

Autoreferat:

1. Imię i nazwisko:

Jan Mioduszewski

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

Dyplom ukończenia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydziału Malarstwa z dnia 20.10.1999 r. i uzyskania tytułu magistra sztuki

Dyplom nadania stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie artystycznej sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie dnia 27.05.2008 r.

Rozprawa doktorska: cykl prac oraz opis dzieła pt: „Iluzja malarska wobec rzeczywistości przestrzeni”, promotor: adi. II st. Wiesław Łuczaj, recenzenci: prof. Jacek Dyrzyński, prof. Grzegorz Sztabiński

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych.

od 2001 ASP w Warszawie, Wydział Malarstwa; asystent stażysta 2001-2003, od 2003 asystent w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych kierowanej przez prof. Jacka Dyrzyńskiego; od 2009 roku na stanowisku adiunkta w tejże pracowni

Od 2009 roku PJWSTK (obecnie PJATK) w Warszawie, Wydział Sztuki Nowych Mediów – kierunek grafika; samodzielny prowadzący, Pracownia Struktur Wizualnych

4. Wskazane osiągnięcie artystyczne i naukowe wynikające z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

Wystawa pt: *Zbieractwo i łowiectwo*, Galeria lokal_30, Warszawa; wystawa była prezentowana od 5.12.2014 do 31.01.2015

oraz książka towarzysząca wystawie:

Jan Mioduszewski. *Fabryka Mebli*, red. Agnieszka Rayzacher, Fundacja Lokal Sztuki/ lokal_30, Warszawa, 2015; ISBN: 9788392840428

Spis prac na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo*:

Korytarz/wejście

Wirujące krzesło, dvd, 2012

Piramida krzesel, fotografia i elementy drewniane na hdf, 40 x 80 cm, 2014

Sala 1 (po lewej)

Obraz z miejscem siedzącym (w świetle księżycy), akryl, listwy, płyta pilśniowa na płótnie i hdf, stół, krzesło, 330 x 250 cm, 2014

Deska Taty, żywica epoksydowa z białym, mineralnym wypełniaczem, 12 x 26 cm, Ed. 8 + 1AP, 2014

Trzy deski, żywica epoksydowa z białym, mineralnym wypełniaczem, 37 x 123 cm, 2014

Sala 2 (po prawej)

Deski, listwy, olej na drewnie i płycie mdf, wymiary zmienne, 2014 (2004)

Dwa uderzenia, płyta pilśniowa laminowana, LED, 43x43 cm, 2014

Sala 3

Słońce Peru, akryl, listwy na płycie mdf, 88 x 205 cm, 2014

Ryba, olej na płycie stolarskiej, elementy drewniane, gips, 95,5 x 40 cm, 2014

Bez tytułu (Św. Sebastian), tempera i olej na płótnie, 24 x 30 cm, 2013

przejście

Cień czterowymiarowego krzesła w trójwymiarowej przestrzeni, akryl, listwy, fotografia, 33 x 66 cm, 2014

Sala 4

W rzeczy samej, olej na płótnie i płycie mdf, elementy mebla, 59,5 x 83 cm, 2014

Horyzont, płyta pilśniowa laminowana, LED, 40 x 67,5 cm, 2014

Szczelina pionowa, płyta pilśniowa laminowana, LED, 22,5 x 86,5 cm, 2014

Ambona, drewno jodłowe i sosnowe, 70 x 200 x 285 cm, podest na wysokości 164 cm

Fryz z elementów mebli i listew, instalacja in situ, wymiary zmienne



Motto:

„Wstaję z fotela i wyruszam na północ. W głębi pokoju natrafiam na łóżko, które tworzy miły dla oka widok. Stoi w najlepszym możliwym miejscu: oświetlają je pierwsze promienie słońca, które wpadają przez okno. (...) Lubię smakować rozkoszne chwile medytacji w przytulnym cieple mojego łóżka. Przeciągam je tak długo, jak się da. Czy istnieje inny teatr, który tak mocno przemawia do wyobraźni, budzi łagodne idee, jak ten, w którym mogę czasami o sobie zapomnieć? (...). Łóżko jest świadkiem naszych narodzin i śmierci; jest teatrem z różnorodnym repertuarem, w którym ludzie odgrywają kolejne intrygujące dramaty, komiczne farsy oraz straszne tragedie. Łóżko jest kołyską, świątynią miłości oraz grobem.”¹

Podróż dookoła galerii: wystawa Zbieractwo i Łowiectwo

Za motto do autoreferatu wybrałem fragment z *Podróży dookoła mojego pokoju* sabaudzkiego pisarza doby romantyzmu Xaviera de Maistre. W tej powieści znajdziemy genialne w swej prostocie spostrzeżenie: wyobraźnia pozwala podróżować dokąd zapagniemy. Autor *Podróży dookoła mojego pokoju* był żołnierzem, pisarzem, malarzem, erudytą, podróżnikiem i przede wszystkim marzycielem. Powieść powstała w czasie gdy de Maistre przebywał w przymusowym areszcie domowym. Zaarrestowano go w Turynie w 1790 roku. Areszt nałożono na tego zawodowego żołnierza armii Piemontu-Sardynii za pojedynek honorowy z oficerem piemonckim Patono de Meiranem. W czasie aresztu, który trwał w porze karnawału, Xavier de Maistre, izolowany w swym mieszkaniu, napisał utwór o ekscytującej wyprawie wśród czterech ścian. Eskapadzie będącej „przemierzaniem pokoju wzdłuż i wszerz lub po przekątnej, nie kierując się przy tym żadną regułą czy metodą”. „Wejdziemy w świat naszej wyobraźni i pójdziemy za nią wszędzie tam gdzie nas zaprowadzi” – mówi ustami narratora Xavier de Maistre. Opis mebli, przedmiotów, rycin wypełniających pokój jest *pendant* do snucia opowieści i rozważań filozoficznych oraz estetycznych. Okazuje się, że czytanie i opowiadanie przedmiotów z najbliższego otoczenia może być fascynującym impulsem do przemyśleń daleko wykraczających poza przedmiotowość, w krąg ducha, odczuć, symboliki. Metodę wędrowania obmyśloną przez Xaviera de Maistre chciałbym zastosować do opisu wystawy *Zbieractwo i Łowiectwo*, którą prezentowałem w warszawskiej Galerii lokal_30 (5.12.2014- 31.01.2015, ul. Wilcza 29A/12) – wystawy, która jest przedmiotem tego autoreferatu. Ta metoda pozwoli mi przedstawić cele które staram się realizować w sztuce. Zapraszam w podróż dookoła galerii.

Wystawę *Zbieractwo i Łowiectwo* otwierał video-performans *Wirujące krzesło* (dvd, 2012). Prezentowany na ścianie *vis-à-vis* wejścia do galerii zapis filmowy absurdalnej czynności. Mężczyzna w beżowym kostiumie pokrytym wzorem słoików drewna podchodzi do krzesła z lat 60. Za pomocą pomarańczowej wkrętarki zamocowanej do oparcia wprawia krzesło w

¹ Xavier de Maistre, *Podróż dookoła mojego pokoju*, s. 200, Kraków 2014

wirowanie. Ruch deformuje obraz przedmiotu. *Deformis* wg. estetyki klasycznej oznacza bezkształtny, brzydki. Tymczasem dla nas, dziś, ten rodzaj nieprawidłowości obrazu jest interesujący. Fascynacją deformacją jest w gruncie rzeczy jednym ze źródeł estetyki malarstwa współczesnego. Wiedza o przedmiocie, czyli prawidłowa konstrukcja i perspektywa, zostały poddane ciężkiej próbie w tym video. Aby podkreślić znaczenie percypowanych przez widza aberracji kształtu *Wirujące krzesło* było wyświetlone z projektora na załom ściany; prostokąt projekcji był zagięty.

Ta praca była jednym z kluczy do odczytania wystawy. Taniec z krzesłem – swoisty taniec znaczeń – sugerował, że cały pokaz w galerii będzie na temat sposobu widzenia i przedmiotów. Pozwalał się domyślać, że w kolejnych salach znaczenia zawirują wokół wystawionych obrazów. Wówczas siedzisko stołka stanie się słońcem a kawałek drewnianej płyty pejzażem. Włączone do wystawy *objet trouvé* uzyskają nowe treści i funkcje. Tytułowe *wirowanie krzesła* to swoista metafora mojej praktyki: manipuluję krzesłem – od 2002 roku realizuję projekt Fabryka Mebli – a przy okazji krzesło manipuluje mną. Bez wątplenia przedmioty mogą nas zmieniać.

Kontynuujemy naszą podróż dookoła galerii. Na prawo od *Wirującego krzesła* znajdował się kolaż *Piramida krzesel* (fotografia i elementy drewniane na hdf, 40 x 80 cm, 2014). Kolaż przedstawiający te skromne meble, o zawrotnej karierze, niezwykle często używane w różnych ikonicznych realizacjach: od Koshuta po Ai Weiweia. Wykonany z fotografii przedstawiających ich gmatwaninę. Do kolażu wprowadziłem fragmenty rzeczywistych sprzętów (było to szerszą praktyką widoczną w całej wystawie). Nadłamany fragment podłokietnika krzesła przymocowany do płaszczyzny obrazu bujał się jak akrobata. Chciałem ogrącić przedmiot, aby ujawnił swoje nieoczywiste znaczenia i wykroczyć poza jego codzienne użycie – wówczas otwiera się nowa perspektywa. Zatem ruszajmy do zabawy, idźmy do pierwszej sali, to tylko kilka kroków...

Zanim tam dojdziemy parę słów o tytule wystawy: *Zbieractwo i łowiectwo*. Szukałem tytułu który opisywałby moją praktykę, której cechą jest praca, a właściwie współpraca, z przedmiotem znalezionym. *Objets trouvés* to dla mnie istotny motor kreacji. Pochylam się nad znaleziskami, podnoszę i oglądam z emocją. Spływa promień inwencji – przywołajmy to dawne, ikoniczne wyobrażenie – chodzi o moment olśnienia wyobraźni. Takie „łowcy na przedmioty” dostarczają inspirujących wrażeń tak cenionych przez surrealistów. Wymagają czujnego oka i szybkości. Zbieractwo jest atawistyczną namiętnością, której oddaje się wielu obywateli. Zbieram specyficzne rzeczy, zarówno ładne jak i w kategoriach estetycznych nieładne ale udzielające odpowiedzi. W znajdowanych przedmiotach szczególnie ciekawi mnie ich autentyczność. Gdy na śmietniku znajduję coś interesującego w głowie przewijają się obrazy, rzeka obrazów. Z dystansu, z nieodmiennym zdziwieniem, dostrzegam jak niewiele z nich powołuję do istnienia... Materia słowa jest bardziej giętka, w poezji obrazy gnają jeden za drugim, w plastyce tylko niektóre wyobrażenia zostają wzięte na warsztat. A więc los znalezisk bywa także marny. Czasami jakiś sprzęt, drzwi od szafy lub drewniana tralka przez lata czeka na swoje przeznaczenie w kącie pracowni. Bywa, że pierwotny impuls dawno „wyparował” – nie pamiętam dlaczego rzecz trafiła do „kolekcji”.

