równości i sprawiedliwości społecznej. Dzięki eliminacji ornamentu i historyzujących dekoracji chciano nie tylko zlikwidować różnice społeczne wynikające z posiadanych dóbr, lecz także usunąć jakiegokolwiek ślady stylów narodowych. W zamian powszechnie rozumiały – jak wierzone – dzięki swojej „obiektywności” formy oparte na kształtach geometrycznych miały



**Typografia “Theo van Doesburg”
de Gonza Ramone**

Krój „Theo Van Doesburg” autorstwa

Gonzy Ramone

‘Theo van Doesburg’ font by Gonza Ramone

- 18 doprowadzić do stworzenia uniwersalnej, ogólnoludzkiej świadomości. Trauma I wojny światowej była tu nie bez znaczenia. Powodzenie nacjonalizmu tłumaczono alienacją. Oferując masom poczucie przynależności, wspólnego pochodzenia i tożsamości, nacjonalizm okazywał się fałszywą religią². Skoro więc moderniści mieli ambicję przeciwdziałania alienacji, nacjonalizm musiał znaleźć się na samym szczycie ich „czarnej listy” szkodliwych składników starego świata.

W tym kontekście rozważania na temat uniwersalnego alfabetu podążały dwutorowo. Z jednej strony próbowano opracować nowe, doskonalsze i ostateczne formy liter na podstawie najprostszych figur geometrycznych. Z drugiej – dążono do eliminacji różnorodności alfabetów i systemów zapisu języka i powszechnego wprowadzenia liter łacińskich. Idea stworzenia uniwersalnego alfabetu geometrycznego narodziła się w Niemczech, gdzie jednocześnie postulowano uproszczoną ortografię. Pomysł ten miał podłoże ekonomiczne – chodziło o obniżenie kosztów składu. Szybko jednak został uzupełniony o kontekst ideowy: wielkie litery, stojące w języku niemieckim na początku każdego rzeczownika, były kolejną hierarchią, którą należało obalić³.



**La unua letero de Jan Tschichold
la 1929 eksperimenta alfabeto**

Pierwsza litera eksperymentalnego alfabetu

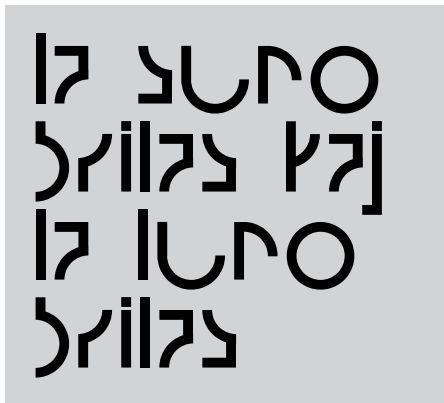
Jana Tschicholda z 1929 roku

The first letter of Jan Tschichold's

1929 experimental alphabet

W 1925 roku w eseju *Współczesna typografia – cele, praktyka, krytyka* László Moholy-Nagy, prowadzący kursy początkowe w Bauhausie, postulował stworzenie standardowej formy pisma, bez dwóch zestawów wielkich i małych liter, które byłoby całkowicie funkcjonalne i pozbawione cech indywidualizmu⁴. W tym samym roku w Bauhausie zaprzestano stosowania majuskuł i wprowadzono na stałe kursy konstrukcji liter geometrycznych. Tak narodził się oparty na łuku krój projektu Herberta Bayera, w założeniu odpowiedni zarówno do druku, jak i do powielania ręcznego oraz pozbawiony „fałszywego romantyzmu”⁵ liter wywodzących się z pisma ręcznego – czyli wszelkich pism szeryfowych. W tym samym 1925 roku powstał krój szablonowy Josefa Albersa, zbudowany z geometrycznych kształtów ułożonych na siatce.

Poza środowiskiem Bauhausu ambicję stworzenia nowego pisma geometrycznego miał wpływowy teoretyk typografii Jan Tschichold – w 1929 roku w publikacji *Noch Eine Neue Schrift* [Jeszcze jeden krój pisma] zaprezentował nowy krój, który wbrew nazwie nie miał być jeszcze jednym pismem, lecz *tym* pismem. Prawdopodobnie najbardziej radykalnym eksperymentem z uniwersalnym pismem geometrycznym



Typografia “Strzemiński” de Stephen Bird, 2014, post “a.r.” alfabeto de Władysław Strzemiński

Krój „Strzemiński” autorstwa Stephena Birda, 2014, według alfabetu „a.r.” Władysława Strzemińskiego

‘Strzemiński’ font by Stephen Bird, 2014, after Władysław Strzemiński’s ‘a.r.’ alphabet

- 20 był alfabet „a.r.” Władysława Strzemińskiego, opublikowany w wydany w 1932 roku *Komunikacie* ›a.r.‹ nr 2. Litery Strzemińskiego są nieczytelne poza systemem. Składają się ze „standaryzowanych elementów geometrycznych, tzn. linii prostej i łuku”⁶, swego rodzaju prefabrykatów, elementarnych składników formy plastycznej, dzięki którym litery osiągają najprostszy, najbardziej racjonalny i obiektywnie uzyskany kształt⁷.

Radykalne projekty Strzemińskiego czy Bayera należy jednak bardziej traktować jak studia lub eksperymenty niż kroje gotowe do wdrożenia i zastosowania na szeroką skalę. Moderniści byli tego świadomi, dlatego jeśli chodzi o skład dłuższych tekstów, zadowalali się krojami bezszeryfowymi, które nie nosiły śladów pisma ręcznego (szeryfy jako pozostałości kleksów), nawiązywały do form geometrycznych, nie miały konotacji narodowych i były odpowiednie do nowoczesnej ery maszyny⁸. Łacińskie pisma bezszeryfowe miały też ostatecznie zastąpić niełacińskie alfabety i systemy ideogramów, który to postulat dobitnie wyartykułował w 1928 roku Tschichold⁹, a wdrożył, *notabene* w tym samym roku, Mustafa Kemal Atatürk, zastępując w Turcji pismo arabsko-perskie łacinką.



HERE MEN FROM THE PLANET EARTH
FIRST SET FOOT UPON THE MOON
JULY 1969, A. D.

WE CAME IN PEACE FOR ALL MANKIND

NEIL A. ARMSTRONG
ASTRONAUT

MICHAEL COLLINS
ASTRONAUT

EDWIN E. ALDRIN, JR.
ASTRONAUT

RICHARD NIXON
PRESIDENT, UNITED STATES OF AMERICA

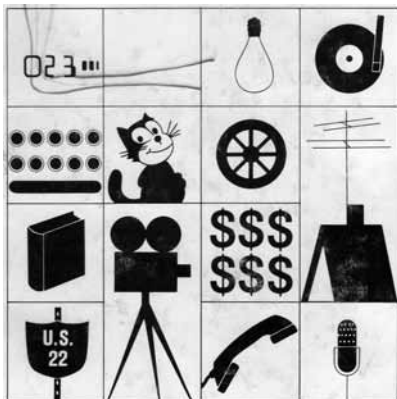
La plato conmemorativa de la Apollo 11 misio skribita en 'Futura' de Paul Renner

Tabliczka upamiętniająca misję Apollo 11
złożona krojem „Futura” autorstwa
Paula Rennera

*The commemorative plaque of the Apollo 11
mission featuring 'Futura' by Paul Renner*

Europejski modernizm, wraz z emigracją do USA przed, w trakcie i po II wojnie światowej, zaczął tracić komponent ideowy, żeby przeobrazić się w kolejny styl, zwany międzynarodowym. Z pozoru trudno zatem doszukiwać się kontynuacji poszukiwań alfabetu uniwersalnego w projektach i eksperymentach z lat powojennych. Łącznikiem między tymi dwiema epokami był Bayer, który jeszcze przed rozpoczęciem wojny osiadł w Nowym Jorku. W wydanym w 1967 roku tekście *On Typography* projektant podsumował osiągnięcia z lat 20., by następnie przejść do refleksji na temat przyszłości. Przewidywał on przekształcenie typografii pod wpływem nowych mediów, pisał o końcu drukowanej książki, komputerach przechowujących zasoby wiedzy, wreszcie o komunikacji za pomocą narzędzi elektronicznych¹⁰.

Nie wiemy, czy Bayer czytał wydaną w 1964 roku książkę medioznawcy Marshalla McLuhana *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Książka była bestsellerem, a autor stał się „gwiazdą pierwszego formatu” i „jedną z najbardziej sławnych osób na świecie”¹¹. McLuhan dowodził, że typografia doprowadziła do pojawienia się lub przynajmniej wzmocnienia nacjonalizmu: „Chyba najlepiej znanym nam



Kovrilarto de la unua eldono de McLuhan la *Kompreno amaskomunikiloj*, detalo, 1964

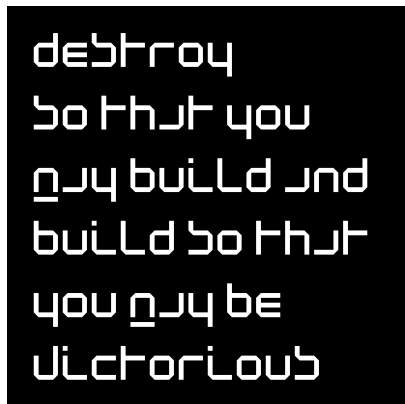
Okładka pierwszego wydania książki McLuhana

Understanding Media, fragment, 1964

Cover art of the first edition of McLuhan's

Understanding Media, detail, 1964

- 22 nieprzewidzianym skutkiem działania typografii jest nacjonalizm. Dopóki druk nie przemienił każdego z miejscowych języków w potężny środek masowego przekazu, polityczne ujednolicenie ludności za pomocą języków narodowych oraz grup językowych było nie do przemyślenia” [sic!] ¹². Wieszczyl on jednak koniec ery partykularyzmów, który zagwarantują nowe media, na czele z komputerami i Siecią ¹³. Zainspirowany pojawieniem się sztucznego satelity umożliwiającego jednoczesny dostęp do tych samych programów telewizyjnych w różnych miejscach świata oraz rozwojem pierwszych komputerów IBM, stworzył on utopię społeczeństwa postnarodowego, które połączone za pomocą elektrycznej Sieci globalnej będzie podejmowało wspólne decyzje i nie będzie potrzebowało języków narodowych ¹⁴. Zatem kiedy Bayer pisał, że „jeszcze przez wiele lat będziemy akceptować istnienie różnych języków, których teraz używamy, będzie to nadal stawiało bariery w komunikacji, nawet po tym, jak udoskonalone (możliwie fonetyczne) metody pisania zostaną zaadoptowane we wszystkich językach. w związku z tym musi w końcu powstać bardziej uniwersalne medium wizualne, które wypełni lukę między nimi” ¹⁵, trudno podejrzewać, że nie był on po lekturze bestsellera McLuhana, który twierdził, że „Nowa elektronika, która przedłuża nasze zmysły i nerwy w globalnym uścisku,



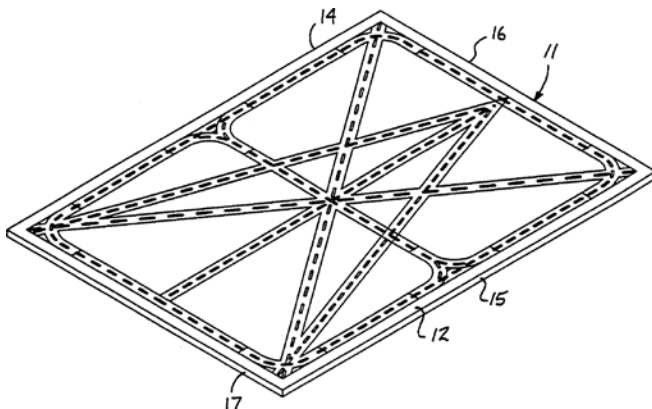
**“Detruu por ke vi povas konstrui kaj konstrui
tiel ke vi povas esti venkinta” (Lajos Kassák,
1922) skribita per “New Alphabet” tipografia
de Matt McInerney post Wim Crouwel**

„Niszczyć, abyś mógł budować, i budować, abyś
mógł zwyciężyć” (cytat z Lajosa Kassáka, 1922)
złożony krojem „New Alphabet” autorstwa Matta
McInerneya według Wima Crouwela
“*Destroy so that you may build and build so that
you may be victorious*” (Lajos Kassák, 1922) written
with ‘New Alphabet’ typeface by Matt McInerney
after Wim Crouwel

ma wielki wpływ na przyszłość języka. [...] Dzisiejsze komputery dają nam nadzieję na błyskawiczny przekład dowolnego kodu lub języka na każdy inny kod lub język. Krótko mówiąc, obiecują nam zielonoświątkowy stan uniwersalnego porozumienia i jedności. Wydaje się, iż następnym logicznym krokiem powinno być nie przekładanie jednego języka na drugi, a pominięcie języków na rzecz ogólnej, kosmicznej świadomości [...]”¹⁶.

23

Krok ku znalezieniu uniwersalnego alfabetu służącego do komunikacji między człowiekiem a komputerem postawił holenderski projektant Wim Crouwel w projekcie „Nowego Alfabetu” z 1967 roku. Podobnie jak w alfabecie „a.r.” Strzeмиńskiego, znaki są nieczytelne poza systemem. Zostały one uproszczone do poziomych i pionowych linii¹⁷, wszystkie są tej samej szerokości, nie ma także podziału na wielkie i małe litery. Formalne podobieństwo pisma Strzeмиńskiego i Crouwela nie jest, w moim mniemaniu, przypadkiem. Mimo że to drugie było odpowiedzią na pojawienie się komputerów i poszukiwania nowych kształtów znaków do nowych form komunikacji, a to pierwsze – eksperymentem formalnym, to jeśli spojrzymy na projekt Holendra w kontekście nadziei, jakie ówczesni Amerykanie



R. P. Carroll: Letero gvidas aparato, Usona patento US-5333389 A, 1993

R. P. Carroll: Przyrząd do kreślenia liter, patent USA US53-33389 A, 1993

R. P. Carroll: Letter guide apparatus, US patent US5333389 A, 1993

- 24 i zachodni Europejczycy – zainspirowani McLuhanem – wiązali z pojawieniem się komputerów i międzynarodową komunikacją, okazało się, że oba te projekty miały na celu znalezienie uniwersalnych form liter do globalnej komunikacji ponad podziałami narodowymi i językowymi.