Wybaczcie dygresję, ruszajmy...wchodzimy do pierwszego pokoju po lewej. Pokój jest duży, z wykuszem, ma parkiet z ciemniejszym rysunkiem ornamentu i stiukową dekoracją na suficie. Galeria lokal_30 znajduje się w starym, obszernym mieszkaniu na V piętrze XIX wiecznej kamienicy przy ulicy Wilczej w Warszawie. Za oknami dachy śródmieścia a nad nimi Pałac Kultury i Nauki. Na ścianie największa eksponowana praca: *Obraz z miejscem siedzącym (w świetle księżycy)*, 330 x 250 cm. Na stole przed nocną sceną ustawione jest wyplatane krzesło które miało prowokować zwiedzającego do przekroczenia konwencji muzealnego dystansu. Na tle surrealistycznego, „teatralnego” widoku – będącego połączeniem malarstwa i asamblażu – można było usiąść. Nazwałem tę pracę *obrazem performatywnym*. Odniosłem się do pojęcia performansu delegowanego. Chodziło o wykreowanie w galerii przestrzeni w której mogą wydarzać się spontaniczne manifestacje performatywne widzów (delegowanie akcji na widzów). Sugestią do działania był tytuł pracy i krzesło zachęcające do siadania, pozowania i fotografowania się na tle obrazu aby następnie dzielić się zdjęciami na facebooku lub tweeterze. Zależało mi aby ten obraz ożył w jarmarcznej kulturze mediów społecznościowych. Założenie sprawdziło się, widzowie „weszli” w zaproponowaną sytuację.

Stworzenie w galerii przestrzeni sprzyjającej „użyciu” obrazów przez widzów było związane z interesującymi mnie związkami performansu i malarstwa. Zrealizowałem szereg akcji w których performatywnie uruchamiałem obrazy. Stawałem się częścią obrazu jako nieruchoma rzeźba (między innymi.: *Part N°1*, 2003; *Part N°3*,2004; *Człowiek-mebel*, 2008; *Blowin'in the wind*, 2008, *Pomnik konny*, 2009). Tworzyłem obrazy i sytuacje malarskie na żywo przed publicznością: *Barricade*, 2014 . Interesuje mnie fizyczne łączenie się z obiektem i obrazem: *Ręka*, 2014. Dopełnianie swoim ciałem iluzji malarskiej. Badanie wpływu fizycznej obecności na sposób oddziaływania obrazu. Nie tylko ślad jako zapis gestu malarskiego (dotknięcie) ale bezpośrednio, cielesne uczestnictwo w obrazie. Intencje jakie towarzyszą moim malarskim działaniom performatywnym właściwie odczytała Zofia Jabłonowska, która tekst o wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* zatytułowała „Deska bliższa ciału”. Jabłonowska zauważa: „Artystę nie tyle interesuje mebel jako obiekt estetyczny, przedstawiciel tradycji czy określonej funkcji, ale jako współnik i lokator przestrzeni ludzkiego życia, przenoszący ciężar jego fizyczności, ściśle związany z jego cielesnością”.² W istocie szereg moich prac jest poświęcony relacjom człowiek-przedmiot, napięciu pomiędzy przedmiotem a podmiotem. Wiele moich obrazów pod kostiumem twardej przedmiotowości stara się przenosić treści duchowe. Wiele z obrazów jest krytycznych wobec przedmiotu – przedmiot występuje w nich jako więzienie, przeszkoda lub zasłona. *Obraz z miejscem siedzącym (w świetle księżycy)* jest obrazem bez człowieka ale dla człowieka. Wprowadza widza do naiwnej bajki, pod drewniany księżyc w świat surrealistycznej, staromodnej dekoracji, świat odnaleziony wśród domowych sprzętów. Wystarczy wejść na drewniane skrzynki, wspiąć się na stół aby usiąść pod księżycem. Aby marzyć.

Punktem odniesienia w tworzeniu otwartej sytuacji uczestnictwa były dla mnie koncepcje artystów awangardy dotyczące interakcji obiekt-widz. Odnoszę się przede wszystkim do dzieł

² Zofia Jabłonowska, *Deska bliższa ciału*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/34560>, (dostęp 3.11.2017)

z lat 60 i 70, sięgając do korzeni zagadnienia partycypacji w sztuce performans³. Bardzo interesują mnie klasyczne prace angażujące widzów i demonstrujące ich relacje z przedmiotami np. realizacje amerykańskiego minimalisty Roberta Morrisa. Morris prowokuje odbiorców do fizycznej interakcji z rzeźbami w formie belek, platform, rolek, tuneli i ramp na które można wspinać się, przemieszczać je w galerii etc. (po raz pierwszy prace te eksponowano w Tate Gallery w Londynie w 1971 roku na wystawie *Bodyspacemotionthings*). Znakomite w koncepcji Morrisa jest stworzenie wolnej przestrzeni, swoistego placu zabaw – jest to dla mnie ważna lekcja. Innym istotnym dla mnie artystą jest Franz Erhard Walther który tworzył rzeźby partycypacyjne i aktywne w dekadzie lat 60. Jego przedmioty użytkowe wykonane z tkanin ożywają w czasie gdy manipulują nimi użytkownicy (artystę interesuje tworzenie obiektów, które „budzi do życia” kilka osób). Rzeźby partycypacyjne Walthera są uaktywniane w galeriach i muzeach przez widzów-wolontariuszy.

Rozejrzyjmy się wokół... w tej samej sali co *Obraz z miejscem siedzącym (w świetle księżycy)* wyeksponowałem dodatkowo dwa mniejsze, białe objekty: *Deskę taty*, 2014 oraz *Trzy deski*, 2014. Biel na bieli – prawie znikają na ścianie. Pierwsza z prac ma następującą historię. Kilka lat temu mój ojciec znalazł deskę. Pokrytą siecią gęstych nacięć. Uznał, że ta deska mnie zacieka. Dał mi ją mówiąc: „zrób z nią coś”⁴. Dość długo woziłem prezent w bagażniku samochodu aż o nim zapomniałem. Odnalazłem tę deskę po śmierci taty i nagle przypomniałem sobie jego słowa. Oczywiście od razu zabrałem się do pracy. Zdjąłem ze znalezionej deski formę a następnie precyzyjnie odlałem w żywicy epoksydowej z białym, mineralnym wypełniaczem. Powstała rzeźba *trompe l'oeil* – dokładna kopia przedmiotu. Oryginalna deska była używana przez robotników jako podkładka do cięcia szlifierką. Deska była porwana nacięciami jak twarz w zmarszczkach. W odlewie jej rysunek został doskonale odzwierciedlony. Zrealizowana praca ma dla mnie osobistą wymowę. Jest dyskretnym, białym epitafium dla mojego taty.

Druga praca czyli *Trzy deski* jest związana z tą pierwszą. Powstała w wyniku szczęśliwego zbiegu okoliczności. Otóż kiedy latem 2014 realizowałem odlew *Deski taty* zupełnie przypadkiem znalazłem na terenie robót drogowych porzuconą europaletę, która innym robotnikom podobnie służyła za podkład do cięcia. Zwróciła moją uwagę bowiem na kilku deskach znów powstał przypadkowy rysunek – podobny do tego z deski podarowanej mi przez ojca. Ciekawy w wyrazie ale nie tak gęsty. Przypominał mi obrazy Hansa Hartunga. Postanowiłem utrwalić tę sytuację. Z wybranych trzech desek pochodzących z europalety, połączonych wspólnym rysunkiem nacięć także została zdjęta forma. Następnie odlałem ich imitację. Gdy już znalazły się na ścianie zdziwiła mnie siła trzech pionów, budząca skojarzenia, właśnie... zdarza się w pracy „pojawianie się” (prześwitywanie) tkwiących w podświadomości tradycyjnych układów. Wybrać trzy deski i pracować z nimi to krótka droga aby znaleźć się na górze trzykrzyskiej. Na abstrakcyjne w intencji działania ma wpływ ogrom archetypów obrazowych *christianitas*. Nie jest to dla mnie założony program ale niektóre z

³ Por. Claire Bishop, *Sztuczne Piekła, Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, rozdz. 8, *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, bęc zmiana, Warszawa 2015.

⁴ Ojciec moje „podejrzane” zainteresowania traktował z rozbawieniem. W 2011 roku, gdy urodziła się nasza córka, w wierszyku dla synowej zawarł taki dopisek: „...Malarz ojciec pięści deski wybac ojczu mu niebieski”; Tadeusz Mioduszeński, rękopis.

tych „pojawień się” odbieram w kategorii spotkania. Zgadzam się z animistyczną, witalistyczną i antropomorficzną ideą obrazu „który pragnie” wyrażoną przez amerykańskiego teoretyka kultury wizualnej W.J.T Mitchella w książce „Czego chcą obrazy?”⁵. Podobnie jak wielu artystów często miewam odczucie, że obraz jest istotą żywą i w czasie realizacji zaczyna „domagać się” pewnych rozwiązań. Często mam nieodparte wrażenie, że nie kontroluję jego treści, że część z tych treści pojawia się samoistnie, tak jakby z jego wewnętrznych dążeń.

Ponieważ pojawiła się „kwestia desek” to pozwólcie kilka słów na ten temat. Deski są literami mojego alfabetu. Na wystawie *Zbieractwo i Łowiectwo* jest to widoczne. W konstrukcji języka uprawianej sztuki, a w swoim mniemaniu tworzę sztukę o naturze językowej, zawierającą w sobie siłą rzeczy echa rewolucji konceptualnej, deska jest wyjściowym materiałem który podlega operacjom znaczeniowym. Wchodzę w głąb języka, który ustanawiam, stąd rozkład na części motywu i użycie w assemblażach resztek mebli – docieranie do elementów podstawowych – tak jakby liter i sylab. Deski występują w moich obrazach i instalacjach samodzielnie i w większych zespołach wykorzystane rozmaicie:

Deska	jako	element (litera, sylaba)
Deska	jako	kopia deski (iluzja)
Deska	jako	deska (podstawowa materia)
Deska	jako	obraz (zamiast obrazu)
Deska	jako	linia
Deska	jako	napięcie kierunkowe
Deska	jako	linia zbiegu perspektywicznego
Deska	jako	symbol
Deska	jako	rzeźba

Użycie deski gwarantuje w moim odczuciu autentyczność i surowość przekazu. Jest to przedmiot zwyczajny-budulec. Skromność deski jest opowiedzeniem się po prozaicznej stronie rzeczy⁶. Deska jest środkiem wyrazu ascetycznym lecz jednocześnie wieloznacznym, kontekstualnym w obrębie wypracowanego języka. Bywa kawałkiem drewna sprowadzającym „artystyczność” wypowiedzi do poziomu zero. Kiedy indziej użyta jako znak np. promień światła (*Słońce Peru*, 2014) ma zadanie symbolizować. Przy czym zmienia znaczenie symbolu, jej dotykalna materialność nadaje mu wymiar bliski rzeczywistości. W 2012 roku, kiedy przygotowywałem wystawę *Pictura minoris*, w rozmowie z Agnieszką Kowalską powiedziałem, że jestem „treserem desek. Staram się skłonić je do mówienia”⁷. Moje działania zmierzają do tego aby ujawnić możliwą wieloznaczność oddziaływań plastycznych tego motywu. Zadanie w istocie konceptualne. Pomimo kostiumu mebla i częstego użycia imitacyjnych możliwości sztuki malarskiej odnoszę się do malarstwa konceptualnie (nie uprawiam wyłącznie *sztuki siatkówkowej* – przywołując termin Duchampa). Rozgrywam napięcie mimezis-abstrakcja. Obrazy-meble które tworzę znaczą

⁵ W.J.T.Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013

⁶ Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o „przedmiocie biednym” w koncepcjach teatru Tadeusza Kantora por. T. Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 128.

⁷ Agnieszka Kowalska, *Treser desek*, Gazeta Stołeczna, CJG-Co jest grane, piątek-czwartek 20-26.01.2012

więcej niż prosta reprezentacja (meble które nie są wyłącznie meblami). Mozaikowość własnych inspiracji opisywałem w tekście rozprawy doktorskiej *Iluzja malarska wobec realności przestrzeni*, w tym miejscu przypomnę, że łączenie z pozoru przeciwstawnych tradycji jest jednym ze stałych elementów mojej praktyki.

Często spotykam się z pytaniem: dlaczego meble? Nie mam na to pytanie dobrej odpowiedzi. Na początku gest ograniczenia zakresu obrazowania do mebli nie miał bowiem głębszej intencji niż żart (we wczesnych latach dwutysięcznych). Wynikał z poczucia absurdu, więcej, licznych absurdów sztuki. Był to gest anty-sztuki (raz jeszcze). W pierwszej wypowiedzi o Fabryce Mebli napisałem: „obraz często traktuje się jak sprzęt więc sprzęt będzie traktować się jak obraz”. Dodałem, „mebluję galerię”⁸. Stawiałem program sceptyczny wobec siły oddziaływania obrazu/dzieła sztuki – sprowadzający zagadnienie ekspresji do urządzania wnętrza. Z biegiem czasu projekt Fabryka Mebli wzbogacił się o kolejne wątki, także polemiczne, szczególnie wobec społeczeństwa konsumpcji. Gdybym miał wymienić inne, ówczesne, źródła inspiracji wpływające na decyzję o zawężeniu pola obrazowania to istotny impuls pochodził z literatury. Bardzo interesowałem się francuską grupą literacką OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle - Warsztat Literatury Potencjalnej), grupą założoną przez pisarza Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais w ramach Kolegium Patafizyki w roku 1960. Członkowie grupy korzystali w twórczości literackiej z teorii gier i kombinatoryki – zasadą kompozycji utworów były często wzory matematyczne. Potencjalność literatury wyrażała się w użyciu techniki przymusów pisarskich (*contraintes*) – formalnych procedur, którym poddawana jest twórczość literacka⁹. Z twórczością autorów z kręgu OuLiPo zetknąłem się w latach 90¹⁰. Zafascynowały mnie metody pisarskie autorów z tego kręgu. „20 zdań przed śniadaniem” Harrego Methewsa do dziś pozostaje dla mnie wskazówką jak radzić sobie z impasami twórczymi. Jest to metoda polegająca na układaniu 20 zdań, dowolnych, tych które przychodzą do głowy na początek dnia aby przełamać lęk przed tworzeniem. Zaś *Ćwiczenia stylistyczne*¹¹ Raymonda Queneau są wciąż aktualną lekcją jak pracując w wąskim zakresie powtórzenia nie przestać być twórczym w warstwie formalnej. Przymusy Oulipo uświadomiły mi, że nakładanie samemu sobie ograniczeń wyzwala kreatywność.

Wychodzimy z sali z *Obrazem z miejscem siedzącym (w świetle księżycy)*. Przez dwuskrzydłowe drzwi łączące dwa ułożone w amfiladzie pokoje widać duży, żółty obraz *Słońce Peru* (akryl, listwy na płycie mdf, 88 x 205 cm, 2014). Dwa symbole, lunarny i solarny znajdowały się naprzeciw siebie. Księżyc oznacza podświadomość, pamięć, poznanie refleksyjne¹². Jest symbolem poezji: księżyc przyjaciel poetów. Jest znakiem refleksji

⁸ AKA, *Mioduszewski na ASP, Mebluję galerię*, Gazeta Wyborcza, Gazeta Stołeczna, 22.10.2002 r.

⁹ Jacques Jouet (poeta, członek OuLiPo) w ten sposób mówi o przymusach: „Dla pierwszych oulipijczyków tekst jest rozwiązaniem problemu w sensie prawie matematycznym. Przymus jest problemem postawionym przed autorem, utwór jest rozwiązaniem. Z tym że, w przeciwieństwie do matematyki, rozwiązań może być wiele. Pisanie jest jak gra w szachy – partia szachów jest potencjalnością konkretnej reguły. Jacques Jouet w rozmowie z Piotrem Kieżunem, *OuLiPo, czyli literacka międzynarodówka*, <http://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/jacques-jouet-wywiad-piotr-kiezun-ouliipo/> (dostęp: 25.10.2017)

¹⁰ Literatura na Świecie, nr. 6/1998 (323) – numer o Harrym Mathewsie, oraz Literatura na Świecie nr. 11-12/1995 – numer poświęcony twórczości Georga Pereca.

¹¹ Raymond Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, tłum. Jan Gondowicz, Świat Literacki, 2005.

¹² Mathilde Battistini, *Symbole i alegorie, leksykon-historia, sztuka, ikonografia*, s.194, Arkady, 2006.

melancholijnej, jego jasne, białe oblicze bywa uważane za przejście do królestwa zmarłych. Drewniany symbol księżycy był zestawiony w jednym pomieszczeniu z białym epitafium pt. *Deska taty*. W pokoju naprzeciw centralne miejsce zajmował symbol słońca. Słońca ukazanego poprzez asamblaż prozaicznych przedmiotów. Wykonany z siedziska znalezionej stołka (tarcza słoneczna) oraz różnych listew (promienie słoneczne). Motyw słońca rysował się graficznie na chromowo żółto-cytrynowym tle (blask słoneczny). Przypominał motyw promienistej glorii z monstrancji promienistych. W religii chrześcijańskiej słońce symbolizuje nieśmiertelność i zmartwychwstanie¹³. Jest symbolem życia i siły witalnej. Poza obrazem-słońcem w tym pomieszczeniu znalazły się jeszcze dwie prace: *Bez tytułu (Św. Sebastian)* oraz *Ryba*. Wszystkie zebrane tu prace ukazują nowe podejście do treści obrazu, które w coraz większym stopniu zaistniało w mojej praktyce od 2013 roku (od obrazu *Retrometrolandschaft*) polegające na pracy z uniwersalnymi symbolami. Dawniej używałem alegorii odnoszących się do medium malarstwa (autotematyczne rozważania o medium) teraz zainteresowały mnie odwieczne symbole. Zwróciłem się ku nim aby przerwać hermetyzm poszukiwań który jak formalistyczny gorset mógłby, na dłuższą metę, zacząć ograniczać moje działania. Uniwersalne symbole umożliwiają głębszą komunikację.

Przyjrzyjmy się teraz miniaturowemu obrazowi *Bez tytułu (Św. Sebastian)*. Kompozycja ta jest zbliżona do monumentalnego *Obrazu z miejscem siedzącym (w świetle księżycy)*. W obu płótnach pokazana jest przestrzeń zabudowana drewnianymi formami. W obu oko prowadzi uciekająca w perspektywie drewniana płaszczyzna/blat. Z tym, że małe płótno charakteryzuje niewielka głębokość sceny, która jest zamknięta drewnianą ścianą. Miniaturę z rozmysłem wyeksponowałem tak aby można ją było objąć jednym spojrzeniem z widocznym poprzez amfiladowe drzwi „księżycowym” obrazem. Motyw zygzakowatej deski, użyty w kompozycji *Bez tytułu (Św. Sebastian)* miał nawiązywać do modernistycznego *krzesła Zig-Zag* Gerrita Thomasa Rietvelda (1934). Ale obrazy często wymykają się intencjom autora. W gotowej pracy, tajemniczą drogą skojarzenia, ujawniło się echo przedstawień męczeństwa Św. Sebastiana. Nawias w tytule obrazu ma istotne znaczenie. Nadany tytuł jest rodzajem interpretacji, kieruje myśl widza w pewną stronę – zygzakowata deska pod słupem nakłada się na zapamiętany widok osuwającego się ciała przebitego strzałami. Tytuł odnosi się do ikonicznych obrazów z naszego *muzeum imaginacji* (termin André Malraux). Wracając do mitchellowskiej koncepcji „pragnących obrazów” możemy i tutaj doszukać się wpływu obrazów na obrazy a także wpływu obrazów na autora.

Z reguły definiuje się moją pracę jako nowoczesną reinterpretację iluzjonizmu. To uproszczenie – taki opis nie wyczerpuje wszystkich istotnych zagadnień. Naśladowanie rzeczy w obrazach jest podstawowe i w związku z tym przezroczyście dla widza, tu oczywiście tkwi pułapka, bo na ogół traktujemy je niemal bezwiednie jako sprawozdanie dotyczące wyglądom przedmiotów i ciał. Równocześnie nieodłączną cechą obrazów imitujących może być symbolizowanie (gr. *symbalein*). Więcej: symbolizowanie jest bardzo powszechną funkcją obrazów w naszym kręgu, z reguły obrazy, tak dawniej jak i dziś wymagają wyjaśnienia (alegorezy). *Symbalein* wyraźnie naznaczyło dużą część moich wypowiedzi w ramach wystawy *Zbieractwo i łowiectwo*. W wielu z ostatnich prac zależy mi aby z obrazami-

¹³ Tamże, s. 192.

przedmiotami wiązać odległe od ich zwyczajności znaczenia – przy jednoczesnym zachowaniu ich surowej konkretności. Moje poszukiwania dalece wykraczają poza meblarstwo, kreując specyficzne symbole. Jednocześnie sprowadzenie mojego malarstwa do symbolizmu byłoby dla mnie niedopuszczalne: za istotna jest dla mnie materia. Interesuje mnie napięcie materia/symbol.

Weszliśmy do najdalszego i największego pokoju w głębi galerii-mieszkania. Jest tu biała podłoga. Przestrzeń została zamieniona w „white cube” (modernistyczny ideał przestrzeni ekspozycji). Jest w tym niemało udawania, stąd cudzystów, ponieważ nie sposób zatrzeć poprzedniej, reprezentacyjnej funkcji tego pomieszczenia. W oczy rzuca nam się natychmiast rodzaj abony-rusztowania. Zupełnie niepasujący tu obiekt – wielka konstrukcja z niekorowanych belek jodłowych. Nawiązujący do myśliwskiej ambony na którą możemy wspiąć się po rustykalnej drabinie aby z pod sufitu oglądać zgromadzone w pomieszczeniu obrazy, obiekty i instalację. Kolejny *obiekt performatywny* na wystawie. Po wdrapaniu się na ambonę widzowie mogli „złović” okiem *Fryz z listew i mebli* a przy okazji radykalnie zmienić punkt widzenia na całą salę. Właśnie w tym było *clou*. Na skutek wspinania się dochodziło do zmiany wysokości położenia oka co uświadamiało mechanizm widzenia. Zajmuję się pracami o charakterze reliefowym i obserwacją z różnych kierunków oraz fizyczna aktywność oglądającego są kluczowe w odbiorze tych prac – moim celem było tę aktywność wywołać.