Jak widać, zarówno przedwojenni moderniści europejscy, jak i powojenni twórcy technoutopii poszukiwali ogólnoświatowej, uniwersalnej świadomości. Osiągnięcie takiego stanu mogło być zagwarantowane dzięki stworzeniu uniwersalnego alfabetu opartego na figurach geometrycznych lub poprzez zaprzęgnięcie do pracy komputera, który miał umożliwić komunikację ponad jakimkolwiek podziałami. W obu jednak wypadkach barierą, jaką należało usunąć, były partykularyzmy językowe. W obu też wypadkach prawdziwym źródłem problemów, prowadzącym do światowych konfliktów, był nacjonalizm, który w teorii McLuhana wiąże się bezpośrednio z pojawieniem się druku. Kontekst wojenny przez modernistów międzywojennych został sformułowany wprost, natomiast w wypadku powojennych apologetów technologii – zasugerowany chociażby podczas wystawy światowej w Nowym Jorku w 1964 roku, na której pokazywany był najnowocześniejszy komputer



Emoji ideogramoj bazita sur la laboro de Shigetaka Kurita

Emotikony oparte na projektach Shigetaki Kurity
Emoji ideograms based on the work of Shigetaka Kurita

IBM potrafiący tłumaczyć z rosyjskiego na angielski¹⁸. Pozostaje jednak pytanie, czy miał on pomóc w zrozumieniu wroga, czy w jego rozpracowaniu.

25

¹ T. van Doesburg i in., *Manifesto I of De Stijl* [w:] *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, red. A. Danchev, London 2011, s. 216.

² P. Greenhalgh, *Introduction to Modernism in Design* [w:] *The design history reader*, ed. G. Lees-Maffei, R. Houze, Oxford, New York, 2010, s. 94.

³ R. Kinross, *Modern typography. An essay in critical history*, London 2004, s. 112.

⁴ Ibid.

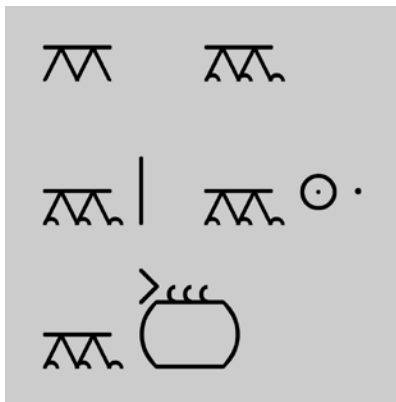
⁵ Ibid., s. 113.

⁶ W. Strzemiński, *Litery z jakich korzystamy...*, „Komunikat grupy »a.r.«” 1932, nr 2, cyt. za J. Zagrodzki, *Obrazy typograficzne Władysława Strzemińskiego* [w:] *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, red. P. Kurc-Maj, katalog wystawy, 13 czerwca – 12 października 2014, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 41.

⁷ Zob. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 68-75.

⁸ R. Kinross, op. cit., s. 111.

⁹ „Nie da się uchronić przed wyeliminowaniem zarówno fraktury, jak i analogicznych do niej



**Ideogramo skribsistemo
(Blissymbols) Charles K. Bliss, 1949**
ANIMAL; FELINA, kato; FELINA + STRIA,
tigro; FELINA + MAKULO, leopardo; FELINA
+ KOLHARARO, leono

Pismo ideograficzne (Bliss) opracowane
 przez Charlesa K. Bliss, 1949
 ZWIERZĘ; KOT; KOT + PASEK, tygrys;
 KOT + PLAMA, lampart; KOT + GRZYWA, lew
Ideographic writing system (Blissymbols)
 by Charles K. Bliss, 1949
 ANIMAL; FELINE, cat; FELINE + STRIPE, tiger;
 FELINE + SPOT, leopard; FELINE + MANE, lion

26 pism innych nacji, na przykład rosyjskiej czy chińskiej, ze względu na ich wyraźne narodowy i partykularystyczny charakter, który stoi w sprzeczności z dzisiejszymi ponadnarodowymi kontaktami, jakie nawiązują ze sobą ludzie. Trzymanie się pism narodowych jest krokiem wstecz. Międzynarodowym pismem przyszłości jest pismo tacińskie [...]”. J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 76.

¹⁰ H. Bayer, *On Typography* [w:] *Graphic design theory. Readings from the field*, red. H. Armstrong, New York 2009, s. 44.

¹¹ R. Barbrook, *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*, Warszawa 2009, s. 92.

¹² M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 239.

¹³ R. Barbrook, op. cit., s. 97.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ H. Bayer, op. cit., s. 47.

¹⁶ M. McLuhan, op. cit., s. 128.

¹⁷ To rozwiązanie ma także związek z ograniczeniami ówczesnej technologii: ekrany komputerowe miały problem z reprodukowaniem linii diagonalnych oraz łuków.

¹⁸ R. Barbrook, op. cit., s. 97.

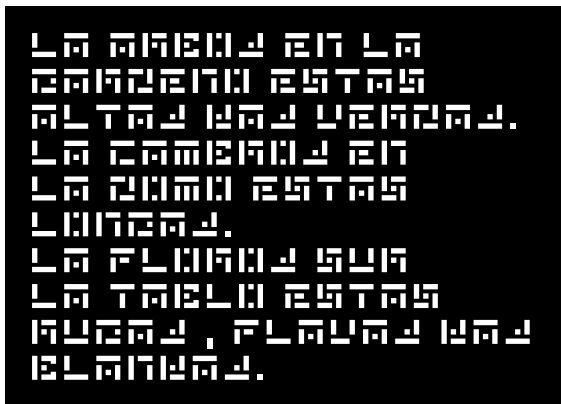
Agata Szydłowska

A UNIVERSAL ALPHABET FOR PEOPLE AND MACHINES

“There is an old and a new consciousness of time.
The old is connected with the individual.
The new is connected with the universal.
The struggle of the individual against the universal is revealing itself
in the world war as well as in the art of the present day.”¹

27

These are the opening lines of the manifesto of De Stijl, written in 1918 and published four years later. The authors of the document explicitly conjoined the individual-versus-universal opposition with the experience of the world war. They felt no doubt that the future of the humankind would necessitate eradication of individualism, which – as it seemed – was held to be the source of selfishness and as a consequence conflict and aggression. Internationalism and universality counted among the key slogans adopted by the members of Modern Movement in interbellum years. They were to safeguard equality and social justice. By means of doing away with ornament and historically inspired decorations, social differences reflecting possessed goods were to be eliminated, while any traces of national styles removed. It was believed that forms based on geometrical shapes – and thus



**“De Stijl” rastrumero tiparon
de Rafael Nascimento , 2014**
Czcionka pikselowa „De Stijl”
autorstwa Rafaela Nascimento,
2014
*‘De Stijl’ pixel font by Rafael
Nascimento, 2014*

- 28 generally understood because of their “objective” nature – would instead lead to the development of a universal consciousness. The trauma of the First World War was not without impact here. Alienation was named as the reason for growing popularity of nationalism. Offering masses a sense of belonging, common origin and identity, nationalism turned out to be a false religion.² If Modernists wished to counteract alienation, nationalism had to occupy a top place on their “blacklist” of harmful components of the old world.

In this context, two divergent approaches to the idea of universal alphabet could be observed. On the one hand, there were attempts to create new, better and ultimate shapes of letters based on the simplest geometrical shapes. On the other, there were calls for abandonment of the multiplicity of alphabets and systems of recording languages which were to be universally superseded by Latin script. The idea to devise a universal alphabet was sparked in Germany, along with the demand for simplified orthography. There was an economic reason for that – reduction in typesetting costs. An ideological content was soon added: capital letters at the beginning of every German noun constituted a hierarchy to be overthrown.³



“Via lando ne ekzistas” (Libia Castro & Ólafur Ólafsson, 2009) starigis en “Tannenberg Fett” (Erich Meyer, 1934), digitalizado de Dieter Steffmann en 2013
 Napis „Via lando ne ekzistas” [Twój kraj nie istnieje] (Libia Castro & Ólafur Ólafsson, 2009) złożony krojem „Tannenberg Fett” (Erich Meyer, 1934), zdigitalizowanym przez Dietera Steffmanna w 2013 roku
 “Your Country does not exist” (Libia Castro & Ólafur Ólafsson, 2009) set in ‘Tannenberg Fett’ (Erich Meyer, 1934), digitized by Dieter Steffmann in 2013

In his essay *Contemporary Typography – Aims, Practice, Criticism*, published in 1925, László Moholy-Nagy, a teacher of preliminary courses at the Bauhaus, suggested that a standard typeface should be created, without two separate sets of capital and small letters, fully functional and free of individual features.⁴ In the same year, capitals were discontinued at the Bauhaus, while courses in constructing geometrical letters were introduced into the curriculum for good. This resulted in a rounded typeface designed by Herbert Bayer, applicable for print as well as hand copying, unaffected by “false romanticism”⁵ typical of scripts originating in handwriting – that is all serif typefaces. Also in 1925, Josef Albers came up with a stencil typeface comprising geometrical shapes on a grid.

29

Independently of the Bauhaus, Jan Tschichold, an influential theoretician of typography, set out to create a new geometrical font; in his 1929 publication entitled *Noch Eine Neue Schrift* [Yet Another New Typeface], he presented a new alphabet which, contrary to what the title stated, was to be the typeface, rather than another one. Perhaps the most radical experiment with a universal geometrical typeface was Władysław Strzemiński’s ‘a.r.’ alphabet, published in *Komunikat a.r.*



Kovrilarto de Władysław Wajntraub (Chaim Wolf Weintraub) por la unua eldono de *Khalyastre* (La Bando), Varsovio, 1922

Liternictwo projektu Władysława Wajntrauba (Chaim Wolf Weintraub) do pierwszego numeru almanachu *Chaliastre* (Halastra), Warszawa, 1922

Lettering of Władysław Wajntraub (Chaim Wolf Weintraub) for the first edition of Khalyastre (The Band), Warsaw, 1922

- 30 *nr 2* [a.r.: Announcement no 2] in 1932. Strzemiński's letters were illegible on their own. Composed of "standardized geometrical elements, that is lines and arches,"⁶ peculiar prefabricated elements, basic components of plastic form, the letters acquired the simplest, the most rational shapes arrived at objectively.⁷

Strzemiński's or Bayer's radical projects are to be held as study or experimentation, rather than typefaces ready to be used on a massive scale. Aware of this, members of Modern Movement consented to sans-serif fonts for longer texts, their characters bearing no resemblance to handwriting (serifs as remains of blots), referring to geometrical forms, having no national associations and being suitable for the modern era of machines.⁸ Latin sans-serifs typefaces were ultimately to supplant non-Latin alphabets and systems of ideograms, which was explicitly expressed by Tschichold in 1928,⁹ and implemented, in the same year, by Mustafa Kemal Atatürk, who abandoned the Arabic-Persian script for the Latin one in Turkey.

Due to emigration to the US during and after the Second World War, European Modern Movement began to lose its ideological ingredient and transformed into



**Frazo en “Sans Sara”
tipografia de S. John Ross,
sekvante Herbert Bayer
universala tipografia.**

Napis „Język to dialekt z armią i flotą wojenną” (Max Weinreich) złożony krojem „Sans Sara” autorstwa S. Johna Rossa, wzorowanym na piśmie uniwersalnym Herberta Bayera *“A language is a dialect with an army and navy” (Max Weinreich) set in ‘Sans Sara’ typeface by S. John Ross, following Herbert Bayer’s universal typeface.*

another style, dubbed as international. It would thus seem unlikely that the search for a universal alphabet continued in postwar projects and experiments. It was Bayer who turned out to be a link between those two periods; he moved to New York before the outbreak of the war. In *On Typography*, published in 1967, the designer started with a resume of the achievement of the 1920s to move to reflection on the future. He foresaw that new media would have an impact on typography, he wrote about the end of printed books, about computers storing knowledge resources, and lastly about communicating by means of electronic devices.¹⁰

31

We do not know whether Bayer read the book *Understanding Media. The extensions of man* by the media theoretician Marshall McLuhan, published in 1964. The book was a bestseller, while its author became “an A-list celebrity” and “one of the most famous people in the world”.¹¹ McLuhan argued that typography conduced to the development or, at least, stiffening of nationalism: “Of the many unforeseen consequences of typography, the emergence of nationalism is, perhaps, the most familiar. Political unification of populations by means of vernacular and language groupings was unthinkable before printing turned each vernacular into an extensive



do, ré, mi, fa, sol, la, si.

CROIRE, POUVOIR, VOULOIR.
DOSOLRE, FALARE, FASIFA.

Je crois, je peux, je veux.

Dore dosolre, dore falare, dore fasifa.

Tu crois, tu peux, tu veux.

Domi dosolre, domi falare, domi fasifa.

Il croit, il peut, il veut.

Dofa dosolre, dofa falare, dofa fasifa.

Elle croit, elle peut, elle veut.

Dofaa dosolre, dofaa falare, dofaa fasifa.

Nous croyons, nous pouvons, nous voulons.

Doré dosolre, doré falare, doré fasifa.

Vous croyez, vous pouvez, vous voulez.

Domi dosolre, domi falare, domi fasifa.

Ils croient, ils peuvent, ils veulent.

Dofá dosolre, dofá falare, dofá fasifa.

Elles croient, elles peuvent, elles veulent.

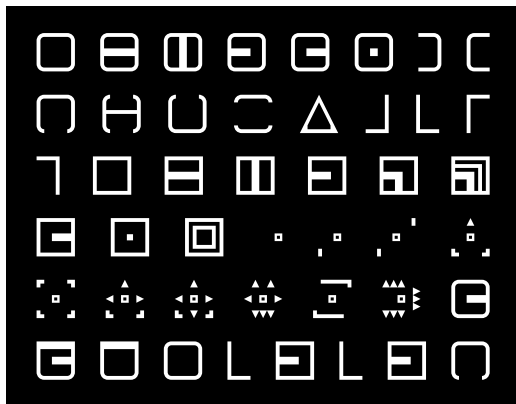
Dofáa dosolre, dofáa falare, dofáa fasifa.

**Solresol – konstruita lingvo
elpensita de J.F. Sudre,
eldonita post lia morto
en *Lange musicale
universelle*, 1866**

Solresol – język sztuczny
opracowany w przez Francuza
J.F. Sudre'a, opublikowany po
jego śmierci w książce *Lange
musicale universelle*, 1866
*Solresol – a constructed
language devised by J.F. Sudre,
published after his death
in Lange musicale
universelle*, 1866

32 mass medium.”¹² He prophesied the end of the era of particularisms, to be brought about by new media, and chiefly by computers and the Network.¹³

Inspired by the invention of artificial satellite which enabled simultaneous access to the same television channels across the globe and the first IBM mainframes, he created a utopia of a post-national society that would be able to reach joint decisions thanks to the electrical Network without the need for national languages.¹⁴ Thus when Bayer wrote that “for a long time to come we will accept the existence of the different languages now in use. this will continue to pose barriers to communication, even after improved (possibly phonetic) writing methods have been adopted within all the languages. therefore, a more visual medium to bridge the gap between them must eventually evolve,”¹⁵ it seems very unlikely that he was not familiar with the bestselling book by McLuhan, who claimed that “Our new electric technology that extends our senses and nerves in a global embrace has large implications for the future of language. [...] Today computers hold out the promise of a means of instant translation of any code or language into any other code or language. The computer, in short, promises by technology a Pentecostal condition of universal understanding



**Typografia versio de Thomas More
estas “Utopiensium Alphabetum”
de Société Réaliste , 2011**

Typograficzna wersja „Utopiensium
Alphabetum” Thomasa More’a
projektu Société Réaliste, 2011
*Typographical version of Thomas
More’s ‘Utopiensium Alphabetum’
by Société Réaliste, 2011*

and unity. The next logical step would seem to be, not to translate, but to by-pass languages in favor of a general cosmic consciousness [...].”¹⁶

33

A step towards a universal alphabet to be used in communication between the human being and the computer was taken by the Dutch designer Wim Crouwel in his ‘New Alphabet’ project, 1967. Similarly to Strzemiński’s ‘a.r.’ script, his letters are illegible outside of the system. Reduced to horizontal and vertical lines,¹⁷ they all have the same width and there is no division into upper and lower case. The formal resemblance between Strzemiński’s and Crouwel’s fonts is not accidental in my opinion. Although the latter was a response to the coming of computers and the search for new shapes for the new forms of communication, while the former a formal experiment, if we see the Dutch project in the context of hope that was attached at that time by Americans and Western Europeans – inspired by McLuhan – to computers and international communication, it will turn out that both projects aimed at finding universal forms for letters to be used in global communication regardless of national or linguistic divisions.