Fryz z listew i mebli to instalacja in situ umieszczona na lewej ścianie, pod sufitem. Wykonana z surowego, znalezionej materiału. Drzwiczki, nogi od stołów, dechy, płyty meblowe instalowane na ścianie. Materiał podany wprost – bez artystycznych uroków. Instalacja o wyrazie klarownym a zarazem kategoriycznym. Tu działał sam szkielet, cała praca lokowała się w geometrii. Istotna była wysokość zawieszenia, dystanse i rytm powtórzeń. Jedynie matematyka delikatnie sugerowała pitagorejski antyk. Matematyka i strzaskane resztki – ironiczne i cierpkie.

Obok znajdujemy obraz *W rzeczy samej* (olej na płótnie i płycie mdf, elementy mebla, 59,5 x 83 cm, 2014). Wypowiedź o rzeczy, jej istnieniu materialnym (i historii) oraz o jej zapośredniczeniu na różne sposoby. Obraz na wielu poziomach odnosi się do przedmiotu zbierając w jednym miejscu: konkret, reprezentację, znak. Jest agresywny. Można by się o niego zaczepić. Bodzie nas nogami (nogi znalezionej mebla umocowane do lica sterczą w przestrzeń). Wybór nagiej przedmiotowości był punktem wyjścia w tej realizacji. A najprawdopodobniej także punktem dojścia. Po drodze widzimy iluzje, reprezentacje – odbicia faktu. Co tu ma miejsce? Ostatecznie sprowadzam obraz, z jego wysokim kulturowym statusem i mitologią do konkretności. To jest chyba najważniejsza manifestacja. Pokazuję rzecz jako rzecz. Jednocześnie pokazuję jak wygląda rzecz jako obraz a także symbol – tuż obok. Wystawę *Zbieractwo i Łowiectwo* cechował taki właśnie dualizm: z jednej strony operowałem „drewnianym alfabetem” w celu tworzenia metafor z drugiej przeciwnie, ukazywałem rzeczy bezwzględnie wprost.

Omawiany obraz *W rzeczy samej* to mój własny „zwrot ku rzeczom”. No właśnie, coś wisi w powietrzu i to od dość dawna. W humanistyce, a zwłaszcza humanistyce amerykańskiej i angielskiej, zainteresowanie rzeczami, nazywane „powrotem do rzeczy” tworzy bardzo istotny nurt myśli. Funkcjonujący na uniwersytetach pod nazwą *thing studies* – badania

rzeczy. „Zwrot ku rzeczom” zaistniał jako reakcja na dekonstrukcję, konstruktywizm (post-pozytywizm) i narratywizm w humanistyce; jako rodzaj tęsknoty za rzeczywistością, za tym co materialne¹⁴. Jako reakcja na poczucie oddalenia od materii, tonięcia w odmętach dyskursu. Weźmy typowe stanowisko konstruktywizmu: obiekty w świecie w procesie poznania przez człowieka są nie tyle odkrywane ile konstruowane w języku.¹⁵ Jest to stanowisko w jakiś sposób pesymistyczne, czujemy się uwięzieni w języku. A przecież rzeczy są tuż obok, zwyczajne, tajemnicze i aktywne. Zwrot ku rzeczom jest zwrotem ku faktom przeciw rozumieniu poznania w taki sposób, że człowiek za horyzont poznania ma własne konstrukcje językowe. W „powrocie do rzeczy” chodzi o podmiotowość rzeczy (co jest swoistym paradoksem), o zaprzestanie tekstualizowania rzeczy, o widzenie ich nie tylko w kategoriach symboli czy metafor, o nie traktowanie rzeczy wyłącznie instrumentalnie. Podejście to wynika z krytyki faktu „marginalizacji materialności” do jakiego dochodziło w humanistyce na rzecz prymatu dyskursu. Archeolog Bjørnar Olsen w swoim manifestie w obronie rzeczy *Material Culture after Text: Re-Membering Things*, napisał, że chciałby abyśmy zwrócili większą uwagę na to „jak przedmiot kreuje podmiot”. Olsen napisał także, że należy zwrócić swoje zainteresowania ku „nieznanemu aktorowi” - „milczącej rzeczy” i przyznać jej moc sprawczą (agency). Jest to ciekawa, pasjonująca mnie koncepcja, w myśl której rzeczy, w pewnym stopniu, mogą wpływać na bieg wydarzeń. Ponieważ jestem artystą oddającym głos przedmiotom i z zaangażowaniem pracującym z materią to „zwrot ku rzeczom” jako prąd myślowy jest dla mnie ważny.

Na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* zobaczymy jeszcze obiekty świetlne: *Horyzont* (płyta pilśniowa laminowana, LED, 40 x 67,5 x 10 cm, 2014) i *Szczelina pionowa* (płyta pilśniowa laminowana, LED, 22,5 x 86,5 x 10 cm, 2014). Przez dziurę wybitą w górnym lewym rogu pierwszego oraz szczelinę wytłupaną na osi drugiego z ich wnętrza sączy się światło. Pierwszy obiekt kojarzy się z pejzażem. Jest swoistym *ready-made*. Znalazłem swego czasu zużytą, dziurawą płytę meblową i zamieniłem w obiekt light-artowy. Drugi obiekt jest podobny ale powstał inaczej. Pionowa szczelina została wybita młotkiem w płycie jako wyreżyserowana destrukcja. Do wystawy przygotowałem 3 obiekty meblowe z ukrytym światłem (trzecim była praca *Dwa uderzenia*). Istotne było dla mnie ukrycie źródła światła aby wydobyć jego niejednoznaczność – aby widzowie stawiali sobie pytanie o to czy w ogóle je widzą. Do tego stopnia, że zamurowany został kabel zasilający aby oglądający wystawę nie spodziewał się, że patrzy na obiekt świetlny. Moim celem było budowanie kolejnej zasadzki na oko.

Zainteresowanie sztuką światła rozpoczęło się dla mnie od obiektu *Szafa cioci* który powstał w 2005 roku. Obiekt prezentowałem na wystawach *Atrakcje monotonii* w warszawskiej Galerii Działań (2005) oraz warszawskim festiwalu Wola Art (2007). Była to zwyczajna szafa z płyty wiórowej w której wykonałem interwencję, wycinając otwór a następnie rozświetliłem jej wnętrze. Kształt otworu przez który sączyło się światło z szafy był jednakowy jak kształt obrazu który pokazywałem na tej samej wystawie. Moim głównym tropem była integracja światła z obiektem malarskim. Pokazanie na wystawie malarstwa obiektów w których realne

¹⁴ por. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne, refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, s. 17 i 106, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006

¹⁵ Por. Michał Wendland, *Wiele twarzy konstruktywizmu. Różnorodność stanowisk konstruktywistycznych i ich klasyfikacje*, Kultura i Historia, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5004> (dostęp 5.11.2017)

światło „maluje” fragmenty, ponieważ światło jest podstawowym zagadnieniem malarskim wręcz jednym z synonimów malarstwa (podobnie jak lustro).

Wychodzimy z galerii, w ostatnim pomieszczeniu stoi niewysoka ścianka, pod nią opiera się szereg połamanych listew, desek i elementów mebli. Widzimy instalację malarską *Deski, listwy* 2014 (2004). Instalację-zasadzkę, testującą uważność oglądającego. W tej pracy znajdują się subtelne, ledwo dostrzegalne interwencje malarskie dokonywane w przedmiotach znalezionych. Kilkucentymetrowe partie malatury na deskach czy listwach spajające malarstwo z realnością. Te interwencje pokazują, że granica malarstwo-rzeczywistość może być płynna. Jest to stara praca w nowej odświeżonej – jej pierwotna wersja spłonęła wraz z moją pracownią. Pojawiła się na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* jako rekonstrukcja. Miałem silną potrzebę aby zrekonstruować tę ważną dla mnie instalację. Jest to kluczowa dla pewnego etapu wypowiedź o malarstwie; za kontekst mającą koncepcje malarstwa poszerzonego – chodzi mi o zagadnienie definiowania manifestacji pozamalarskich np.: video czy instalacji jako malarstwa¹⁶. Rodzaj wychodzenia poza malarstwo a jednocześnie mówienia o jego kondycji. Rodzaj zabawy w widzę/nie widzę, który kieruje oko i umysł ku obszarowi nierozpoznanego a nierozpoznane jest w moim odczuciu nieodzowne w sztuce.

Obejrzelismy już całą wystawę *Zbieractwo i łowiectwo*. Myślę, że powiedziałem i tak za wiele na temat sposobu pracy jaki jest mi bliski. Lubię zaskakiwać widza, mnożyć wątpliwości dotyczące tego co widzimy. Poprzez oko staram się odwoływać do myślenia. Większość moich prac nawet tych będących obiektami czy instalacjami sytuuję w kontekście malarstwa. Wystawa *Zbieractwo i łowiectwo* wskazywana jako osiągnięcie artystyczne do postępowania o nadanie stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk plastycznych dyscyplinie sztuki piękne miała zawierać w sobie nutę romantyzmu, brutalności i ekspresji, komunikatywność symbolu, element naiwności, więcej koloru w obrazach, enigmatyczność, weryzm (iluzyjność), surowość, szczyptę absurdu i humoru.

Książka Jan Mioduszewski. *Fabryka Mebli*.

Wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* towarzyszyła publikacja książki Jan Mioduszewski. *Fabryka Mebli*. Książka ta jest zarówno katalogiem prac z wystawy jak i krytycznym opracowaniem mojej twórczości z lat 1999-2014. Książka *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* została wydana przez Fundację Lokal Sztuki, związaną z galerią lokal_30 z którą współpracuję od 2005 roku. Ukazała się pod redakcją Agnieszki Rayzacher – dyrektorki galerii. Zawiera wstęp Rayzacher oraz dwa eseje dotyczące mojej twórczości autorstwa prof. Doroty Folgi-Januszewskiej oraz Janka Owczarka. Książka ma charakter sumujący okres twórczości od czasu gdy zacząłem działać pod szyldem Fabryka Mebli. Zawiera zebraną dokumentację wystaw i działań uzupełnioną kilkoma wcześniejszymi pracami. Bezpośrednią motywacją powstania książki był fakt utraty przeze mnie przeważającej części dorobku w tragicznym pożarze budynku przy ulicy Inżynierskiej 3 w Warszawie, w którym mieściły się pracownie 15 warszawskich artystów. Książka *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* utrwala dokumentację utraconych

¹⁶ Patrz. Wystawa *Obrazy jak malowane*, kurator: Jarosław Lubiak, współpraca: Kamil Kuskowski, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 24.11-29.12.2006. Wystawa dotycząca zagadnienia videomalarsstwa.

obrazów i instalacji. Było dla mnie istotne aby przynajmniej w tej formie zachować indywidualny sposób myślenia.

We wstępie do książki Agnieszka Rayzacher podkreśla rolę performans i instalacji w mojej praktyce malarskiej. Zwraca uwagę na swoistą „mobilność” poszczególnych realizacji, na to, że pojedyncze obrazy ze względu na otwartość formuły obrazu kształtowanego, zapewniają „elastyczność eksponowania” i w zależności od kontekstu ekspozycji mogą przybierać „odmienne znaczenia”. Wspomina początki naszej współpracy w 2005 roku w tym dwie wystawy indywidualne w Galerii lokal_30 w Warszawie: *Malszok* z 2008 roku oraz *Pictura minoris* z 2012 roku. Przypomina serię nieruchomych performans, które zrealizowałem w czasie różnych wystąpień galerii: *Blow'n in the wind*, 2008; *Pomnik konny*, 2009; *Transport*, 2011. Przywołuje punkty odniesienia istotne dla postrzegania mojej twórczości: od obrazów *trompe-l'oeil* do dadaizmu i surrealistycznej koncepcji *objet trouvé*. Dość szeroko omawia zagadnienie asamblaży prezentowanych na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo*, w których zasadniczą rolę ma praca z przedmiotem znalezionym - swoisty recykling starych mebli i ich metamorfozy. Buduje także tło myślowe dla nowych obrazów performatywnych, które po raz pierwszy pokazałem na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* wspominając o łączeniu malarstwa i performans w twórczości Jacksona Pollocka, Heleny Almeida i Cleaesa Oldenburga¹⁷.

Prof. Dorota Folga-Januszewska w eseju o charakterystycznym tytule „Jan Mioduszewski. Wątpić, myśleć, patrzeć”, omawia grę z widzem, którą prowadzę przy pomocy „obrazów ludzących”. Jest to temat bliski tej badaczce, która wielokrotnie pisywała o malarstwie typu *trompe-l'oeil*. W eseju Folgi-Januszewskiej ciekawa jest perspektywa epistemologiczna i kosmiczna w odczytaniu wystawy *Zbieractwo i łowiectwo*. Autorka traktuje typ malarstwa jako uprawiam jako otwarte pytanie dotyczące naszych władz poznawczych zaś sytuuje go w kontekście wiedzy na temat wielowymiarowości wszechświata. Rozpoczyna od przywołania książki Edwina A. Abotta *Flatlandia*, książki opowiadającej o świecie dwu-wymiarowym i zamieszkującej go społeczności, która nie wierzy w świat trójwymiarowy. W ten sposób prof. Folga-Januszewska zwraca uwagę na wszystkie paradoksy, które rodzą się gdy patrząc z odwrotnej perspektywy świat trójwymiarowy przedstawiamy na płaszczyźnie. Prace Fabryki Mebli odnoszące się do mebli modernistycznych Folga-Januszewska nazywa dekonstrukcją „iluzji oszczędnej przestrzeni” opisując je jako krytykę modernistycznej utopii ekonomizacji otoczenia. Ten trop jest cenny; krytyka z reguły wtlacza mnie w formułę artysty z sentymentem odnoszącego się do modernizmu rodem z PRL, co jest jednostronnym odbiorem moich intencji. Prof. Folga-Januszewska zauważa, że w ostatnim okresie w mojej pracy nie mają już znaczenia meble w całości a „reszty”, „fragmenty”, meble zdekonstruowane, które „odsyłam do nowych zadań”. Nie byłaby sobą- wybitnym muzealnikiem, członkiem i prezydentem ICOM (International Council of Museums, Polska)- gdyby nie odniosła zbioru przedmiotów znalezionych i przetworzonych zaprezentowanych przez mnie na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* do zagadnienia kolekcji muzealnej.

¹⁷ Rayzacher odwołuje się do wystawy *A Bigger Splash. Painting after performance* prezentowanej w Tate Modern w Londynie w 2012 roku stawiającej zagadnienie związków malarstwa i performans. Patrz. *A Bigger Splash. Painting after performance*, pod redakcją Catherine Wood, Tate Modern, London 2012.

Możliwość zobaczenia wystawy *Zbieractwo i łowiectwo* jako metafory muzeum, z jego znanymi ułomnościami, jest dla mnie frapującą perspektywą.

Janek Owczarek swój esej żartobliwie zatytułował *Meblizm*. Owczarek twierdzi, że przywiązanie do mebla jako wyłącznego przedmiotu obrazowania występujące w mojej praktyce jest dadaistyczne. Jednak esej *Meblizm*, wbrew tytułowi, wcale nie jest lekkim potraktowaniem moich poszukiwań. Oparty jest na solidnej pracy archiwalnej, przywołuje cytaty z kilku wywiadów jakich udzieliłem i porządkuje różne wątki interdyscyplinarnej sztuki jaką uprawiam. Janek Owczarek szczegółowo relacjonuje powiązania pomiędzy mediami: związki malarstwa z performans, instalacją, fotografią, gestami efemerycznymi. Wszystkie razem tworzą swoiste *gesamtkunstwerk*, które nazwałem Fabryka Mebli. Owczarek pisze o iluzjonizmie odwołując się do starożytności i słynnej rywalizacji Parradzosa i Zeuksisa. Wspomina o fascynującym mnie malarzu holenderskim Cornelisie Gijchsbrechtsie (znany obraz pokazujący odwrocie obrazu). Pokazuje w jaki sposób aktualizuję wątki iluzyjnego malarstwa łącząc go z tradycją awangardy malarskiej. Relacjonuje związki *obrazu-mebla* z amerykańską tradycją artystyczną, z obrazem kształtowanym czyli *shaped canvases painting* np. Frank Stella, Ronald Davies. Wiąże *obraz-mebel* z eksperymentami z kształtem pola obrazu w polskiej tradycji artystycznej, z dziełami Wojciecha Fangora, Jana Berdyszaka, Zbigniewa Gostomskiego. Janek Owczarek określa *still performance* (moja autorska definicja performans) polegający na bezruchu i łączeniu się z obrazem lub obiektem jako „performans zaprzęgnięty w problematykę malarską”. Na koniec Owczarek spostrzega, że moje działania nie są wyłącznie autotematycznym rozważaniem na temat medium malarstwa a mogą mieć wymiar krytyczny.

Książka *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* powstała przy moim aktywnym współudziale. Miałem znaczący wpływ na koncepcję i skład publikacji. Mój wkład w powstanie książki określam na 50 %. Książka bazuje na archiwum fotograficznym prac, które gromadzę. Zawiera uporządkowaną bibliografię tekstów prasowych, krytycznych w książkach i katalogach, wywiadów, tekstów autorskich, tekstów w internecie. Podana jest pełna lista wystaw indywidualnych i zbiorowych oraz wystąpień od czasu powołania Fabryki Mebli czyli od 2002 roku do 2014 roku; roku opublikowania książki.

Część katalogowa książki, zgodnie z moją ideą, została ułożona w dwóch działach. Pierwszy pt. *Obrazy-meble* pokazuje obrazy w klasycznym ujęciu katalogowym wraz z pełnym opisem. Drugi pt. *Wystawy, performanse, realizacje* pokazuje widoki wystaw i zapisy akcji w porządku chronologicznym od najnowszych do najwcześniejszych stanowiąc rodzaj „podróży w głąb (...) twórczości”, jak ujęła to we wstępie Agnieszka Rayzacher. Zależało mi aby najpierw pokazać obrazy „na czysto”, w ich oddziaływaniu samodzielnym a następnie w drugiej części pokazać te same prace w kontekście galerii i sytuacji. Dokumentacjom niektórych wystaw towarzyszą reprodukcje druków ulotnych lub zaproszeń aby dopełnić obrazu całości. Dla oceny mojego dorobku od czasu uzyskania stopnia doktora sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne istotne są realizacje i wystawy od 2008 roku. W książce *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli* reprodukowane od strony 94 do 153 oraz na stronach 65, 68 i 69, 74, 83-91.

Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych i naukowo - badawczych.

Krótki życiorys:

Urodziłem się 9 czerwca 1974 roku w Warszawie. Jestem malarzem, performerem, twórcą instalacji. Od 2002 roku używam pseudonimu Fabryka Mebli. Studiowałem w PWSSP w Łodzi, 1994-1996 (pracownia malarstwa prof. Jacka Bigoszewskiego) i ASP w Warszawie, 1996-1999; pracę dyplomową obroniłem w pracowni prof. Zbigniewa Gostomskiego. Od 2001 pracuję na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w zespole Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych kierowanej przez prof. Jacka Dyrzyńskiego. W 2008 roku uzyskałem tytuł doktora w dziedzinie sztuk plastycznych. W kadencji 2016-2020 pełnię funkcję prodziekana ds. studentów na macierzystym wydziale. Zajmuję się zagadnieniem iluzji i *mimesis* w malarstwie, fenomenami percepcji wzrokowej, obrazowaniem przestrzeni, problematyką przedmiotu. Tworzę obiekty malarskie wykorzystujące meble lub ich elementy. Jestem związany ze środowiskiem warszawskiej galerii lokal_30. Mieszkam i pracuję w Warszawie.

Osiągnięcia artystyczne:

Od uzyskania stopnia doktora sztuk plastycznych (od 2008 rok do 2017 roku):

12 wystaw indywidualnych i 43 wystawy zbiorowe; 15 performansów – w galeriach i w ramach festiwalu sztuki efemerycznej; 2 monumentalne realizacje w przestrzeni publicznej: *Relief* na budynku Nowego Teatru Krzysztofa Warlikowskiego w Warszawie (wraz z Marta Paulat, współautorstwo 50%) oraz wystrój wnętrza w hallu BWA w Jeleniej Górze.

W 2009 roku otrzymałem półroczne stypendium twórcze MKiDN, w 2015 roku otrzymałem roczne stypendium twórcze MKiDN.

Przed uzyskania stopnia doktora sztuk plastycznych (od 1999 roku do 2008 rok):

Debiutowałem w 2000 roku wystawą *Nieobecność* w warszawskiej Galerii Działań. Wystawa odnosiła się do zagadnienia ikonoklazmu. Wystawiłem serię obrazów przedstawiających kostiumy bez ludzi w pozach z dawnych obrazów (cytaty z obrazów Jean-Antoine'a Watteau, Sandro Botticellego, Tomasa Gainsborough).

Od debiutu do 2008 roku (uzyskanie stopnia doktora): 8 wystaw indywidualnych i 28 wystaw zbiorowych, 12 performansów, 3 interwencje w przestrzeni publicznej.

W 2005 roku uzyskałem wyróżnienie na ogólnopolskim biennale malarstwa "Bielska Jesień".

Otrzymałem półroczne stypendium twórcze MKiDN w 2005 roku.

Zestawienie sumaryczne:

20 wystaw indywidualnych i 71 wystaw zbiorowych, 27 performansów, 3 interwencje w przestrzeni publicznej, 2 monumentalne realizacje w przestrzeni publicznej.

Trzykrotnie otrzymałem stypendium twórcze MKiDN: w 2005 i 2009 roku stypendium półroczne, w 2015 roku stypendium roczne.

Istotne wystawy międzynarodowe po uzyskaniu stopnia doktora sztuk plastycznych (wybór):

Do najistotniejszych wystaw międzynarodowych w mojej pracy zaliczam ***Twisted Entities – Zeitgenössische polnische Kunst w Museum Morsbroich w Leverkusen w Niemczech w 2013 roku*** (kuratorka dr Stefanie Kreuzer). Był to przekrojowy pokaz polskiej sztuki aktualnej w którym prezentowano, poza moimi obrazami, prace m.in: Konrada Smoleńskiego, Anety Grzeszykowskiej, Honzy Zamojskiego, Michała Budnego, Mirosława Bałki, Zuzanny Janin, Roberta Kuśmirowskiego, Moniki Sosnowskiej.