Universala alfabeto por instrui kristanaj infanoj: ilustrita kun gravuraĵoj kaj ornamaj literoj, de patro, detalo, 1873

Alfabet uniwersalny do nauczania dzieci chrześcijańskich: ilustrowany sztychami i ornamentami, przez ojca, detalo, 1873
 Universal alphabet to teach Christian children: illustrated with engravings and swashes, by a father, detail, 1873

Bla ble bli blo blu
Bra bre bri bro bru

- 34 Apparently, prewar European members of Modern Movement as well as postwar creators of a techno utopia endeavoured to discover a global universal consciousness. Achievement of this state would be possible thanks to a universal alphabet based on geometrical shapes or computers facilitating communication beyond divisions. In both cases, the barrier to be removed involved linguistic particularisms. Also, in both cases the real cause of problems provoking global conflicts was nationalism, directly correlating with the emergence of print, according to McLuhan. The context of war was formulated plainly by interwar Modernists, while postwar apologists for technology alluded to it, for instance, during the 1964 New York World's Fair, at which the newest IBM mainframe capable of rendering Russian texts into English was exhibited.¹⁸ However, the question of whether it was meant to help understand the enemy or to uncover them still remains.

Translated from Polish by Monika Ujma

¹ T. van Doesburg et al., *Manifesto I of De Stijl* [in:] *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*, ed. A. Danchev, London 2011, p. 216.



**W, poemo de Kurt Schwitters, fiksita en la
“Nova alfabeto” tipografia de Wim Crouwel**

W, wiersz Kurta Schwittersa, złożony krojem
„Nowy Alfabet” projektu Wima Crouwela
W, a poem by Kurt Schwitters, set in the
‘New Alphabet’ typeface of Wim Crouwel

² P. Greenhalgh, *Introduction to Modernism in Design* [in:] *The design history reader*, ed. G. Lees-Maffei, R. Houze, Oxford, New York, 2010, p. 94.

³ R. Kinross, *Modern typography. An essay in critical history*, London 2004, p. 112.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 113.

⁶ W. Strzemiński, *Litery z jakich korzystamy...*, “Komunikat grupy »a.r.«” 1932, no 2, quoted after: J. Zagrodzki, *Obrazy typograficzne Władysława Strzemińskiego* [in:] *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, ed. P. Kurc-Maj, exh. cat., June 13th – October 12th, 2014, Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2014, p. 60.

⁷ See A. Szydlowska, M. Misiak, *PanEuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, pp. 68-75.

⁸ R. Kinross, op. cit., p. 111.

⁹ “The emphatically national, exclusivist character of fraktur – but also of the equivalent national scripts of other peoples, for example of the Russians or the Chinese – contradicts present-day transnational bonds between people and forces their inevitable elimination. To keep to these types is retrograde. Roman type is the international typeface of the future.” J. Tschichold, *The new typography. A handbook for modern designers*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1998, pp. 74-75.

¹⁰ H. Bayer, *On Typography* [in:] *Graphic design theory. Readings from the field*, ed. H. Armstrong,



TECH, Białystok, 2015

36 New York 2009, p. 44.

¹¹ R. Barbrook, *Imaginary Futures. From Thinking Machines to the Global Village*, http://www.imaginaryfutures.net/imaginaryfutures_v2.pdf, accessed 25.9.15, p. 68.

¹² M. McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf, accessed 25.9.15, p. 197.

¹³ R. Barbrook, op. cit., p. 97.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ H. Bayer, op. cit., p. 47.

¹⁶ M. McLuhan, op. cit., pp. 91-92.

¹⁷ This was also necessitated by technical limitations at the time: computer screens could hardly reproduce diagonals and arcs.

¹⁸ R. Barbrook, op. cit., p. 97.

JĘZYK UNIWERSALNY

Pod koniec XIX wieku na ulicach Białegostoku można było usłyszeć między innymi język polski, rosyjski i niemiecki. Ludwik Łazarz Zamenhof (ur. w 1859 roku w Białymstoku), który mówił po niemiecku, hebrajsku, rosyjsku, polsku i w jidysz, wymyślił esperanto – sztuczny język, który miał doprowadzić do powszechnej harmonii. *Universala Vortaro*, słownik tłumaczący esperanto na 5 języków, ukazał się w 1894 roku. W tym samym czasie gdy Zamenhof pracował nad nowym językiem, wynaleziono kinematograf. Wysiłki, by utrwalić i zanalizować ruch ludzi i zwierząt, podejmowane były równocześnie z próbami opracowania uniwersalnego języka, który miał zlikwidować dystans między kulturami. Przez długi czas nadzieję na uniwersalny system komunikacji dawało kino (przynajmniej do momentu, gdy pojawił się w nim dźwięk) – swego rodzaju „wizualne esperanto”, a nawet forma *telepatii*. Zbieżność ta może skłonić do zadania pytania: czy kino można uznać za jeden ze sztucznie skonstruowanych języków? Czy zawsze, od samego początku, uznawane było właśnie za język? Można je postrzegać jako jeden z licznych systemów komunikacyjnych, wśród których znajdują się alfabet Morse’a, alfabet Braille’a, telegraf, telefon, maszyna do pisania oraz stenografia. Jeśli w kinie pojawia się nieistniejący język, jest on często ironiczną reaktywacją mitu o komunikacji bez



Mura pentrajo ĉe la Tykocin sinagogo

Napisy ścienne (polichromie) w Wielkiej Synagodze w Tykocinie
Mural inscriptions at the Tykocin synagogue

- 38 granic. Można też wyobrazić sobie, że te wymyślone języki (tworzone przez twórców awangardowych jako narzędzia filmowe) to elektroniczne konwertery, które mają za zadanie doprowadzić do kontaktu lub zwarcia dźwięku i obrazu, ucha i oka.

EGGELING/RICHTER. Duch języka uniwersalnego długo nawiedzał nieme kino. Na szczególną uwagę zasługują artyści Viking Eggeling i Hans Richter, którzy w latach 1917–1921 pracowali nad alfabetem wizualnym – czyli „basso continuo” w malarstwie, jak nazywał go Eggeling. Na długich rolkach papieru rysowali nieprzerwane formy graficzne, które łączyły się ze sobą zgodnie z zasadą elementarnej morfogenezy. Chodziło, jak pisał Richter, o znalezienie uniwersalnej składni, „języka rajskiego”. Opracowanie uniwersalnego języka musi odwoływać się do paradygmatu muzycznego, który wskazuje na związek między różnymi dziedzinami sztuki, do punktu stycznego między sztukami przestrzennymi a czasowymi. Richter studiował technikę kontrapunktu u kompozytora Ferruccio Busoniego. Rolki szybko zainspirowały Richtera i Eggelunga nie tylko do rozwijania form wizualnych, ale także do artykulacji samego czasu, stąd też wzięła się chęć transpozycji rolek papieru na taśmy celuloide – na filmy. Pojawienie się kina okazało się dla artystów



**Viking Eggeling:
Diagonal Simfonio, 1924,
kinfoto**

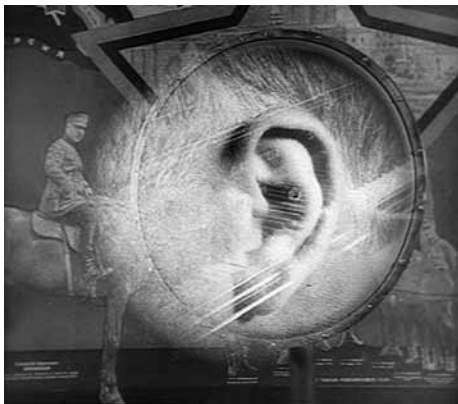
Viking Eggeling: *Symfonia diagonalna*, 1924, kadr z filmu

Viking Eggeling: *Diagonal-Symphonie*, 1924, film still

awangardowych warunkiem koniecznym do poszukiwania języka uniwersalnego. Jednak to nie zaangażowanie w sztukę filmową wywołuje pragnienie takiego języka. Wprost przeciwnie – to dążenie do spełnienia tego pragnienia, oparte na hipotezie powszechnej synestezji, prowadzi do kina.

39

DZIGA WIERTOW. W słynnej scenie z filmu *Człowiek z kamerą filmową* (1929) Dziga Wiertow (również urodzony w Białymstoku, w 1896 roku) poddał nieme kino testowi – chodziło o wizualne przedstawienie dźwięku. Na obraz okrągłego głośnika nałożone zostały obrazy ucha, dłoni na klawiaturze fortepianu, śpiewających ust oraz rozciąganego akordeonu. Dźwięk pokazany był tu w dosłowny, prawie naiwny sposób. Ręce przy pomocy przyrządów kuchennych – noży, widelców i butelek – improwizowały rytmiczną melodię do tańca. Jednak obrazy te okazały się niewystarczające do przekazania potęgi dźwięku. Muzyczne rytmy w kinie należy oddawać poprzez szybki montaż, przypominający migotanie w kinie eksperymentalnym – a ten z kolei wywołuje wibrujący balet siatkówek, w którym rytmy słuchowe i wzrokowe współzawodniczą ze sobą w intensywności, aż do wyczerpania. Już w roku 1917 Wiertow założył pod wpływem futurystów



Dziga Vertov: *Viro kun filma fotilo*, 1929, kinfoto

Dziga Wiertow: *Człowiek z kamerą filmową*, 1929, kadr z filmu

Dziga Vertov: Man with a Movie Camera, 1929, film still

- 40 Laboratorium Słuchu, w którym używając fonografu, nagrywał różne dźwięki (słowa, odgłosy piły łańcuchowej czy maszyn). W 1929 roku, wkrótce po ukazaniu się *Człowieka z kamerą filmową*, Wiertow opublikował artykuł *Radio-oko* poświęcony możliwościom, jakie otworzyły się przed sztuką w momencie pojawienia się radia i kina dźwiękowego. Wiertowa zawsze interesowała komunikacja dźwiękowa i wizualna. Ten krótki fragment *Człowieka z kamerą filmową* jest wyjątkowy, ponieważ łączy w sobie siłę filmowych dokonań Wiertowa oraz ogólną historię kina (*Człowiek z kamerą filmową* powstał w tym samym czasie co pierwsze filmy dźwiękowe). Nieme kino – ograniczone własnymi brakami – wynajduje abstrakcyjny język intensywności i rytmu.

DZISIEJSZE CZASY. Jak przejść od gestu do słowa mówionego? W *Dzisiejszych czasach* Charliego Chaplina (1936) znowu jesteśmy świadkami doskonałego zestawienia wyjątkowych dokonań artystycznych oraz historii medium. W słynnej scenie w restauracji Tramp musi zaśpiewać, by zachować twarz. Historyczny obowiązek robienia kina dźwiękowego niesie ze sobą dramatyczną konieczność śpiewania w filmie. Bohater nie pamięta słów piosenki, ociąga się więc z występem

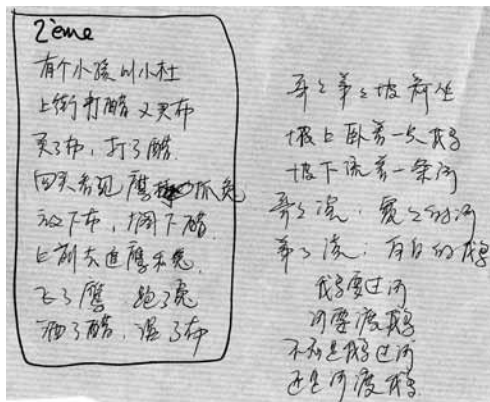


Charlie Chaplin en *Modernaj Tempoj*, 1936, kinfoto

Charlie Chaplin w *Dzisiejszych czasach*, 1936, kadr z filmu *Charlie Chaplin in Modern Times*, 1936, film still

– wyraźnie ukazana jest tu sytuacja Chaplina jako twórcy filmowego zmuszonego, by przemówić. Rozwiązanie problemu ma charakter typowy dla farsy: słowa piosenki zostają zapisane na mankiecie koszuli jak notatki wykładowcy. Jednak gdy Tramp z właściwym sobie entuzjazmem wyrzuca w górę ramiona, siła odśrodkowa sprawia, że mankieta leci w dal. Sztuka kina niemego jest wszechmocna. Tramp nie ma innego wyjścia, musi posłużyć się swego rodzaju burleskową glosolalią, mieszając różne języki – co przypomina niekończące się monologi w nieistniejącym języku, które (według biografów) lubił wygłaszać Chaplin lub jego długie konwersacje prowadzone z cudzoziemcami w językach, których nie znał. Spontanicznie posługując się własnym „esperanto”, Tramp przypomina nam jeszcze raz, że nieme kino, od samego początku, uchodziło za język uniwersalny.

MÓWIENIE JĘZYKAMI. W 2005 roku postanowiłem nakręcić film poświęcony wymyślonemu językom. Skupiłem się również na darze języka, tzn. zdolności władania wieloma językami, ale także biblijnym „mówieniu językami”, zjawisku praktykowanym w kościołach pentekostalnych (zielonoświątkowych) i znanym pod nazwą glosolalia. Jak zwracać się do innych? Możemy zacząć od nauki języka obcego (angielskiego,



**Čína langrompilo, prepara notoj
por la Tongue Twisters video,
Ērik Bulloṭ, 2011**

Chińskie ľamańce językowe, notatki
wstępane do wideo *Tongue Twisters*,
Ērik Bulloṭ, 2011

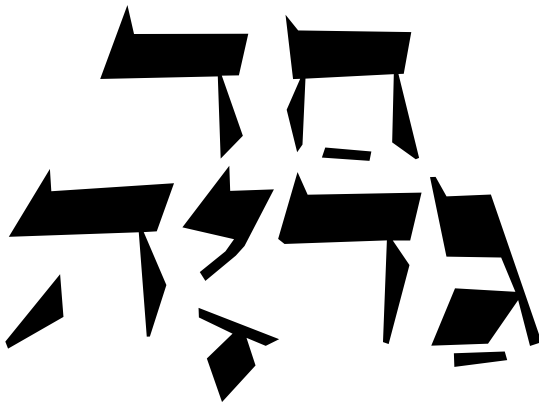
*Chinese tongue twisters, preparatory
notes for the Tongue Twisters video*,
Ērik Bulloṭ, 2011

- 42 arabskiego, chińskiego, rosyjskiego, słowackiego). Możemy uczyć się języków kodowanych (Morse'a) lub zapoznać się z językami tajemnymi (kryptografia). Możemy wybrać naukę języka uniwersalnego (esperanto) lub odkryć język martwy (hebrajski). Możemy posługiwać się językiem migowym, stworzyć język poetycki (zaum Chlebnikowa) lub, jeśli dopisze nam natchnienie, mówić językiem, którego nigdy się nie nauczyliśmy (ksenogłosja) albo w ogóle nieistniejącym (glosolalia). To kwestia zinwentaryzowania mnogości języków oraz zdeformowania samej materii językowej. Posługiwanie się wymyślnymi językami ma charakter krytyczny i filozoficzny, co zachęca nas do refleksji nie tylko nad językiem jako zjawiskiem antropologicznym, ale także nad jego radosnym i transgresyjnym wymiarem, wymiarem języka, który nie przestaje fascynować.

Tłumaczenie z języka angielskiego: Monika Ujma

UNIVERSAL LANGUAGE

In Białystok at the end of the 19th century, one could hear Russian, Polish and German being spoken in the streets. Ludwik Lejzer Zamenhof (born in 1859 in Białystok), spoke German, Hebrew, Russian, Polish and Yiddish, dreamed of a universal harmony mediated through a constructed language: Esperanto. *The Universal Dictionary*, with translations of Esperanto into 5 languages, appeared in 1894. The invention of the cinematograph is contemporaneous with the invention of Esperanto. Efforts to fix movement and to observe human and animal locomotion run parallel to research into this universal language that would abolish distances between people of different cultures. Cinema was long considered, at least until the appearance of sound, as a possible universal language – a kind of “visual Esperanto”, indeed a form of *telepathy*. One can question this coincidence: does the invention of cinema take place within a series of invented languages? Has it always been considered, ever since its invention, as a language? Cinema can be placed within a chain of languages and systems of communication such as: sign language, Morse code, Braille, the telegraph, the telephone, the typewriter and stenography. In fact, as soon as imaginary languages appear in cinema they often ironically reactivate the myth of a form of communication without limits. Conversely one can imagine these languages

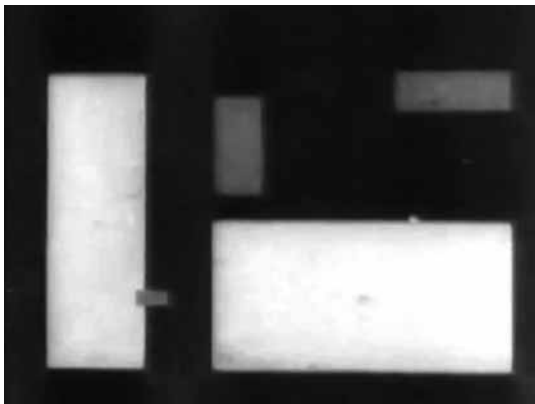


**Kovrilarto de El Lissitzky por
Chad gadya (Unu malgranda
kapro), 1919**

Liternictwo El Lissitzky'ego na
obwolutę zestawu jego litografii
Chad gadya (Jedno kozłatko), 1919
*Lettering of El Lissitzky for the dust
cover of the set of his lithographs
Had gadya (One Little Goat), 1919*

- 44 (invented by the avant-gardes as cinematic devices) as electronic converters that try to provoke connections or short-circuits between sound and vision; between the ear and the eye.

EGGELING/RICHTER. The ghost of a universal language has long haunted the spirit of silent cinema. The artists Viking Eggeling and Hans Richter are of particular interest. Between 1917–1921 they both worked on inventing a visual alphabet, or “thorough-bass” in painting as Eggeling called it, through drawing on long rolls of paper a continuity of graphic forms that would link to one another according to the principles of an elementary morphogenesis. It consists, wrote Richter, of finding the formation of a universal syntax, a kind of “language of paradise”. The invention of a universal language requires a musical paradigm, which implies a correspondence between the arts; a meeting point between the arts of space and those of time. Hans Richter studied the technique of counterpoint with the composer Ferruccio Busoni. Through the creation of the rolls, Hans Richter and Viking Eggeling were rapidly introduced not only to the development of visual forms, but also the articulation of time itself, from whence came their desire to transpose these rolls of paper into



Hans Richter: *Ritmo 21*, 1921, kinfoto

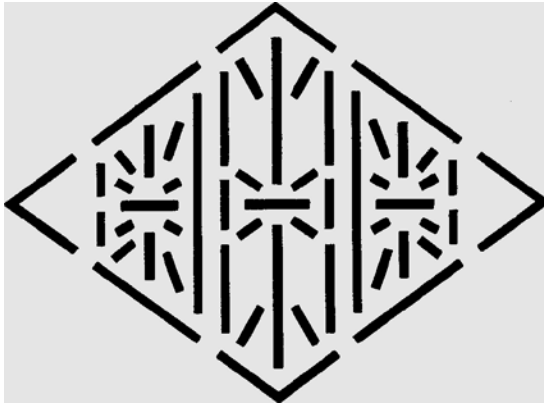
Hans Richter: *Rytm 21*, 1921, kadr z filmu

Hans Richter: *Rhythmus 21*, 1921, film still

strips of celluloid – into films. The arrival of cinema for the artists of the avant-garde assumed the preconditions for the search of a universal language. It is not the practice of cinema that develops the desire for a universal language; it is on the contrary the research towards this desire, based on the hypothesis of a general synesthesia, that leads to cinema.

45

DZIGA VERTOV. In a famous sequence from *Man With a Movie Camera* (1929), Dziga Vertov (also born in Białystok in 1896) puts silent cinema to the test: the visual representation of sound. Superimposed onto the picture of a circular speaker are images of: an ear, hands on piano keys, a mouth that sings, an accordion that unfolds. The sound is depicted in a literal, almost naïve manner. A pair of hands improvises a rhythmic dance with a set of kitchen utensils – composed of knives and forks and bottles. Nonetheless, the imagery is insufficient in illustrating the power of sound. Cinema must respond to a musical rhythm through rapid montage, much like the flicker of experimental cinema – which in turn produces a vibratory, retinal ballet where aural and visual rhythms compete in intensity until their exhaustion. As early as 1917 Dziga Vertov, influenced by the futurists, founded his Laboratory of Hearing



**TipOkulo, post la letero ŝablono
de Ellen Mceniry, Usona patento
US2229757 A, 1940**

Typo-Oko, według szblonu do
liter Ellen Mceniry, patent USA
US2229757 A, 1940

Typo-Eye, after the lettering
stencil of Ellen Mceniry, US patent
US2229757 A, 1940

- 46 in which he made sound recordings (of things such as chainsaws, words, machines...) using a phonograph. It is in 1929, soon after the release of the *Man With a Movie Camera*, that Vertov publishes his article *Radio-Eye* – focusing on the possibilities offered to art by the arrival of radio and sound cinema. Vertov had always been very interested in aural and visual communication. This very brief moment in *Man With a Movie Camera* is magnificent in that it brings together both the power of the cinema of Dziga Vertov and that of the history of cinema in general (*Man With a Movie Camera* is contemporary with the first sound films). Silent cinema – beset by its own deficiency – invents an abstract language of intensities and rhythms.

MODERN TIMES. How to move from gesture to the spoken word? In Chaplin's *Modern Times* (1936) one finds another marvellous encounter between the singularity of an art and the history of a medium. In the famous restaurant sequence the Tramp has to sing to save face. The historic obligation of having to make sound cinema becomes a dramatic obligation of having to sing in the film. Incapable of remembering the lyrics to the song and thus reluctant to do the recital, it is clearly the position of Chaplin as a filmmaker forced to speak that is expressed through this



**“Vestafaj Malnovaj”, “[D]olc
Fresaj Legomaj”, Esperanto
aliĝoj en Chaplin La Granda
Diktatoro, 1940**

„Stare ubrania”, „Śłodkie świeże
warzywa”, napisy w esperanto
(oba z błędami) w filmie Chaplina
Dyktator, 1940

*“Old clothes”, “Sweet fresh
vegetables”, Esperanto inscriptions
(both misspelled) in The Great
Dictator by Chaplin, 1940*

scene. It seems, however, that a farcical solution has been found to this problem: to simply write the song’s lyrics on his shirt cuffs, as a lecturer would his notes. Yet the centrifugal force of the pantomime makes the notes fly off as soon as the Tramp, always so enthusiastic, thrusts out his arms. The art of silent cinema is all-powerful. Hence, the Tramp is forced to invent a kind of burlesque glossolalia through mixing different languages; reminiscent of the long monologues in an imaginary language that Chaplin liked to do (according to his biographers) or his long conversations with foreigners in a language he knew nothing of. Through spontaneously speaking a kind of Esperanto the Tramp reminds us once more that silent cinema has, since its origins, been considered as a universal language.

47

SPEAKING IN TONGUES. In 2005, I decided to make a film premised on the idea of imaginary languages. I also focused on the gift of language, that is, the ability to speak many foreign languages but also the biblical “speaking in tongues”, practiced in Pentecostal churches and known under the name *glossolalia*. How to address the other? We can begin by learning a foreign language (English, Arabic, Chinese, Russian, Slovak). We can learn how to decipher codes (Morse) or acquaint

PRACE / WORKS



[illegible][illegible]

AD MANUM (ANNA KOŻBIEL / ADAM WALAS)

2015, mural

Czy ktokolwiek posłuży się alfabetem Morse'a albo Braille'a, jeśli nie zmusi go do tego sytuacja? Czy komunikat zapisany za pomocą tych alfabetów cokolwiek ze sobą niesie? Przekaz emocjonalny, skojarzenia?

Dopiero używając sztucznych narzędzi językowych, zauważamy, że w stosunku do żywego języka czegoś im brakuje. Że takie drobiazgi, jak rytm, melodia, intonacja, akcent również są nośnikami sensu wypowiedzi, bo składa się na niego o wiele więcej niż tylko znaczenie słów. A kod, jak to kod – jest elementem integracji grupy ludzi wtajemniczonych, narzędziem wyznaczającym granicę między nimi a resztą świata. Dla wszystkich, którzy nie znają kodu, wiadomość jest tylko eleganckim deseniem.

Ściana jest pokryta zapętlonym zdaniem, którego prawdopodobnie nikt nie odczyta. Większość odbiorców zobaczy tylko napis wyróżniony kolorem: „memento mori”. Komunikat jest sprzeczny. Lecz czy to komuś przeszkadza? „The medium is not the message”. Marshall McLuhan mylił się.

51

Would anyone use Morse code or Braille, if they were not forced to do so by a specific situation? Does a message written in one of these alphabets convey anything? An emotional content, associations?

It is only when we use artificial linguistic tools that we realize they are not quite as good as the living language. We become aware of the fact that little things such as rhythm, melody, intonation or stress carry the sense of what is said, as it is made up of much more than exact meaning of words. A code, though, like all codes – is an integrating element in a group, a tool setting the boundary between them and the rest of the world. For those who do not know the code, the message is nothing but an elegant pattern.

The wall is covered with a looped sentence which, possibly, nobody is going to read. The majority of the audience will only notice the words 'memento mori', highlighted in a different colour. The message is contradictory. But does anyone mind? "The medium is not the message". Marshall McLuhan was wrong.



PIOTR BOSACKI

Labirynt pochyły / Inclined Labyrinth, 2015

rzeźba, stal / sculpture, steel

Labirynt pochyły jest połamaną na siedem odcinków równią pochyłą. Kiedy umieścimy mapkę na szczycie labiryntu, a kulkę na szczycie mapki, wówczas za sprawą grawitacji mapka stoczy się na sam dół labiryntu. Jednocześnie kulka umieszczona w mapce będzie przemierzać ścieżkę wytyczoną w mapce. Idea ruchu całej maszyny jest taka, że pozycja mapki względem labiryntu będzie odpowiadać pozycji kulki względem mapki.

Labirynt pochyły jest maszyną samoobsługową. Widz (odbiorca) dzieła powinien sam umieścić kulkę na szczycie mapki; następnie mapkę na szczycie labiryntu i puścić maszynę w ruch.

Działanie maszyny (w granicach uwarunkowanych sytuacją) obrazuje działanie języka. Działanie języka przejawia się na przykład tym, że zdania naszej mowy mają tworzyć obraz faktów. Podobnie pozycja kulki wobec mapki powinna obrazować pozycję mapki względem labiryntu. Jednak w praktyce nie zawsze się tak stanie, podobnie jak wypowiedane przez nas zdania nie zawsze będą wiernym odwzorowaniem rzeczywistości.

53

Inclined Labyrinth is an inclined plane divided into seven sections. If the map is placed on top of the labyrinth and the ball on top of the map, gravitation will cause the map to roll down to the bottom of the labyrinth. Simultaneously, the ball on the map will follow the path of the map. The idea behind the operation of the machine is that the position of the map in reference to the labyrinth will be analogous to the position of the ball in reference to the map.

Inclined Labyrinth is a self-service machine. It is the viewer (member of the audience) of the work who is to put the ball on top of the map, then the map on top of the labyrinth and set the machine in motion.

The operation of the machine (to an extent conditioned by the situation) reflects the operation of language. The way language operates is, for instance, to be observed as sentences of our language create images of facts. Similarly, the position of the ball in reference to the map should reflect the position of the map in reference to the labyrinth. In practice, however, this is not always going to be the case, just like sentences we utter are not always a faithful reflection of reality.



Gdy widzę wnętrze swoich ust,
patrzę na kolebkę języka.



ÉRIK BULLOT

Speaking in Tongues / Mówienie językami, 2005

video / video, 26'

Film *Mówienie językami* przedstawia zestaw językowej ekwilibrystyki. Mówienie od tyłu, śpiewanie rymowanek dla dzieci, słuchanie stacji radiowych z całego świata, rozmawianie z kilkoma osobami naraz przy użyciu różnych idiomów, objaśnianie logografów, obsługa maszyny deszyfrującej, tłumaczenie własnej mowy na język migowy, kaligrafowanie, śpiewanie w języku esperanto, modlitwa w językach, improwizowanie paplaniny w wymyślonym języku – to tylko niektóre z czynności zawartych w tej osobliwej encyklopedii.