W ogrodzie Museum Morsbroich odbył się w 1964 roku międzynarodowy pokaz aranżacji malarskiej Wojciecha Fangora – realizacji złożonej z pogiętych płaszczyzn sklejk z otworami pomalowanych w optyczny wzór. Do tego pokazu nawiązywała wystawa o tytule *Zniekształcone byty*, prezentująca zagadnienie subwersywnych deformacji ciał i przedmiotów w polskiej sztuce po 1989 roku. Sztuka polska, w odczytaniu kuratorki, rozprawia się z pamięcią komunizmu i okresem transformacji używając narzędzi dekonstrukcji i prezentując polską rzeczywistość krytycznie, w krzywym zwierciadle. Wystawie towarzyszył katalog, w nim teksty Karola Sienkiewicza, Stefanie Kreuzer oraz Naomi Smolik.

Kreska, kropka, wejdz w galerii Universitat der Kunste w Berlin w 2015 roku.

Obszerna prezentacja środowiska akademickiego warszawskiej ASP z udziałem artystów i artystek rzeźbiarzy, malarzy i grafików. W zbiorowym pokazie, poza mną, brali udział m.in: Błażej Ostojka Lniski, Paweł Nowak, Maciej Aleksandrowicz, Agnieszka Cieślińska, Arek Karapuda, Paweł Bołtryk, Andrzej Kokosza, Małgorzata Dmitriuk. Wystawie towarzyszył katalog. W katalogu wystawy opublikowano tekst Joanny Kiliszek pt: *Fenomen akademickiej wolności*. W tekście autorka analizuje założenia kształcenia artystycznego w warszawskiej uczelni.

EX-Y:Representation of Contemporary Masculinity w Cydonia Gallery, w Dallas, USA w 2014 roku.

Zbiorowa wystawa konfrontująca postawy amerykańskich i polskich artystów. Opowiadająca o męskości, jej odcieniach i kryzysie we współczesnych społeczeństwach zachodu. Kuratorką wystawy była Hanh Ho. Na wystawie, poza moimi, prace m. in: Austina Eddy, Alana & Michaela Flemingów, Paula Knighta, Sybrena Renemy, Doroty Kozieradzkiej. Wystawie towarzyszył katalog.

Międzynarodowy festiwal performans Between Sky & Sea, IV: Given Place, który odbył się 30 sierpnia 2014 roku na wyspie Herdla w Norwegii.

Organizatorem festiwalu był PAB – Performance Art Bergen we współpracy z Fundacją In Situ, organizatorem Festiwalu Sztuki Efemerycznej: Konteksty odbywającego się co roku w Sokołowsku na Dolnym Śląsku. Kuratorkami festiwalu były Rita Marhaug i Małgorzata Sady. Festiwal był okazją do międzynarodowej konfrontacji postaw artystów sztuki akcji. W festiwalu brali udział m.in.: Maurice Blok (Finlandia/Holandia), Carpenter + Longva (duo, USA/Norwegia), Benedicte Clementsen (Norwegia), Sandra Johnston (Irlandia Północna), Jolanta Krukowska (Polska), Karen Kipphoff (Norwegia/Niemcy), Jan Mioduszewski (Polska), Sigmund Skard (Norwegia), Paulina Zielińska (Polska), Kamoji + Noah (duo, Polska). Festiwalowi towarzyszył katalog oraz film dokumentujący performasy.

Ultramöbel w Instytucie Polskim w Berlinie (wraz z Karstenem Konradem) w 2011 r.;

Wystawa w Instytucie Polskim w Berlinie (kuratorką Aneta Panek) miała charakter podwójnego *solo show*. Kuratorka zestawiała moją twórczość z poszukiwaniami Karstena Konrada, berlińskiego artysty, pracującego ze znalezionymi przedmiotami. Wystawa dotyczyła zagadnień asamblażu, użycia nietypowych materiałów, dekonstrukcji designu i recyklingu artystycznego.

***Lost perspective* w Gallery lokal_30_warszawa_london w Londynie w Wielkiej Brytanii w 2010;**

Wystawa w Londynie na której zaprezentowano obrazy moje oraz Karoliny Zdunek.

***Jan Mioduszewski & Clemens Hollerer* w Winiarzyk Gallery w Wiedniu w Austrii w 2009 roku.**

Wystawa miała charakter podwójnego *solo show*. Została zaprezentowana w ówczesnie nowej, prywatnej galerii. Prace mojego autorstwa zostały zestawione z realizacjami Clemensa Hollerera, austriackiego artysty zajmującego się przestrzenią miasta.

***Teleportation And other hybrids*, lokal_30 special guest at Galerie U7 we Frankfurcie nad Menem, w Niemczech w 2008 roku.**

Zbiorowa wystawa artystów współpracujących z galerią lokal_30 zaprezentowana w starej fabryce we Frankfurcie nad Menem na zaproszenie niemieckiej galerii U7. W wystawie brali udział m.in: Maciej Kurak, Zuzanna Janin, Karolina Zdunek, Anna Konik, Tomasz Kozak, Filip Berendt.

Istotne zbiorowe wystawy krajowe po uzyskaniu stopnia doktora sztuk plastycznych (wybór):

***Wystawa Šestsil* w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie w 2017 roku.**

Wystawa powstała jako pokłosie badań grupy artystów nad czeską awangardą a szczególnie surrealizmem. Jej pomysłodawca i kuratorem był Grzegorz Kozera. Na wystawie prezentowałem prace nawiązujące do czeskiego kubizmu w architekturze i meblarstwie (Pavel Janák, Josef Gočár). W wystawie, poza mną, brali udział: Iza Rogucka, Marta Paciejewska, Grzegorz Kozera, Karolina Breguła, Zo. Na wystawie prezentowałem 4 prace: *Bukiet Pavela Janáka; Sen Pavela Janáka; Bukiet Josefa Gočára, Sugestia hipnotyczna*.

***Wystawa n_TROPIA. Ćwiczenia z rysunku*, w ramach Think Thank Lab Triennale – Międzynarodowego Triennale Rysunku w Galerii Entropia we Wrocławiu w 2016 roku.**

Pokaz towarzyszący Triennale we wrocławskiej galerii publicznej. W wystawie, poza mną, brali udział: Maciek Bączyk, Krystian Truth Czaplicki, Marcin Mierzicki, Beata Rojek, Michał Szota, Karolina Szymanowska. Wystawa poszerzała pojęcie rysunku prezentując rysunek w kontekście architektury, w związku z filmem animowanym, w obiekcie, w działaniach performatywnych. Na wystawie prezentowałem obiekt performatywny pt: *Rysunek przypadkowych potrąceń*.

***Wystawa Frank Stella i synagogi dawnej Polski* w POLIN Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie w 2016 roku.**

Sednem wystawy było 5 obrazów i liczne szkice Franka Stelli z cyklu *Polish Village Series* (polskie miasteczka) stworzone w latach 70.; nawiązujące do dawnych bóżnic drewnianych z terenów II Rzeczypospolitej. Obrazy Franka Stelli powstały zainspirowane dokumentacją z książki Kazimierza i Marii Piechotków *Synagogi drewniane* (wydanie amerykańskie pt. *Wooden Synagogues*). Kurator wystawy dr Artur Tanikowski zestawiał oryginały Stelli z dokumentacją synagog pochodzącą z archiwum Zakładu Architektury Polskiej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie, w okresie międzywojennym, z inicjatywy Oskara Sosnowskiego drewniana żydowska architektura sakralna była inwentaryzowana; w inwentaryzacji brali udział m.in. fotograf Szymon Zajczyk, Kazimierz Piechotka, Bronisław Żywno (bohaterowie wystawy). Wystawę uzupełniały prace współczesnych polskich artystów, stanowiące rodzaj komentarza do prac Franka Stelli – zostałem zaproszony do tej części. Wykonałem szereg „przyrządów optycznych”, dzięki którym widz mógł obserwować relacje, jakie zachodzą między przekrojami architektonicznymi bóżnic a kompozycjami z

cyklu *Polskie miasteczka* – przyrządów służących do wyjaśnienia widzowi abstrakcji. Wystawa *Frank Stella i synagogi dawnej Polski* otrzymała liczne wyróżnienia m.in.: nagrodę Sybilla w kategorii wystawa sztuki za rok 2016, znalazła się także wśród 15 najlepszych wystaw z całego świata w 2016 roku w rankingu opublikowanym przez portal [Hyperallergic](#). Wystawie towarzyszył katalog „Frank Stella i synagogi dawnej Polski” pod redakcją Artura Tanikowskiego, w którym ukazał się tekst mojego autorstwa pt: „Salto w synagodze”.

Wystawa *Two Sticks*, w ramach Think Thank Lab Triennale – reaktywowanego międzynarodowego Triennale rysunku w Muzeum Architektury we Wrocławiu (wystawa główna) w 2015 roku.

Pokaz konfrontujący podejście do rysunku polskich oraz japońskich artystów, stanowiący spotkanie Zachodu ze Wschodem. W ramach wystawy przypomniano archiwalne prace wrocławskiej awangardy np. Zdzisława Jurkiewicza, Wandy Gołkowskiej a także zaprezentowano nową instalację rysunkową Sadaharu Horio, nestora ruchu Gutai. Kuratorzy: Fumihiko Sumitomo, Daniela Tagowska. Na wystawie prezentowałem obraz *Podłoga (poliptyk)*.

Wystawa *Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia* w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2013 roku.

W wystawie, poza mną, brali udział: Piotr Bosacki, Bownik, Radek Szlaga, Olgierd Chmielewski, Attila Csörgő, Peter Fischli i David Weiss, Rube Goldberg, Igor Krenz, Daniel Malone, Janek Simon. Kuratorki wystawy: Joanna Kordjak oraz Ewa Borysiewicz. Na wystawie prezentowano rysujące lub malujące maszyny – automaty oraz chałupniczo wykonane urządzenia wytwarzające obrazy. Wystawa towarzyszyła retrospektywnej prezentacji filmów i wynalazków Juliana Antonisza, *plastyka* i twórcy eksperymentalnych filmów animowanych (*Technika jest dla mnie rodzajem sztuki*). Przeniknięta była ideą *Do it yourself* (Zrób to sam). Na wystawie prezentowałem pracę *Bez tytułu (Zabawy naszych pradiadków)* – instalację-zabawkę służącą do projekcji teatru cieni. Wystawie towarzyszył katalog.

Wystawa *Katalog Entropii Sztuki* w galeria Entropia we Wrocławiu w 2013 roku.

Wystawa w galerii z której środowiskiem jestem związany od 2005 roku. Wystawa i obiekt będący swoistym katalogiem prac 89 artystek i artystów m.in.: Kuby Bąkowskiego, Bettiny Bereś, Olafa Brzeskiego, Oskara Dawickiego, Andrzeja Dudka- Dürera, Nicolasa Grospierra, Marcina Harlendera, Rafała Jakubowicza, Zuzanny Janin, A.M.M. Jodko, Pawła Jarodzkiego, Kojiego Kamojiego, Igora Krenza, Natalii LL, mojej, Ewy Partum, Marty Paulat, Jadwigi Sawickiej, Józefa Robakowskiego. Kuratorzy: Alicja i Mariusz Jodko. Obiekt będący zarazem anty-katalogiem, manifestacją entropii i neo-dadaistycznym manifestem przenikania się wszelkich przejawów sztuki. Prace artystów umieszczono w szufladkach starego bibliotecznego katalogu kartkowego. Do tej wystawy wykonałem pracę nawiązującą do słów św. Bernarda z Clairvaux „(...)o wiele więcej znajdziesz w lasach niż w grubych księgach. Drzewa i kamienie nauczą cię tego, czego nie nauczysz się od filozofów”. Byłem również scenografem tej wystawy – przygotowałem szereg białych czarnych obrazów-obiektów ukazujących zdekonstruowany katalog; opracowałem postumenty-rzeźby pod wystawiane prace, zaaranżowałem wystawiane obiekty. Wystawie towarzyszył katalog (zaprojektowałem okładkę).