This film, Speaking in Tongues, makes an inventory of language splits. Speaking backwards, singing nursery rhymes, listening to radio stations from all over the world, conversing with several people in different idioms, elucidating logographs, handling a machine to encode messages, translating your speech into sign language, doing calligraphy, singing in Esperanto, praying in tongues, improvising an imaginary chatter, are some of the actions of this odd encyclopedia.

Tongue Twisters / Łamańce językowe, 2011

video / video, 11'

55

„Przeleciały trzy pstre przepiórzyce przez trzy pstre kamienie”. Łamańce językowe to zdania trudne do wymówienia ze względu na powtarzające się w nich głoski. Łamańce trzeba mówić szybko i kilka razy je powtórzyć. Mowa rozpada się na dźwięk i znaczenie. Prezentowany film to gra językowa oparta na rozdźwięku między wymową a znaczeniem oraz portret rzeczywistości językowej Berkeley. Amerykanie wygłaszają łamańce w obcych językach i/lub w języku angielskim jako drugim języku; słysząc tu język niemiecki, angielski, arabski, armeński, asyryjski, mandaryński, koreański, chorwacki, hiszpański, francuski, hebrajski, japoński, perski, portugalski, tagalski, wietnamski.

“How much wood would a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood?” A tongue twister is a sentence with much alliterations and is complicated to pronounce. A tongue twister must be spoken quickly and repeated a few times. Language breaks down between sound and meaning. This film is a linguistic game between sound and meaning and a portrait of the linguistic reality of Berkeley. Many American people recite tongue twisters in different languages and/or in English as second language: German, English, Arabic, Armenian, Assyrian, Mandarin, Korean, Croatian, Spanish, French, Hebrew, Japanese, Farsi, Portuguese, Tagalog, Vietnamese.



ÉRIK BULLOT

Rewolucja alfabetowa / The Alphabet Revolution, 2014

video / video, 35'

W 1928 roku pod wpływem reformatorskiego impulsu Mustafy Kemala naród turecki porzucił alfabet arabski na rzecz łacińskiego. Zmiana ta wyrażała wolę dołączenia do nowoczesności, zerwania z dziedzictwem osmańskim oraz osłabienia znaczenia wiedzy koranicznej. W 2014 roku zrealizowałem film *Rewolucja alfabetowa* poświęcony tej reformie. Jego założeniem było ukazanie zapomnianych, a często nawet wypartych doświadczeń związanych z wydarzeniem historycznym, które w sposób istotny odcisnęło się na tureckiej tożsamości. Służyć temu miał przegląd związanych z nim dokumentów, świadectw i śladów. W filmie chodzi nie tylko o przedstawienie informacji historycznych na temat zmiany alfabetu w Turcji, ale o ukazanie, jakie znaczenie ma reforma alfabetowa we współczesnym społeczeństwie tureckim. Spróbowałem wywołać pewne sytuacje pozwalające unaocznić stan obecny oraz skutki tamtego wydarzenia. Czy protesty w parku Gezi w 2013 roku były dalekim echem tej autorytarnej reformy? W *Rewolucji alfabetowej* pismo staje się pretekstem do refleksji na temat powstawania utopii, a przepowiednie z przeszłości krzyżują się z dzisiejszymi wspomnieniami.

57

In 1928 under the reformative impulse of Mustafa Kemal, the Turkish nation gave up the Arabic alphabet to adopt the Latin one. This change meant the will to enter modernity, to break up with the Ottoman legacy and to demote Koranic knowledge. I did a film, The Alphabet Revolution, about this reform, in 2014. The film issue is to reveal forgotten or even repressed memories of a historical fact constituent of Turkish identity by scanning evidences and remains linked to this event. How does this alphabet reform take place in today's Turkish society? The film purpose doesn't just intend to document the change of alphabet in Turkey on a historical and informative level. More simply, it suggests provoking contemporary situations to probe the effects and the present of this historical episode. Is Occupy Gezi Park in 2013 an indirect echo of this authoritarian reform? Through the function of writing, The Alphabet Revolution presents a reflection on a utopia and its becoming, crossing past prophecies and today's memories.



EX-ARTISTS' COLLECTIVE (ANIKÓ LORÁNT / TAMÁS KASZÁS)

Shelter of hope (Esperanto classroom) / Schron nadziei (klasa esperanto), 2004
technika mieszana, instalacja / mixed technique, installation

Schron nadziei to wnętrze urządzone z użyciem odpadów i materiałów przetworzonych, wyposażone w tablice i zeszyty z regułami gramatycznymi, rysunki i wiersze w esperanto. Praca poświęcona jest napięciom, jakie rodzą się między utopią a próbą jej realizacji: oto sala lekcyjna zorganizowana doraźnie, jakby w sytuacji zagrożenia, z typowym dla takich miejsc wyposażeniem (szkoły afrykańskie, szkoły na terenach objętych działaniami wojennymi itd.). Ławki i krzesła są utrzymane w stylu modernistycznym, nawiązują do słynnego krzesła Gerrita Rietvelda z 1923 roku. Wykonane zostały z materiałów pochodzących z recyklingu oraz z odpadów zebranych na ulicach, przywołując na myśl nadwreżony zębem czasu Bauhaus czy sfatygowany de Stijl. Plansze i tabele na ścianach, zeszyty na biurkach oraz teksty na tablicy składają się na lekcję języka esperanto. Teksty oraz tłumaczenia (angielski/węgierski) uzupełnione o listę organizacji zajmujących się esperanto znajdują się również na kartkach, które widzowie mogą zabrać ze sobą (propaganda języka esperanto). Przykładowe zdania wykorzystane na lekcji to pytania i odpowiedzi dotyczące problemów społecznych i politycznych, rozpatrywanych z różnych punktów widzenia – krytycznego wobec globalizacji, ekologicznego oraz anarchistycznego. Odnoszą się one również do pojęcia utopii oraz pewnych idei duchowych, które się z nim wiążą.

59

An indoor environment constructed from garbage and recycled materials, completed with boards and notebooks with grammatical explanations, drawings and Esperanto poems. Principally, the project deals with the tension between Utopia and its realization: an ad hoc classroom made as if in a case of emergency with its typical set of furniture (African school, school in war area, etc.). Fabricated of recycled or garbage materials collected in the streets to look like dilapidated Bauhaus or battered de Stijl, the benches and chairs of the classroom are in a classical modernist style and allude to the famous chair designed by Gerrit Rietveld in 1923. The boards and tables on the walls, the notebooks on the tables, the texts on the blackboard compose a complete Esperanto lesson. The texts and their translations (English/Hungarian) can be found on printed sheets to take away, completed with contacts of real Esperanto organizations (Esperanto propaganda). The sample sentences of the lesson are all questions and answers of social and political problems formulated from a globalization critical, green, anarchist point of view, furthermore, they are related to the nature of Utopia completed with certain spiritual contents linked to it.

ᐃ ᐅ ᐆ ᐇ

ᐈ ᐉ ᐊ ᐋ ᐌ ᐍ ᐎ ᐏ ᐐ
ᐑ ᐒ ᐓ ᐔ ᐕ ᐖ ᐗ ᐘ ᐙ
ᐚ ᐛ ᐜ ᐝ ᐞ ᐟ ᐠ ᐡ

ᐃ ᐅ ᐆ ᐇ ᐈ ᐉ ᐊ ᐋ
ᐌ ᐍ ᐎ ᐏ ᐐ ᐑ ᐒ ᐓ
ᐔ ᐕ ᐖ ᐗ ᐘ ᐙ ᐚ

FERENC GRÓF

The real character / Zero alphabet, 2015

malarstwo ścienne, szablony / wallpainting, stencils

Tytuł pracy (który można w przybliżeniu przetłumaczyć jako 'Prawdziwe pismo / Alfabet zero') został zapożyczony z dzieła Johna Wilkinsa z 1668 roku, zatytułowanego *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language* [Esej o prawdziwym piśmie oraz języku filozoficznym], będącego jedną z pierwszych propozycji stworzenia języka uniwersalnego. Naśladując zasadę zastosowaną przez Josefa Albersa w jego „Kombinationsschrift” – kroju pisma zbudowanym z kilku prostych, wymiennych form geometrycznych – podzieliłem zero (0) na cztery części, a następnie każdą z 26 liter alfabetu łacińskiego przedstawiłem jako kombinację czterech „fragmentów zera”.

The real character / Zero alphabet borrows its title from John Wilkins' 1668 book, entitled An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language which was one of the early proposals for a universal language. Following the logic of Josef Albers' 'Kombinationsschrift', a typeface composed by almost interchangeable geometrical forms, a zero (0) was cut into four parts and each letter of the basic 26-letter Latin alphabet was composed using solely these four "zero fragments".



LITTLE WARSAW

Path / Ścieżka, 2011

malowany gips, fotografia na kartonie, drewno, 40 x 62 cm, unikat /
painted plaster, photo on cardboard, wood, 40 x 62 cm, unique
(dzięki uprzejmości / courtesy of Erna Hecey Gallery)

Archetypem *Ścieżki* (2012) jest wieża Babel. Praca nawiązuje do Wieży Tatlina oraz do *Spiralnej grobli* Roberta Smithsona. Materia, z jakiej została wykonana – gips – przywodzi na myśl prezentację modelu, pewien stan przejściowy, ukazanie czegoś, co jest jedynie zaplanowane lub tylko zapamiętane. Drobne postaci z papieru i drewna wspinają się na szczyt spiralną ścieżką. Figurki przedstawiają charakterystyczne modele rzeźb politycznych, wykorzystanych wcześniej w monumentalnej instalacji grupy Little Warsaw *The Battle of Inner Truth* [Bitwa o prawdę wewnętrzną]. Składała się ona z około 150 rzeźb figuratywnych typowych dla ikonografii wojennej, wypożyczonych z węgierskich kolekcji publicznych. Prezentowano ją w Trafó w Budapeszcie oraz GfZK w Lipsku. W starciu ideologii nie ma zwycięzców, konflikt nigdy nie zostanie rozwiązany, „bo tam pomieszał Pan język całej ziemi”.

63

The archetype of Path (2012) is the Tower of Babel. The piece refers to Tatlin's Tower, or the Spiral Jetty of Robert Smithson. Its materiality – it is made of plaster – implies a certain touch of model demonstration in perception, and a kind of transitional state, a display of only planned or just remembered constellations. Tiny paper and wood sub objects crawl up on the spiral. The figures are representatives of diverse characteristic political sculptural models, which were included in the monumental installation of Little Warsaw. The Battle of Inner Truth, contains ca. 150 sculptures of warfare iconography, loaned from Hungarian public collections; it was showed in Trafó Budapest and GfZK Leipzig. The battle of ideologies is hopeless to win, the conflict could never be resolved, "because God there confounded the language of all the Earth".



MAŁGORZATA NIEDZIELKO

Wieża Babel / The Tower of Babel, 2015

rekonstrukcja modelu pomnika ku czci Ludwika Zamenhofs zaprojektowanego przez Abrahama Ostrzegę / *reconstruction of the model of the monument to Ludwik Zamenhof designed by Abraham Ostrzega*

W 1930 roku Białostocki Związek Esperantystów wystąpił z propozycją budowy pomnika ku czci Ludwika Zamenhofs. Autorem projektu był Abraham Ostrzega – warszawski rzeźbiarz, w latach 1912–1913 uczeń Henryka Kuny, od 1915 roku student w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Edwarda Wittiga. Ostrzega zasłynął głównie jako twórca sztuki sepulkralnej – w swoich rzeźbach i płaskorzeźbach nagrobnych nawiązywał do ornamentyki żydowskiej, a także do sztuki starożytnego Egiptu i Mezopotamii. Decyzja o powierzeniu zadania Ostrzedze nie była przypadkowa, artysta był bowiem związany z Białymstokiem, uczęszczał tu do żydowskiej szkoły wyznaniowej. Utrzymany w duchu modernistycznym projekt Ostrzegi miał formę 12-metrowej wieży Babel zwieńczonej pięciopromienną gwiazdą – symbolem esperanto. Ostatecznie ze względów finansowych pomnik nie został zrealizowany. Powstała jedynie gipsowa makieta, po której zachowało się tylko jedno zdjęcie – opublikowane w katalogu prac artysty *Pomniki i nagrobki Abrahama Ostrzegi* wydanym w 1931 roku w Warszawie. Właśnie na podstawie tej fotografii Małgorzata Niedzielko podjęła się rekonstrukcji makiety *Wieży Babel*, co okazało się sporym wyzwaniem. Wspomniana reprodukcja jest bardzo słabej jakości. Najwięcej trudności przysporzyła identyfikacja figury zwierzęcia, również wieńczącej pomnik. Artystka odtworzyła tę rzeźbę na podstawie analizy ikonograficznej ocalałych dzieł Ostrzegi.

65

In 1930, the Association of Esperantists in Białystok put forward a suggestion of erecting a monument to Ludwik Zamenhof. A design was prepared by Abraham Ostrzega – a Warsaw-based sculptor, tutored by Henryk Kuna between 1912 and 1913 and a student of Edward Wittig at the Academy of Fine Arts from 1915. He was chiefly famous for his funerary works – his tomb sculptures and reliefs alluded to Jewish ornamentation but also to the art of Ancient Egypt and Mesopotamia. The decision to commission the design from Ostrzega was by no means a random one, the artist had connections with Białystok as he had attended a Jewish denominational school here. Ostrzega's modernist design depicted a twelve-metre-high Tower of Babel crowned with a five-pointed star – the symbol of Esperanto. The monument was never put up for financial reasons. A plaster model was built of which only one photograph has survived – featured in Monuments and Gravestones by Abraham Ostrzega, a catalogue of the artist's works published in Warsaw in 1931. It was this photograph that served Małgorzata Niedzielko as a basis for the reconstruction of the model of the Tower of Babel, which turned out to be a considerable challenge. The reproduction is of very poor quality. Identifying the figure of the animal on top of the monument was the hardest task. To reconstruct the sculpture, the artist performed an iconographic analysis of Ostrzega's remaining works.



PAULINA OŁOWSKA

Alfabet / Alphabet, 2005

seria 26 fotografii / series of 26 photographs

Alfabet Pauliny Ołowskiej to seria 26 zdjęć przedstawiających artystkę układającą swoje ciało w litery alfabetu, od A do Z. Artystka jest ubrana w czerwoną sukienkę, niebieski szalik i niebieskie rajstopy, z jednej strony nawiązując do Blue Stockings Society i podkreślając w ten sposób swój status tzw. *thinking woman*. Z drugiej zaś jej strój i rola modelki, w jaką się wciela, odsyła do fotografii mody i magazynów lifestylowych z lat 60. czy 70. XX w., takich jak „Ty i ja” czy „Burda”. Zresztą zainteresowanie Ołowskiej fotografią mody jest obecne w jej pracach do dziś. W *Alfabcie* ważnym odniesieniem jest awangarda międzywojenna. Pojawiają się skojarzenia z Lubow Popową, rosyjską artystką awangardową, przedstawicielką konstrukttywizmu, a także nawiązanie do zapoczątkowanej przez konstruktystów fascynacji typografią (swój krój pisma stworzył m.in. Władysław Strzemiński, typograf Jan Tschichold czy artyści związani ze szkołą Bauhausu). Pozostając w kręgu awangardy, inspiracją dla Ołowskiej był projekt graficzny książki *ABECEDA* z 1926 roku (z poezją Vítezslava Nezvala) autorstwa czołowego czeskiego awangardzisty – Karel Teige. Teige wspólnie z tancerką i choreografką Milčą Mayerovą stworzyli do tej publikacji eksperymentalny alfabet oparty na ruchu ciała. Ołowska dodatkowo poruszyła swój *Alfabet* – performance po raz pierwszy odbył się na dachu Galerie Meierretlich w Berlinie (2005), następnie w MOMA w Nowym Jorku (2012) i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2014).

Paulina Ołowska's Alphabet is a series of 26 photographs depicting the artist's body posed to resemble letters of the alphabet, from A to Z. The artist is wearing a red dress, a blue scarf and blue tights, thus referring to the Blue Stockings Society and highlighting her status as so-called thinking woman on the one hand. On the other, her clothes and the role of a model she assumes relate to fashion photography and lifestyle magazines from the 1960s and 70s, such as Ty i ja or Burda, testifying to Ołowska's longstanding interest in fashion photography. In Alphabet, the interwar avant-garde is an important point of reference. Associations with Lyubov Popova, a Russian avant-garde artist, an exponent of Constructivism, appear; the piece also alludes to the fascination of typography initiated by Constructivists (among those who designed their own typeface were Władysław Strzemiński, the typographer Jan Tschichold or artists connected with Bauhaus). Still in the context of the avant-garde, Ołowska's work was inspired by the layout of the book ABECEDA, published in 1926 (containing poetry by Vítezslav Nezval), designed by the leading Czech avant-garde artist Karel Teige. Together with the dancer and choreographer Milča Mayerová, they came up with an experimental alphabet based on body movements especially for this publication. Ołowska set her own Alphabet in motion – in a performance act that was first presented on the roof of Galerie Meierretlich in Berlin (2005), then at MOMA in New York (2012) and at the Museum of Modern Art in Warsaw (2014).

SENNACIA BANKO



DANIEL SALOMON

Sennacia Banko, 2008

instalacja / installation

Drodzy obywatele świata,

Skomplikowany system rynku wielu walut to kosztowne oraz destabilizujące obciążenie gospodarki światowej. Sennacia Banko – w języku esperanto ‘Bank Beznarodowy’ – emituje ogólnosiwiatową walutę mono, dzięki której inne waluty staną się zbędne. Korzyści z wprowadzenia mono będą następujące:

- znikną koszty związane z transakcjami na rynku walutowym,
- znikną fluktuacje walut,
- znikną kryzysy walutowe,
- na całym świecie nastąpią obniżki stóp procentowych,
- wzrośnie handel światowy,
- zmniejszą się nierówności między państwami świata.

Daniel Salomon
dyrektor Sennacia Banko

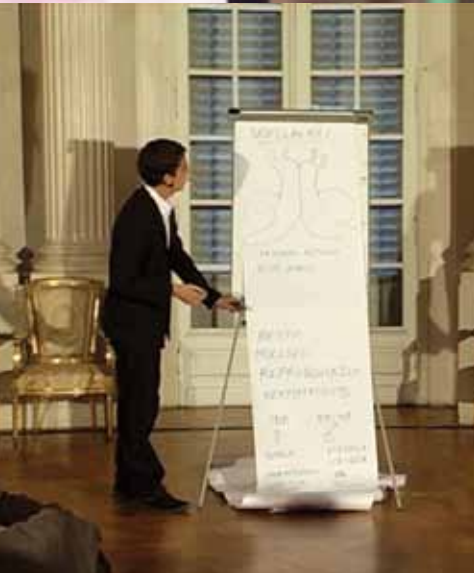
69

Dear world citizens,

The world's complex multicurrency foreign exchange system is a costly and destabilizing burden to the world's economy. Sennacia Banko – Esperanto for 'Bank without Nation' – issues the single world currency Mono, which will make all other currencies obsolete. The benefits of Mono will be:

- no more foreign exchange transaction costs,*
- no more currency fluctuations,*
- no more currency crisis,*
- lower worldwide interest rates,*
- increase of international trade,*
- more equity between countries.*

Daniel Salomon
Director of Sennacia Banko



DANIEL SALOMON

Teaching / Nauczanie

seria video / video series

Esperanto to międzynarodowy język pomocniczy wymyślony pod koniec XIX w. przez L.Ł. Zamenhafa. Celem Zamenhafa było stworzenie łatwego do nauki i politycznie neutralnego języka, który miał służyć jako uniwersalny drugi język, sprzyjający budowaniu pokoju i porozumienia między narodami. Jako zagorzały esperantysta często w trakcie podróży udzielałem lekcji esperanto. Posługuję się tak zwaną *rekta metodo*, to znaczy mówię wyłącznie w języku esperanto. Często wykorzystuję pomoce, rysunki i/lub gesty, żeby uatrakcyjnić naukę.

Esperanto is a constructed international auxiliary language invented by L.L. Zamenhof in the end on the 19th century. His goal was to create an easy-to-learn and politically neutral language that would serve as a universal second language to foster peace and international understanding. Being a dyed-in-the-wool Esperantist myself, I often give Esperanto classes when I travel. I use the so-called rekta metodo, meaning I exclusively speak Esperanto. To make my teaching more entertaining I often use props, drawings and/or mimes.

Kio estas bruligo? / Czym jest spalanie? / What is combustion?, 2007

video z serii *Nauczanie* / video from the series *Teaching*, 9'59"

71

Na Wydziale Inżynierii Chemicznej i Procesowej Politechniki Warszawskiej wygłosiłem w języku esperanto wykład na temat spalania, którego słuchaczami były dzieci w wieku od 7 do 12 lat, nieznające esperanto. Przy pomocy różnych eksperymentów objaśniłem na przykład zjawisko spalania metanu, siarki oraz dichromianu amonu.

At the Faculty of Chemical and Process Engineering, Warsaw University of Technology, I gave a lecture about combustion in Esperanto for a non-Esperanto-speaking audience of children between 7 and 12. Through various experiments I explained for instance the combustion of methane, sulfur and ammonium dichromate.

Kaj la seksa vivo de la heliko / Życie seksualne ślimaków / Snail sexuality, 2007

video z serii *Nauczanie* / video from the series *Teaching*, 5'02"

W salonie urządzonym w stylu rokoko wygłosiłem wykład w esperanto na temat rozmnażania się ślimaków.

In a rococo interior I gave a lecture in Esperanto about the reproduction of snails.



SLAVS AND TATARS

Larry nixed, Trachea trixed, 2015

sitodruk na stali / screen print on steel, 70 x 50 x 1 cm

CYCLE: THE FACULTY OF SUBSTITUTION / CYKL: ZDOLNOŚĆ ZASTĘPOWANIA

Praca pochodzi z obszernego cyklu *Long legged Linguistics / Długonoga lingwistyka* badającego politykę językową. *Larry nixed, Trachea trixed* prezentuje próbę cyrylizacji dźwięków i fonemów niewystępujących w języku rosyjskim – poprzez stworzenie odpowiadających im nowych znaków cyrylicy. Cyrylizacja języków tureckich była jednym z przejawów ekspansji i umacniania się wpływów ZSRR w jego republikach azjatyckich. Użycie lustra zapewnia zmysłową, wręcz seksualną percepcję zagadnień lingwistyki, w opozycji do tradycyjnie zimnego, klinicznego podejścia językoznawców.

Part of the Long Legged Linguistics cycle of work investigating language politics, Larry nixed, Trachea trixed looks at various attempts to Cyrillicize sounds or phonemes that did not previously exist in the Russian Cyrillic alphabet, one of many attempts to extend or embed Soviet influence. The mirror work offers a decidedly more sensuous, if not sexualized, approach to the traditionally cold, clinical approach of linguistics.



SLAVS AND TATARS

Madame MMMorphologie / Madame MMMorfologia, 2013

książka, sztuczne oko, czujnik uruchamiający mechanizm mrugania /

book, artificial eye, blinking mechanism movement sensor, 60 x 100 x 60 cm

CYCLE: THE FACULTY OF SUBSTITUTION / CYKL: ZDOLNOŚĆ ZASTĘPOWANIA

Madame MMMorfologia wynika z zainteresowania grupy Slavs and Tatars językiem jako formą uczuciowej, wręcz czulej emancypacji. Należąca do cyklu *Długonoga lingwistyka / Long Legged Linguistics* praca bada język, a dokładniej transliterację, jako rodzaj oporu: politycznego, seksualnego i metafizycznego. Zalotnie mrugający do widza wolumin zabiera głos na temat zbiorowej bibliofilii: antropomorficzne wydanie legendarnego satyrycznego pisma *Molla Nasreddin*, wydawanego w Azerbejdżanie w pierwszej połowie XX w., stanowi świadectwo polityki alfabetycznej wobec języków tureckich pod władzą sowiecką.

Madame MMMorphologie continues Slavs and Tatars' interest in language as a form of affective if not affectionate emancipation. Part of Long Legged Linguistics, Madame MMMorphologie investigates language and namely transliteration as a form of political, sexual and metaphysical resistance. Winking at passersby, the tome also speaks to the collective's bibliophilia: an anthropomorphic edition of Molla Nasreddin, the legendary 20th century Azerbaijani satirical periodical, bears witness to the alphabet politics of the Turkic languages under Soviet rule.

£

BRITISH POUND
1.00 GBP = 0.755967 EUR

€

EURO
1.00 EUR = 1.00 EUR

₾

ARMENIAN DRAM
1.00 AMD = 0.000833 EUR

\$

US DOLLAR
1.00 USD = 0.741564 EUR

f

ALBANIAN LEON
1.00 ALL = 0.004441 EUR

Z

POLISH ZLOTY
1.00 PLN = 0.237564 EUR

¤

GENERAL CURRENCY SIGN
1.000 ¤ = 0.267146 EUR

Q

GEORGIAN LARI
1.00 LRI = 0.000000 EUR

₺

TRKISH LIRA
1.00 LIR = 0.000000 EUR

฿

THAI BART
1.00 THB = 0.002774 EUR

₱

PHILIPPINE PESO
1.00 PHP = 0.016512 EUR

₴

UKRAINE HRYVNI
1.00 HRY = 0.000000 EUR

₹

INDIAN RUPEE
1.00 INR = 0.015339 EUR

Д

RUSSIAN RUBLE
1.00 RUB = 0.000000 EUR

₩

SOUTH KOREAN WON
1.00 WON = 0.000000 EUR

¥

JAPANESE YEN
1.00 JPY = 0.000000 EUR

₱

JAMAICAN DOLLAR
1.00 JMD = 0.000000 EUR

₮

NEPAL NISAN
1.00 NPR = 0.000000 EUR

₭

LAOTIAN KIP
1.00 KIP = 0.000000 EUR

₡

COSTA RICAN COLON
1.00 CRC = 0.000000 EUR

₩

SOUTH KOREAN WON
1.00 WON = 0.000000 EUR

₪

ISRAELI SHEQUEL
1.00 ILS = 0.000000 EUR

f

LAOSIAN KIP
1.00 KIP = 0.000000 EUR

₡

PARAGUAYAN GUARANÍ
1.00 PYG = 0.000000 EUR

₮

LAOS KIP
1.00 KIP = 0.000000 EUR

₮

NO CURRENCY
1.00 XXX = 0.00 EUR

PROPOSAL FOR A
NEW ALPHABETICAL ORDER
BASED ON THE EXPERANTO
WRITING SYSTEM AND
PEGGED ON THE EURO RATES
AT 2014.02.04 10:08:00 UTC

* THE GENERAL CURRENCY SIGN
IS VALUED AS THE AVERAGE OF
THE 24 OTHER CURRENCIES IN USE

SOCIÉTÉ RÉALISTE

New Alphabetical Order – Euro, 2014.02.04 /

Nowy porządek alfabetyczny – euro, 2014.02.04, 2014

płyta emaliowana / enamel plate, 80 x 60 cm

Praca, wykorzystująca czcionkę „Experanto” (złożoną z 26 znaków przypisanych różnym walutom), stanowi propozycję nowego porządku alfabetycznego opartego na porównawczej wartości walut. O kolejności znaków w danym dniu decyduje kurs poszczególnych walut w stosunku do euro.

Using the complete 26-letters typeset ‘Experanto’, New Alphabetical Order proposes a new alphabetical order, based on the comparative value of each of the currencies symbolized by the letters. Here the order is pegged on the Euro.

AD MANUM

ANNA KOŻBIEL (ur. 1986) – absolwentka Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, dyplom obroniła w 2011 roku w Pracowni Filmu Animowanego u prof. Hieronima Neumanna. Zajmuje się rysunkiem, animacją, litografią. Obecnie doktorantka na macierzystej uczelni w Pracowni Litografii.

ADAM WALAS (ur. 1985) – zajmuje się wieloma dziedzinami sztuki. W 2014 roku obronił dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Błażeja Ostoja Lniskiego na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, od 2013 roku pracuje tam jako asystent w Pracowni Rysunku prof. Ryszarda Ługowskiego. Laureat wielu prestiżowych nagród i wyróżnień, m.in. I miejsca w konkursie Graffiti 1944 (2009), wyróżnienia w konkursie Illustration Startup (2011) oraz I Nagrody Roku 2013 w konkursie Grafika Warszawska. Jego prace pokazywane były na wystawie najlepszych dyplomów ASP „Coming Out” w 2014 roku.

Wspólnie od 2011 roku malują murale, zwracając dużą uwagę na kontekst przestrzenny i historyczny miejsca. Często wykonują je dla organizacji pozarządowych i instytucji kulturalnych, takich jak: Stacja Muranów, Muzeum Historii Żydów Polskich, Fundacja Instytut Spraw Publicznych czy Warszawska Szkoła Filmowa.

78

ANNA KOŻBIEL (b. 1986) – obtained her MA from Prof. Hieronim Neumann's Animated Film Studio at the Faculty of Graphic Arts, the Academy of Fine Arts in Warsaw, Poland, in 2011. Her works include drawings, animation and lithographs. She is currently a PhD student in the Lithography Studio at the same academy.

ADAM WALAS (b. 1985) – active in various fields of art. In 2014, he received a diploma with distinction in Prof. Błażej Ostoja Lniski's Lithography Studio at the Faculty of Graphic Arts, the Academy of Fine Arts in Warsaw, Poland, and has worked there as assistant lecturer in Prof. Ryszard Ługowski's Drawing Studio since 2013. He obtained numerous prestigious awards and distinctions, including the first prize in the Graffiti 1944 competition (2009), a distinction in the Illustration Startup contest (2011) as well as the First Award of the Year 2013 in the Grafika Warszawska [Warsaw Graphic Arts] competition in 2013. His works were displayed at the "Coming Out" exhibition of the best diploma works at the Academy of Fine Arts in 2014.