***Damy z pieskiem i małpką* w Królikarni, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie w 2011.**

Wystawa na temat rokokowej sztuki dworskiej z XVIII w i jej reinterpretacji we współczesnej kulturze. Kuratorka: Agnieszka Tarasiuk. Tytuł wystawy został zaczerpnięty z obrazu Nicolasa de Largillierre'a *Portret damy z pieskiem i małpką*. Na wystawie Prezentowano obrazy i rysunki XVIII-wiecznych mistrzów, m.in. *Kąpiel w parku* Jeana-Pierre'a Norblina, żurnale z epoki, suknie i rzeźbione sanie w

kształcie muszli pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wystawiałem obraz pt: *Dziewczynka (suknia rokokowa)*.

Wystawa *Miłość do tego, co naturalne* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w 2011 roku.

W wystawie brali udział Dorota Buczkowska, Rafał Dominik & Agata Wrońska, Maurycy Gomulicki, Marcin Gwiżdowski, Olga Lewicka, Gordon Matta-Clark, Jan Mioduszewski, Dmitry Paranyushkin & Diego Agullo, Magdalena Starska, Matthias Wermke & Mischa Leinkauf. Kuratorka: Anna Czaban. Tytuł wystawy został zaczerpnięty z opowiadania francuskiego pisarza symbolisty Villiersa de Isle'a-Adama. Pokaz odnosił się do tropów fantastyki i osobliwości a także autentyzmu doświadczenia i kategorii przygody. Na wystawie prezentowałem prace z cyklu *Pictura minoris*. Wystawie towarzyszyła książka/katalog z pracami artystów oraz tekstami Marcina Czerkasowa, Anny Czaban, Uli Ryciak.

Wystawa *Pokaz 4* w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu w Galerii Sztuki Współczesnej w 2011 roku.

Prezentacja części kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Górnośląskiego m.in.: Anna Baumgart, Krzysztof M. Bednarski, Zuzanna Janin, Paweł Kowalewski, Zofia Kulik, Dominik Lejman, Robert Maciejuk, Igor Przybylski, Wilhelm Sasnal, Andrzej Tobis. Kurator: Marek Meschnik. Odsona grupująca prace odnoszące się do historii sztuki, problematyki tożsamości, autoportretu artysty oraz prezentująca nurt sztuki feministycznej. Na wystawie moja praca pt: *Półka w miednicy* (w zbiorach Muzeum Górnośląskiego). Wystawie towarzyszył katalog.

Wystawa *Uporczywość* w Galerii Salon Akademii w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2010 roku.

Na wystawie zaprezentowane zostały prace: Leszka Knafelskiego, Róży Litwy, Anny Okrasko, Anny Panek, Sławomira Pawszaka, Radka Szlagi oraz Piotra Wysockiego. Kuratorem ekspozycji był Stach Szabłowski. Wystawa o uporczywym trwaniu malarstwa na przekór wielokrotnie ogłaszanej śmierci tego medium. Na wystawie prezentowałem obraz pt: *Materac* oraz obraz *Koniec*. Wystawie towarzyszył katalog.

Udział 5 Triennale Młodych w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2008 roku.

Przegląd „młodej sztuki” o charakterze ogólnopolskim. Tradycja tej imprezy nawiązuje do spotkań młodych artystów i krytyków sztuki zainicjowanych w początku lat 90. przez prof. Jana Berdyszaka. W Triennale poza mną brali udział m.in: Tomasz Bajer, Wojciech Bąkowski, Olaf Brzeski, Agnieszka Chojnacka, Krystian „Truth” Czaplicki, Wojciech Doroszuk, Wojtek Gilewicz, Marek Glinkowski, Arti Grabowski, Kobas Laksa, Alicja Łukasiak, Artur Malewski, Przemysław Matecki, Tomasz Mróz, Laura Paweła, Aleksandra Polisiewicz, Marta Pszonak, Karol Radziszewski, Mariusz Tarkawian, Andrzej Wasilewski, Zorka Wollny, Galeria Rusz: Joanna Górską, Rafał Góralski; Grupa Sędzia Główny: Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak. Kurator 5 Triennale: Kamil Kuskowski, koordynator projektu ze strony CRP: Jarosław Pajek.

Istotne krajowe wystawy indywidualne po uzyskaniu stopnia doktora sztuk plastycznych:

Wystawa *Obudowa* (wraz z Liddy Scheffknecht) w Austriackim Forum Kultury w Warszawie w 2015 roku

Wystawa dotycząca *iluzjonizmu*. Zagadnienie iluzji w pracach mojego autorstwa zostało skonfrontowane z pracami austriackiej artystki Liddy Scheffknecht, która zajmuje się fotografią i

instalacją. W Austriackim Forum Kultury w Warszawie odbywa się wiele wystaw pomyślanych jako spotkanie artystów z Polski i Austrii, których łączy wspólna problematyka poszukiwań. Na wystawie prezentowałem m.in. obrazy.: *Stół w szafie*, 2015; *Chmura*, 2015; *Bukiet*, 2015; *Trzy belki*, 2015.

Wystawa, *Drabina (Sytuacja malarstwa w 2015 roku)* w Galerii Entropia we Wrocławiu w 2015 roku

W tej prezentacji zajmowałam mnie sytuacja malarstwa. W Galerii Entropia przedstawiłem próbę traktatu-performans będącego manifestacją intuicji na temat punktu w jakim znajduje się dyscyplina, w połowie drugiej dekady XXI wieku. Zrealizowany w Galerii Entropia performans pozostawił ślad na ścianie galerii w postaci obrazu-drabiny.

Wystawa *Pictura minoris* w galerii lokal_30 w Warszawie w 2012 roku

Zaprezentowałem instalację malarską łączącą iluzyjnie malowane obrazy przedstawiające połamane sprzęty z śmietnika z autentycznymi deskami i resztkami mebli. Zatarłem granicę pomiędzy malarstwem a rzeczywistością. Zebrane sprzęty i resztki zatytułowane *Nature morte in expresis verbis* były metaforą losu. Jednak nie wyłącznie o destrukcję chodziło w wystawie *Pictura minoris*, w istocie była to manifestacja czułości dla rzeczy porzuconych. W końcu *pictura minoris* oznacza *malarstwo rzeczy mniejszych* (odniesienie do antycznego gatunku).

Wystawa *Firma* w galerii Białej w Lublinie w 2009 roku

Wypowiedź na temat sztuki jako produktu. Wykorzystałem szyld Fabryka Mebli aby zadać pytanie o sztukę w kontekście uwarunkowań gospodarczych. Zarówno o rynek jak i o język mówienia o sztuce, który stał się techniczny na wzór anglosaski: „produkcja wiedzy”, „strategia”, „poprawa widzialności”, „tendencja wzrostowa”, „pozycja rynkowa”. Wystawa metaforycznie ukazywała moją działalność artystyczną jako „działalność produkcyjną” poprzez obrazy: *Cięcie drewna*, 2009, *Transport*, 2009; *Produkcja*, 2009; instalację *Magazyn*, 2009. W dniu otwarcia ekspozycji wykonałem performans *Szkolenie firmowe*.

Wystawa *Nauka – Edukacja* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2009 roku

Tematem wystawy *Nauka – Edukacja* była sztuka i wiedza. W przedstawionej w Oranżerii instalacji interesował mnie system edukacji sztuki. Poprzez tę wystawę w swoisty sposób odreagowałem Akademię. Mówiłem o dojrzewaniu świadomości do tego na czym gra w sztukę polega, o uczeniu się jej mechanizmów. W rzeczywistości opowieść o klasie szkolnej była opowieścią o moim rozwoju. W Galerii Oranżeria w CRP zaprezentowałem dwie instalacje: *Klasa* oraz *Pracownia*.

Realizacje monumentalne:

Relief z blachy malowanej na fasadzie budynku biurowego Nowego Teatru Krzysztofa Warlikowskiego w Warszawie przy ulicy Madalińskiego 10/16, który zrealizowałem wraz z Martą Paulat w 2012-2013 roku (współautorstwo 50%). Czasowe rozwiązanie plastyczne fasady powstało w ramach projektu Fundacji Architektury *Scenografie Miejskie. Współdziałania (Relief* zdołał zrealizować do 2015 roku). Praca składała się z 56 blach malowanych. Użyliśmy intensywnych zestawień kolorystycznych i pół-przestrzennej formy.

Działalność naukowo-badawcza:

Moje zainteresowania badawcze dotyczą teorii kompozycji. Zajmowałem się teorią koloru, zasadami geometrycznego układu form w obrazach, historią dydaktyki kompozycji w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, metodyką kształcenia artystów, technologią w zakresie technik mieszanych. Publikuję artykuły w czasopismach oraz redaguję i współredaguję książki z tego zakresu tematów.

Przygotowywałem także materiały na wystawy tematyczne ukazujące dydaktykę kompozycji.

Książki opublikowane:

Inna Formuła Obrazu/ struktura, przestrzeń, materiał, kolor. Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prof. Jacka Dyrzyńskiego, studenckie prace z lat 1985-2011, redakcja Jacek Dyrzyński, Jan Mioduszewski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2014. ISBN 978-83-63594-54-1

Jastrzębowski. Rekonstrukcja. O programie przedmiotu Kompozycja Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego. Próba odtworzenia metodyki nauczania, redakcja i koncepcja Jan Mioduszewski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016. ISBN 978-83-65455-11-6

Jastrzębowski. Reconstruction. Wojciech Jastrzębowski's Composition of Planes and Spatial Forms Programms. An Attempt to Recreate His Teaching Method, redakcja i koncepcja Jan Mioduszewski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016. ISBN 978-83-65455-13-0 (wersja angielska książki)

Rozdziały w książkach:


1/∞ - Oryginał vs. Reprodukacja, redakcja Arkadiusz Karapuda, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2015. ISBN 978-83-63594-66-4 | Rozdział: *RetroMetroLandschaft* oraz ilustracje źródłowe.

Frank Stella i synagogi dawnej Polski, redakcja i koncepcja Artur Tanikowski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, 2016. ISBN 978-83-944262-0-0 | Rozdział: *Salto w synagodze*, ilustracje.

Artykuły w czasopismach:

Inna Formuła Obrazu- struktura, przestrzeń, materiał, kolor, *Aspiracje* – pismo warszawskich uczelni artystycznych, nr. 4(34), 2013, str. 75-77, ISSN 1732-6125

RetroMetroLandschaft w A19 –z Janem Mioduszewskim rozmawia Marta Żakowska, *Aspiracje* – pismo warszawskich uczelni artystycznych, nr. 4(34), 2013, str. 58-59. ISSN 1732-6125



Summary of professional accomplishments:

1. Name and surname:

Jan Mioduszeowski

2. Diplomas, academic/artistic degrees – with the name, place and year of acquisition and the title of doctoral dissertation.