Since 2011, they have been painting murals together, paying close attention to the spatial and historical context of a given place. They frequently create murals for non-governmental organizations and cultural institutions, including Stacja Muranów, the Museum of the History of Polish Jews, the Foundation of the Institute of Public Affairs or the Warsaw Film School.

PIOTR BOSACKI (ur. 1977) jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Pracuje w Katedrze Intermediów poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Współtworzył założoną w 2007 roku nieformalną grupę artystyczną PENERSTWO i zespół muzyczny KOT. Jest artystą o wszechstronnych zainteresowaniach. Tworzy filmy animowane, instalacje, obiekty, rysunki, zajmuje się twórczością literacką i kompozycją muzyczną. W roku 2012 wydał *Urządzenie elementów*, krótką rozprawę o języku oraz o dziele sztuki jako konstrukcji językowej. Wybrane wystawy indywidualne: „Sztaby i zegary”, Galeria Foksal, Warszawa 2009; „Duży zwój”, Galerie Isabella Czarnowska, Berlin, 2010; „Czarny zeszyt”, Galeria Stereo, Poznań, 2013; „W granicach uwarunkowanych sytuacji”, Dům umění města Brna, 2014; „Sprawa jest w załatwianiu”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2015. Wybrane wystawy zbiorowe: „Luc Tuymans: A vision of Central Europe”, Brugia, 2010; „Villa Tokyo”, Tokio, 2011; „Da się wytrzymać”, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2012; „Elusive Earths”, Etablissement d'en face projects, Bruksela, 2014; „Co widać. Polska sztuka dzisiaj”, MSN, Warszawa, 2014.

PIOTR BOSACKI (b. 1977) graduated from the Poznań Academy of Fine Arts. He is currently working at the Intermedia Department of the University of Arts in Poznań. In 2007, he co-founded the informal PENERSTWO group as well as a band named KOT. His artist interests are wide-ranging. He creates animations, installations, objects, drawings as well as writes literary texts and music. In 2012, he published *The Economy of Elements*, a short treatise on language and the work of art as linguistic construction. Selected solo exhibition: “Bars and clocks”, Galeria Foksal, Warsaw 2009; “Large scroll”, Galerie Isabella Czarnowska, Berlin, 2010; “The Black Workbook”, Galeria Stereo, Poznań, 2013; “Within the Limits of Conditioned Situations”, Dům umění města Brna, 2014; “The Issue is Being Handled”, CSW Zamek Ujazdowski, Warsaw, 2015. Selected group exhibitions: “Luc Tuymans: A vision of Central Europe”, Bruges, Museum of Modern Art 2010; “Villa Tokyo”, Tokyo, 2011; “It’s Bearable”, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2012; “Elusive Earths”, Etablissement d'en face projects, Brussels, 2014; “As You Can See: Polish Art Today”, Museum of Modern Art, Warsaw, 2014.

79

ÉRIK BULLOT (ur. 1963) jest francuskim twórcą filmów i teoretykiem. Reżyserowane przez niego obrazy leżą na pograniczu dokumentu i filmu eksperymentalnego. Jego dzieła prezentowano w wielu miejscach na świecie, między innymi w Jeu de Paume w Paryżu, La Enana Marrón w Madrycie, na Biennale Ruchomego Obrazu w Genewie, w New Museum w Nowym Jorku, CCCB w Barcelonie. Ostatnio opublikował książki: *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* (Mamco, Geneva 2013) oraz *Renversements 2* (Paris Expérimental, Paris 2013). Był profesorem wizytującym na University of New York w Buffalo (2009–2011). Obecnie wykłada film w École nationale supérieure d'art w Bourges oraz jest dyrektorem studiów podplomowych „Dokument i sztuka współczesna” w École européenne supérieure de l'image w Angoulême i Poitiers (Francja).

ÉRIK BULLOT (b. 1963) is a filmmaker and theorist. He has directed numerous films that lie midway between documentary and experimental film. His work has been screened nationally and internationally, including the *Jeu de Paume* (Paris), *La Enana Marrón* (Madrid), the *Biennial of Moving Images* (Genève), the *New Museum* (New York), *CCCB* (Barcelona). His most recent books are *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* (Geneva: Mamco, 2013) and *Renversements 2* (Paris: *Paris Expérimental*, 2013). He was visiting professor at the University of New York at Buffalo (2009–2011). Currently he teaches film at the *École nationale supérieure d'art de Bourges* and is the director of the postgraduate program “Document and contemporary art” at the *European School of Visual Arts in Angoulême and Poitiers (France)*.

TAMÁS KASZÁS (ur. 1976) ukończył Wydział Intermediów na Węgierskim Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Budapeszcie, gdzie obecnie pisze doktorat. **ANIKÓ LORÁNT** (ur. 1977) w 2004 roku ukończyła Wydział Intermediów na Węgierskim Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Duet **EX-ARTISTS' COLLECTIVE** tworzą od 2003 roku. Mieszkają i pracują w Horány (Węgry). Ich prace najczęściej inspirowane są badaniami teoretycznymi. Artyści wykorzystują zarówno nowe, jak i tradycyjne media. Ich projekty dotyczą politycznej i post-komunistycznej tożsamości Europy Środkowej, odsłaniając ją za pomocą zaskakujących wizualnych ingerencji w przestrzeń publiczną. W swoich pracach duet często porusza kwestie społeczne i zagadnienia nauki duchowej. Kluczowymi tematami, jakimi zajmują się artyści, są: kolektywność, upadek i przetrwanie, zrównoważenie i autonomia, teoria kontra praktyka, folk science, home-made homes, kult towaru itd. Do produkcji prac wykorzystują najtańsze materiały, najczęściej pochodzące z recyklingu. Anikó Loránt i Tamás Kaszás należą do najciekawszych artystów współczesnej sceny węgierskiej, brali udział w wielu wystawach międzynarodowych.

TAMÁS KASZÁS (b. 1976) graduated from the *Intermedia Department* at the *Hungarian University of Fine Arts* in Budapest, where he is currently pursuing his PhD. **ANIKÓ LORÁNT** (b. 1977) graduated from the *Intermedia Department* at the *Hungarian University of Fine Arts* in Budapest in 2004. Since 2003, they have been working together as the **EX-ARTISTS' COLLECTIVE**. They live and work in Horány (Hungary). Inspiration for their pieces mostly comes from theoretical research. The artists employ both new and traditional media. Their projects explore the political and post-communist identity of Central Europe, revealing it through surprising visual interferences in public space. Their works frequently revolve around social problems and spiritual questions. They tend to focus upon collectivity, failure and survival, balance and autonomy, theory versus practice, folk science, home-made homes, the cult of commodity, etc. They often use the cheapest materials, first of all recycled ones. Anikó Loránt and Tamás Kaszás belong among the most intriguing contemporary artists of the Hungarian scene; they have participated in numerous international exhibitions.

FERENC GRÓF (ur. 1972, Pecz, Węgry) jest artystą i nauczycielem. Ukończył Węgierski Uniwersytet Sztuk Pięknych w Budapeszcie, od roku 2012 wykłada w École nationale supérieure d'art (ENSA) w Bourges we Francji. W swoich pracach operujących na styku projektowania graficznego i działań przestrzennych bada ślady ideologii. Jest współzałożycielem kooperatywy artystycznej Société Réaliste. Mieszka i pracuje w Paryżu.

FERENC GRÓF (b. 1972, Pécs, Hungary) is an artist and teacher. He is a graduate of the Hungarian University of Fine Arts, Budapest, and since 2012 he has taught at the École nationale supérieure d'art (ENSA) in Bourges, France. His work considers ideological footprints, at the intersection of graphic design and spatial experiences. He is a founding member of the Parisian co-operative Société Réaliste. Gróf lives and works in Paris.

LITTLE WARSAW (ANDRÁS GÁLIK I BÁLINT HAVAS), grupa artystyczna założona w Budapeszcie w 1996 roku, od końca lat 90. XX w. ingeruje w mapy i wydarzenia historyczne dotyczące stosunków między Wschodem a Zachodem. Wspólną działalność traktują jako nieustający projekt, w którym łączą się postawa conceptualna, świadomość historyczna i polityczna oraz krytyczna inteligencja. Little Warsaw bada historię kultury, tradycje i mechanizmy autorytarne, a także struktury establishmentu artystycznego w krytycznym okresie braku stabilności społecznej w Europie Wschodniej po roku 1989. W swojej twórczości Little Warsaw kwestionuje również gatunki wywodzące się z modernizmu, związki między czystą formą a techniką, odwołując się przy tym do wątków autobiograficznych, fikcji oraz literatury. Instalacja wykonana przez artystów do Pawilonu Węgierskiego na Biennale w Wenecji w 2003 roku obrazuje stosowaną przez nich metodę: słynne popiersie Nefertete z kolekcji Neues Museum w Berlinie uzupełnili wykonaną przez siebie realistyczną rzeźbą kobiecego ciała, tworząc w ten sposób nową całość historyczno-polityczną, określoną zarówno przez obecność, jak i przez brak.

LITTLE WARSAW (ANDRÁS GÁLIK I BÁLINT HAVAS), artist collective founded in Budapest in 1996, have been confounding maps and histories between East and West since the late 1990's. They conceived their entire collective work as an evolving project, combining conceptual attitude, historical and political awareness, critical intelligence. Little Warsaw examines cultural history, authoritarian traditions and mechanisms, as well as the structures of the art establishment at a crucial period of time of ongoing social instability in post 1989 Eastern Europe. Moreover, in their work, Little Warsaw questions genres left over from the history of modernism, the relation between pure form and technique engaging autobiographical elements, fiction and literature. Their well-known installation in the Hungarian Pavilion at the Venice Biennale in 2003 is indicative of their methodology by producing a contemporary realist sculpture of a female body for the iconic bust of Nefertiti in the collections of the Neues Museum in Berlin, they crafted a new historical and political entity marked by absence as well as presence.

MAŁGORZATA NIEDZIELKO w latach 1984–1989 studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1989 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. Od 2005 roku prowadzi pracownię rzeźby w Liceum Plastycznym w Supraślu. Zajmuje się aranżacją wystaw, jest autorką statuetek, m.in. Nagrody Artystycznej Prezydenta Miasta Białegostoku. Angażuje się w działania społeczne i edukacyjne. Wykonała replikę rzeźby psa Kawelina (oryginał autorstwa Piotra Sawickiego seniora, lata 30. XX w.) znajdującą się w parku Planty w Białymstoku. Prezentowała prace na wielu wystawach indywidualnych, m.in.: „Światło i mrok pochodzą z tego samego źródła”, Galeria Arsenał, Białystok, 2002; Galeria Platan, Instytut Polski w Budapeszcie, 2002; „Nieobcy”, Galeria Labirynt, Lublin, 2006; „Mnożenie wątpliwości”, Galeria Arsenał, Białystok, 2013; oraz zbiorowych: „Kobieta betyder Kvinna”, Instytut Polski w Sztokholmie, Szwecja, 2008; „Zmiana medium. Pracownia Kowalskiego”, BWA, Jelenia Góra, 2011; „Zapach kobiety”, Galeria Sierdżińskich, Legionowa 2, Białystok, 2012.

MAŁGORZATA NIEDZIELKO in the years 1984–1989 studied at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1989 she graduated with honours receiving a diploma from Professor Grzegorz Kowalski's studio. Since 2005 she has been in charge of the sculpture studio at the Arts High School in Supraśl. She works as an exhibition designer and designs statuettes, including the President of the City of Białystok Artistic Award. She also actively takes part in social and educational enterprises. She created the replica of the sculpture of Kawelin the dog (originally by Piotr Sawicki, Sr., 1930s) situated in the Planty Park in Białystok. Her works have been shown in individual exhibitions, which include: "Light and Darkness Come from the Same Source", Arsenal Gallery, Białystok, 2002; Platan Gallery, Polish Institute, Budapest, 2002; "Non-stranger", Labirynt Gallery, Lublin, 2006; "Multiplication of Doubts", Arsenal Gallery, Białystok, 2013; as well as group exhibitions such as: "Kobieta betyder Kvinna" (Kobieta Means Woman), Polish Institute, Stockholm, 2008; "The Change of Medium. Kowalski's Atelier", BWA, Jelenia Góra, 2011; "Scent of a Woman", Sierdżiński Gallery, 2 Legionowa St, Białystok, 2012.

PAULINA OŁOWSKA (ur. 1976) – malarka, fotografka, autorka kolaży, rysunków, wideo, instalacji. Studiowała w School of the Art Institute of Chicago (1995–1996), w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (Wydział Malarstwa, 1997–2000), a także w Rijksakademie w Amsterdamie (2003). Zajmuje się malarstwem, fotografią, performancem. Brała udział w licznych wystawach zbiorowych, m.in. 50. Biennale w Wenecji, 2003; 9. Biennale w Stambule, 2005; 1. Biennale w Moskwie, 2005; 5. Berlińskim Biennale Sztuki Współczesnej, 2008; „Ecstatic Alphabets”, MoMA, Nowy Jork, 2012; „Ostaligia”, New Museum, Nowy Jork, 2012; The 56th Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2013/2014; „Better Homes”, Sculpture Center, Nowy Jork, 2013; „W sercu kraju”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2013; „Co widać. Polska sztuka dzisiaj”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2014; „Framed Movements”,

Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 2014; „Wątle muzy”, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane, 2014; „Off Broadway”, CCA Wattis Institute, San Francisco, 2015. Wybrane wystawy indywidualne: „Head-Wig (Portrait of an Exhibition)”, Camden Arts Centre, Londyn, 2009; „Applied Fantastic”, Metro Pictures, Nowy Jork, 2010; „Accidental Collages”, Tramway, Glasgow, 2010; „Zemsta wróżki”, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa, 2011; „Mother 200”, Simon Lee Gallery, Londyn, 2012; Kunsthalle Basel, Bazylea, 2013; „Czar Warszawy”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2014; Kunstpreis Aachen Award Recipient, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 2014; „The Mother: An Unsavoury Play in Two Acts and an Epilogue”, Tate Modern, Londyn, 2015. Stypendystka m.in. Centro de Art Communication Visual (Arco) w Lizbonie (1998/1999), CCA w Kitakyushu (1999/2000), Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie (2001/2002), CCA Wattis Institute w San Francisco (2010), Residency, IASPIS, Bonniers Konsthall w Sztokholmie (2013), Residency, Centre International des Récollets w Paryżu (2014). Laureatka wielu nagród, m.in. Kunstpreis Aachen 2014. Jej prace znajdują się w prestiżowych kolekcjach, m.in. w Carnegie Museum of Art w Pittsburghu, San Francisco Museum of Modern Art, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Stedelijk Museum w Amsterdamie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

PAULINA OŁOWSKA (b. 1976) – a painter, a photographer, she also makes collages, drawings, video films and installations. She studied at the School of the Art Institute of Chicago (1995–1996), the Academy of Fine Arts in Gdańsk (Faculty of Painting, 1997–2000), and the Rijksakademie in Amsterdam (2003). The scope of her work includes painting, photography and performance art. She has participated in numerous group exhibitions, including 50. Venice Biennale, 2003; 9. Istanbul Biennial, 2005; 1. Moscow Biennale, 2005; 5. Berlin Biennale for Contemporary Art, 2008; “Ecstatic Alphabets”, MoMA, New York, 2012; “Ostalgie”, New Museum, New York, 2012; The 56th Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2013/2014; “Better Homes”, Sculpture Center, New York, 2013; “In the Heart of the Country”, Museum of Modern Art, Warsaw, 2013; “As you Can See: Polish Art Today”, Museum of Modern Art, Warsaw, 2014; “Framed Movements”, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 2014; “Modest Muses”, The Tatra Museum, Zakopane, 2014; “Off Broadway”, CCA Wattis Institute, San Francisco, 2015. Selected individual exhibitions: “Head-Wig (Portrait of an Exhibition)”, Camden Arts Centre, London, 2009; “Applied Fantastic”, Metro Pictures, New York, 2010; “Accidental Collages”, Tramway, Glasgow, 2010; “The Revenge of the Wise-Woman”, Foksal Gallery Foundation, Warsaw, 2011; “Mother 200”, Simon Lee Gallery, London, 2012; Kunsthalle Basel, Basel, 2013; “The Spell of Warsaw”, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw, 2014; Kunstpreis Aachen Award Recipient, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 2014; “The Mother: An Unsavoury Play in Two Acts and an Epilogue”, Tate Modern, London, 2015. Scholarship and grant holder at the Centro de Art Communication Visual (Arco) in Lisbon (1998/1999), CCA in Kitakyushu (1999/2000), Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam

(2001/2002), CCA Wattis Institute in San Francisco (2010), Residency, IASPIS, Bonniers Konsthall in Stockholm (2013), Residency, Centre International des Récollets in Paris (2014). She has received numerous prizes, including Kunstpreis Aachen 2014. Her works are featured in prestigious collections, including Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, Pennsylvania, San Francisco Museum of Modern Art, Museum of Modern Art in New York, Stedelijk Museum in Amsterdam, Museum of Modern Art in Warsaw.

DANIEL SALOMON (ur. 1976) ukończył École nationale des beaux-arts w Bourges, The Royal Danish Academy of Fine Arts w Kopenhadze oraz Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) we Frankfurt nad Menem. Mieszka w Berlinie. Brał udział w wielu międzynarodowych wystawach, m.in. „The Politics of Fermentation”, Delfina Foundation, Londyn; „Intervention ApArt”, ApArt, Kopenhaga; Karl Marx’s Kitchen, Berlin; „Universal Languages”, Kleine Humboldt Galerie, Berlin; Art Channel Gallery, Pekin; Capacete, Rio de Janeiro; „Speech Matters”, Pawilon Duński, 54. Biennale w Wenecji – performance na pływającym pawilonie „Oslo” (projektu FOS); performance w Instytucie Duńskim w Rzymie; „Esperanto and oysters”, Performa, Nowy Jork. Daniel Salomon biegle mówi w języku esperanto.

84

DANIEL SALOMON (b. 1976) graduated from École nationale des beaux-arts in Bourges, The Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen and Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main. He lives in Berlin. He took part in numerous international exhibitions such as: “The Politics of Fermentation”, Delfina Foundation, London; “Intervention ApArt”, ApArt, Copenhagen; Karl Marx’s Kitchen, Berlin; “Universal Languages”, Kleine Humboldt Galerie, Berlin; Art Channel Gallery, Beijing; Capacete, Rio de Janeiro; “Speech Matters”, Danish Pavilion, 54th Venice Biennale – performance on the floating pavilion “Oslo” (project by FOS); performance at the Danish Institute in Rome; “Esperanto and oysters”, Performa, New York. Daniel Salomon speaks fluently Esperanto.

SLAVS AND TATARS to założona w 2006 roku grupa podejmująca badania i polemikę na temat stosunków panujących na obszarze na wschód od byłego muru berlińskiego i na zachód od Wielkiego Muru Chińskiego, nazywanym Eurazją. Twórczość kolektywu, obejmująca różne media, dyscypliny oraz szerokie spektrum kultury (wysokiej i niskiej), skupia się na zapominanej często sferze oddziaływań między ludami słowiańskimi, kaukaskimi oraz środkowoeuropejskimi. Grupa prezentowała swoje prace w znaczących instytucjach od Środkowego Wschodu przez Europę po Amerykę Północną, m.in. w Tate Modern w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu oraz na licznych biennale: w Sharjah (10. edycja), Berlinie (8. edycja), Salonikach (3. edycja) oraz Bangkoku (9. edycja). Wystawy indywidualne kolektywu odbyły się m.in. w MoMA w Nowym Jorku (2012), Secession w Wiedniu (2012), Künstlerhaus Stuttgart (2013), Dallas Museum of

Art (2014), Kunsthalle Zurich (2014) oraz GfZK w Lipsku (2014). Kluczowe znaczenie w opartej na badaniach naukowych praktyce kolektywu mają publikacje i wykłady-performances poświęcone zagadnieniom tak różnym jak słowiański orientalizm czy metafizyka protestu, które były prezentowane na wiodących uniwersytetach, w muzeach i innych instytucjach. Slavs and Tatars wydali kilka książek, m.in. *Kidnapping Mountains* (Book Works, 2009), *Love Me, Love Me Not: Changed Names* (onestar press, 2010), *Not Moscow Not Mecca* (Revolver/Secession, 2012), *Khhhhhhh* (Mousse/Moravia Gallery, 2012), *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* (Book Works, 2013), *Naughty Nasals* (Galeria Arsenal, 2014), *Mirrors for Princes* (NYU Abu Dhabi Art Gallery and JRP-Ringier, 2015), a także własne tłumaczenie legendarnego azerbejdżańskiego magazynu satyrycznego *Molla Nasreddin: the magazine that would've, could've, should've* (JRP|Ringier, 2011). Slavs and Tatars zostali nominowani do nagrody Preis der Nationalgalerie 2015 (Berlin).

*Founded in 2006, **SLAVS AND TATARS** is a faction of polemics and intimacies devoted to an area east of the former Berlin Wall and west of the Great Wall of China known as Eurasia. The collective's work spans several media, disciplines, and a broad spectrum of cultural registers (high and low) focusing on an oft-forgotten sphere of influence between Slavs, Caucasians and Central Asians. They have exhibited in major institutions across the Middle East, Europe and North America, including the Tate Modern, Centre Pompidou, 10th Sharjah, 8th Berlin, 3rd Thessaloniki, and 9th Gwangju Biennials. Select solo engagements include MoMA, NY (2012), Secession, Vienna (2012), Künstlerhaus Stuttgart (2013), Dallas Museum of Art (2014), Kunsthalle Zurich (2014) and GfZK, Leipzig (2014). The artists' publications and lecture-performances, on topics ranging from Slavic Orientalism to the metaphysics of protest, are central to their research-driven practice and have been presented extensively at leading universities, museums, and various institutions. Slavs and Tatars have published several books, including *Kidnapping Mountains* (Book Works, 2009), *Love Me, Love Me Not: Changed Names* (onestar press, 2010), *Not Moscow Not Mecca* (Revolver/Secession, 2012), *Khhhhhhh* (Mousse/Moravia Gallery, 2012), *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* (Book Works, 2013), *Naughty Nasals* (Galeria Arsenal, 2014), *Mirrors for Princes* (NYU Abu Dhabi Art Gallery and JRP-Ringier, 2015), as well as their translation of the legendary Azeri satire *Molla Nasreddin: the magazine that would've, could've, should've* (JRP|Ringier, 2011). Slavs and Tatars were nominated for the Preis der Nationalgalerie 2015 (Berlin).*

85

SOCIÉTÉ RÉALISTE, paryska kooperatywa założona w 2004 roku przez Ferenca Grófa (ur. 1972) i Jeana-Baptiste'a Naudy'ego (ur. 1982), zawłaszcza i znieksztalca kody wizualne stosowane przez rządy oraz instytucje kultury. Działając na wielu polach sztuki i designu, artyści często wykorzystują mapy, symbole, znaki i architekturę, aby dokonać krytycznej analizy estetyki komunikacji. Niedawne wystawy indywidualne Société Réaliste: „Empire, State, Building”, Jeu de

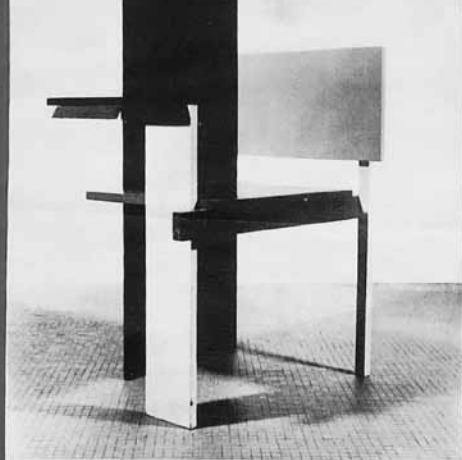
Paume, Paryż, 2011, Ludwig Múzeum, Budapeszt, 2012, oraz MNAC, Bukareszt, 2012; „Thelema of Nations”, Galerie Jérôme Poggi, Paryż, 2013; „A Rough Guide to Hell”, PI, Nowy Jork, 2013; „Universal Anthem”, tranzit.ro, Kluż (Rumunia), 2013; „amal al-gam”, acb Gallery, Budapeszt, 2014. Prace Société Réaliste prezentowane były również na licznych wystawach grupowych oraz na biennale w Lyonie, 2009, Stambule, 2009, i Szanghaju, 2012. Société Réaliste tymczasowo zawiesiło działalność.

SOCIÉTÉ RÉALISTE, *Paris-based cooperative founded in 2004 by Ferenc Gróf (b. 1972) and Jean-Baptiste Naudy (b. 1982), appropriates and distorts visual codes used by governments and cultural institutions. Working across fields of art and design, they often utilize maps, emblems, signs, and architecture to critically examine the aesthetics of communication. Société Réaliste's recent solo exhibitions include: "Empire, State, Building", Jeu de Paume, Paris, 2011, Ludwig Museum, Budapest, 2012, and MNAC, Bucharest, 2012; "Thelema of Nations", Galerie Jérôme Poggi, Paris, 2013; "A Rough Guide to Hell", PI, New York, 2013; "Universal Anthem", tranzit.ro, Cluj (Romania), 2013; "amal al-gam", acb Gallery, Budapest, 2014. Société Réaliste's work has also been included in numerous group exhibitions and Société Réaliste's work has also been included in numerous group exhibitions and biennials in Shanghai, 2012; Lyon, 2009; and Istanbul, 2009. Currently Société Réaliste is on hiatus.*

86

AGATA SZYDŁOWSKA jest historyczką i kuratorką dizajnu, a także autorką tekstów na temat projektowania. Pracuje w Katedrze Historii i Teorii Dizajnu na Wydziale Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Opublikowała m. in książkę *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce* (razem z projektantem Marianem Misiakiem, wyd. Karakter, Kraków 2015).

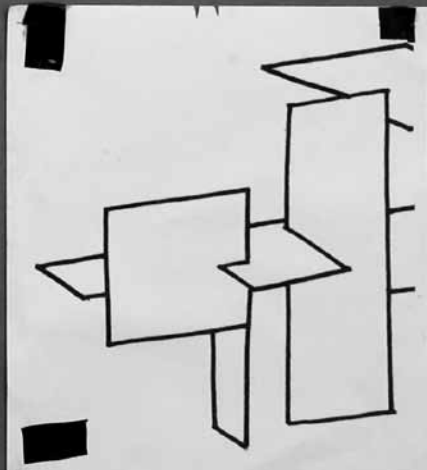
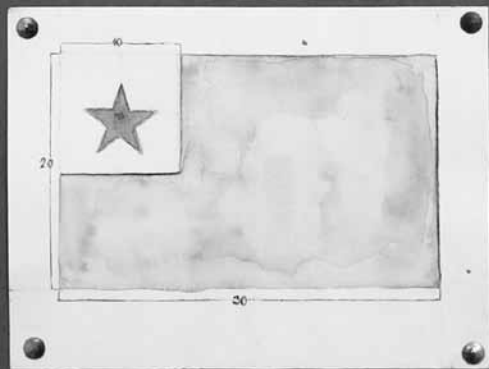
AGATA SZYDŁOWSKA *is a design historian, curator and writer. She works at the Department of Design History and Theory at the Faculty of Design of Academy of Fine Arts in Warsaw. Her publications include Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce [Paneuropa, Kometa, Hel. Drafts from History of lettering design in Poland] (together with the designer Marian Misiak, Karakter, Kraków 2015).*



48. Gerrit Rietveld: Berlini székek, 1923
A széket Berlinben kiállították egy Huszár Vilmos által tervezett enteriőrben
Mr. és Mrs. Brian Housden gyűjteménye



Adonis: la monnaie est éternelle et si...



KATALOG / CATALOGUE

teksty / texts: ÉRIK BULLOT, AGATA CHINOWSKA, AGATA SZYDŁOWSKA
tłumaczenie z i na język angielski / *Polish-English and English-Polish translation*: MONIKA UJMA
tłumaczenie z języka francuskiego na angielski / *French-English translation*: LOUIS HENDERSON
redakcja tekstu angielskiego Érika Bullota / *Érik Bullot's English text proofreading*: MARTIN PASEK
redakcja językowa i korekta / *copy-editing and proofreading*: EWA BOROWSKA
zdjęcia z wystawy / *photo of the exhibition*: MACIEJ ZANIEWSKI
projekt graficzny, ilustracje / *layout, illustrations*: FERENC GRÓF
czarno-białe wstawki / *black-and-white inserts*: EX-ARTISTS' COLLECTIVE
okładka / *cover*: ÉRIK BULLOT, *Speaking in Tongues*, 2005, kadr z wideo / *video still*
druk / *printed by*: KONCEPT, Białystok
nakład / *print run*: 300 egz. / *copies*

© Copyright by Authors and Galeria Arsenal

WYDAWCA / PUBLISHED BY

Galeria Arsenal, ul. A. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok, Poland
tel. +48 857420353
mail@galeria-arsenal.pl
galeria-arsenal.pl
Dyrektor Galerii Arsenal / *Director of the Arsenal Gallery*: MONIKA SZEWCZYK

G A L E R I A
Arsenal

Białystok 2015
ISBN 978-83-89778-93-2

miejska instytucja kultury
municipal cultural institution



G A L E R I A

Arsenal