Master of Fine Arts diploma, Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Painting, 20.10.1999

Doctor of Fine Arts diploma in the discipline and field of study of fine art, awarded by the resolution of the Painting Faculty Council of the Academy of Fine Arts in Warsaw on 27.05.2008.

Doctoral dissertation: a series of artworks with a description titled "Illusion of Painting and the Reality of Space", thesis advisor: Assistant Professor Wiesław Łuczaj, reviewers: Professor Jacek Dyrzyński, Professor Grzegorz Sztabiński.

3. Information on past employment in academic/artistic units.

Since 2001: Academy of Fine Arts in Warsaw, Faculty of Painting; assistant intern (2001–2003), teaching fellow in Professor Jacek Dyrzyński's Studio of the Principles of Art and Visual Structures (since 2003); Assistant Professor in the Studio (since 2009).

Since 2009: Polish-Japanese Academy of Information Technology (PJAiT) in Warsaw, Faculty of New Media Arts – Graphic Design studies; independent lecturer, Studio of Visual Structures.

4. Indication of an artistic and academic achievement under art. 16 par. 2 of the law of 14 March 2003 on academic degrees and titles and art degrees and titles (Dz.U. [Journal of Laws] 2016, No. 690, as amended in 2016, item 1311).

***Gathering and Hunting* exhibition, lokal_30, Warsaw, 5.12.2014–31.01.2015**

with the accompanying book:

***Jan Mioduszeowski. Furniture Factory*, ed. Agnieszka Rayzacher, Lokal Sztuki Foundation/lokal_30, Warsaw 2015; ISBN: 9788392840428**

Index of works presented in the *Gathering and Hunting* exhibition:

Hall/entrance

Spinning Chair, DVD, 2012

Chair Pyramid, photograph and wooden elements on hardboard, 40 x 80 cm, 2014

Room 1 (on the left)

Painting with a Sitting Place (in the Moonlight), acrylic, battens, beaverboard on canvas and hardboard, table, chair, 330 x 250 cm, 2014

Daddy's Board, epoxy resin with white mineral filler, 12 x 26 cm, ed. of 8 + 1 AP, 2014

Three Boards, epoxy resin with white mineral filler, 37 x 123 cm, 2014

Room 2 (on the right)

Planks, Battens, oil on wood and MDF, variable dimensions, 2014 (2004)

Two Blows, laminated beaverboard, LED, 43 x 43 cm, 2014

Room 3

Sun of Peru, acrylic, battens on MDF, 88 x 205 cm, 2014

Fish, oil on blockboard, wooden elements, gypsum, 95.5 x 40 cm, 2014

Untitled (Saint Sebastian), distemper and oil on canvas, 24 x 30 cm, 2013

Passageway

Shadow of a four-dimensional chair in three-dimensional space, acrylic, battens, photograph, 33 x 66 cm, 2014

Room 4

A Matter of Fact, oil on canvas and MDF, furniture elements, 59.5 x 83 cm, 2014

Horizon, laminated beaverboard, LED, 40 x 67,5 cm, 2014

Vertical Crack, laminated beaverboard, LED, 22.5 x 86,5 cm, 2014

Hunting Tower, fir wood and pine wood, 70 x 200 x 285 cm (stairhead at 164 cm), 2014

Frieze with Elements of Furniture and Battens, in situ installation, variable dimensions, 2014

Motto:

"Once you've left my armchair, walking towards the north, you come into view of my bed, which is placed at the far end of my room: it's a most agreeable sight. It is situated in the most pleasant spot imaginable: the first rays of the sun come to disport themselves in my bed curtains. (...) I love to bask in these sweet moments, and I always prolong as much as I possibly can the pleasure of meditating in the snug warmth of my bed. Is there any theatre which arouses the imagination more, or awakens more tender ideas, than this piece of furniture in which I sometimes lose myself? (...) A bed witnesses our birth and death; it is the unvarying theatre in which the human race acts out, successively, its captivating dramas, laughable farces, and dreadful tragedies. It is a cradle bedecked with flowers; it is the throne of love; it is a sepulchre".¹⁸

A journey around the gallery: *Gathering and Hunting*

The motto, with which opened my summary, is an excerpt from *A Journey around My Room* by Xavier de Maistre, a romantic Savoyard writer. In the novel there is a brilliantly succinct observation about the imagination giving us an opportunity to travel wherever we please. De Maistre was a soldier, a writer, a painter, an erudite, a traveler and, above all, a dreamer. He wrote the novel during the carnival, while being held under house arrest, following his arrest in Turin in 1790. De Maistre, being a professional soldier in the Piedmont-Sardinian army, was convicted for taking part in an honorary duel against a Piedmont officer Parono de Meiran. While being isolated in that room, he decided to write about an exciting journey taking place within its confines. He described an excursion in which he was "crossing it frequently lengthwise, or else diagonally, without any rule or method". Through the lips of his narrator de Maistre says: "Yielding merrily to our imagination, we will follow it wherever it pleases to lead us". The description of furniture, objects and drawings, which fill his room, serve as a storytelling device, a starting point for philosophical and aesthetical musings. It turns out that reading into everyday objects and putting them into words can push us outside sheer objectivity and into the realm of spirituality, affects and symbols. I would like to apply de Maistre's method to describe the *Gathering and Hunting* exhibition, which I presented in the lokal_30 gallery in Warsaw (5.12.2014– 31.01.2015, Wilcza 29A/12) and which is the subject of this summary. This way I hope to describe the goals, which I set out to achieve in my artwork. Let me take you on a journey around the gallery.

The *Gathering and Hunting* exhibition begins with a video performance *Spinning Chair* (DVD, 2012), presented on a wall facing the entrance to the gallery. It's a recording of a man dressed in a beige, wood grain patterned costume. He approaches a chair (sixties style) and

¹⁸ Xavier de Maistre, *A Journey around My Room*, transl. Andrew Brown, Alma Classics, London 2013, p. 8.

makes it spin, using an orange drill-driver mounted to its back. Movement deforms the object's image. According to classical aesthetics, *deformis* means shapeless, ugly. But for us, today, this kind of distortion seems interesting. Fascination with deformation is at the root of the aesthetics of modern painting. *Spinning Chair* puts to a strenuous test our understanding of the object – what we consider correct in terms of perspective and construction. Movement changes everything. To underline the significance of how the viewer perceives spatial aberrations, the *Spinning Chair* is projected onto a corner of a wall; the resulting rectangle is kinked.

The *Spinning Chair* is essential to understanding the exposition. This chair-dance, in which meanings spin, frames the whole show, suggesting the theme of perception and objects. It implies that other rooms also contain images, which make meanings spin. A stool seat will become the sun and a piece of a wooden board will become a landscape. Found objects will gain new meanings and functions. The eponymous *spinning of the chair* serves as a kind of a metaphor for my practice. Since 2002, when I started the Furniture Factory project, I manipulate chairs, but I also let the chairs manipulate me. There's no doubt – objects can change us.

Let's continue our journey around the gallery. On the right from the *Spinning Chair*, there is a *Chair Pyramid* collage (photo and wooden elements on hardboard, 40 x 80 cm, 2014). It's a mix of photographs, which depict modest, but extremely popular pieces of furniture, often used in different iconic artworks, including ones by Kosuth and Ai Weiwei. Combined, they form an entanglement, which distorts spatial relations. The floor is both on the top and on the bottom. I also incorporated real pieces of home equipment into the collage (which is, by the way, a recurring motif in the exhibition). A fragment of a broken armrest is attached to the surface of the image and it swings like an acrobat, in sync with the video of the spinning chair presented next to it. My aim is to let the object play out and reveal its surprising meanings. To go beyond its common use and open a new perspective. So let's play, let's go towards the first room, which is just a few steps away.

But before we go there though, a few words about the title of the exhibition. *Gathering and Hunting*. I wanted a title, which would accurately describe my practice, which always involves working or even cooperating with a found object. *Objets trouvés* drive me to create. I bend down, pick up my findings and observe them, not without emotion. A ray of inspiration – let's use that old, iconic imagery – shines through it. It's a revelatory moment for my imagination. *Hunting for objects* provides inspiring impressions, which were so cherished by surrealists. It requires alertness and swiftness, because it's practiced by many. Gathering is a universal, primordial passion. A chair by Ład Artists' Cooperative or a 60s yellow kidney table will be swiftly picked up from the trash, no doubt. But as for me, I gather peculiar things, ones that speak to me and are not necessarily aesthetically appealing. I'm drawn especially to authenticity. When I find something interesting in the trash, a stream of images rushes through my head. When I later go back to a moment like this, I'm always surprised at how few of these images actually become objects. Language is more flexible. Poetry gushes with images, while fine art appropriates only some of what's imagined. Same goes to found objects. Sometimes a piece of equipment, such as a baluster or a wardrobe

door, awaits its destiny for years in a corner of my studio. The original impulse fades and I don't remember why I added it to my „collection”, what I wanted to make out of it. Ultimately, I throw the useless junk away to make space for a new finding.

But I digress. Let's move on. We enter the first room on the left. It's rather large, with an oriel, a stucco ceiling and a wooden floor with an ornament of a darker shade. The lokal_30 gallery is located in an old, spacious apartment on the 5th floor of a 19th century townhouse on Wilcza Street in Warsaw. The windows look out to the roofs of the city center and the Palace of Culture and Science. The largest artwork in the exhibition hangs from the wall (330 x 250 cm). It's called *Painting with a Sitting Place (in the Moonlight)*. The eponymous "sitting place" is a weaved chair set atop a table against a night scenery. It's supposed to make you overcome the conventional distance towards the exhibited artwork. You can actually sit down against the backdrop of a surreal, „theatrical” image, which is a mix of a painting and an assemblage. I described this work as a *performative painting*, referring to the term of *delegated performance*, a genre in modern performance art, which encourages viewers' participation. I meant to create a space in which anyone could act out his or her own unprompted performances. I suggested it in the title and provided a chair which encouraged sitting, posing, taking photos against the backdrop of the painting and sharing them on Facebook or Twitter. I wanted the painting to come to life in the gaudy culture of social media. Viewers interacted with the work exactly as intended.

Since my interests lie between painting and performance art, I wanted to create a gallery space, which would encourage viewers to go beyond passive contemplation and to „use” the artworks, actively interacting with them. I opened my paintings to new meanings in a number of earlier performances. I augmented them with my body, acting as still sculpture (for example: *Part N°1*, 2003; *Part N°3*, 2004; *Man-Furniture*, 2008; *Blowin' in the Wind*, 2008; *Equestrian Statue*, 2009). I created paintings and live-audience painting performances, such as: *Barricade*, 2014 (Contexts, 4th International Festival of Ephemeral Art, Sokołowsko). I'm interested in supplementing a painterly illusion with my body by merging physically with an object or a painting (*Hand*, 2014), but also in studying how my physical presence influences the painting's effect on the viewer. Real, direct, physical participation by the painter is something more than just leaving a trace of a gesture, a touch. Zofia Jabłonowska correctly guessed my intentions in an article titled "But Nearer is the Board" ("Deska bliższa ciała"): "[Mioduszewski] is interested in furniture not as an aesthetically valuable object, a specimen of a certain style or function, but as a partner and a roommate, which is directly involved in defining the physical sphere of human life". In fact, that's what a number of my works is about: the relation between things and human beings, the tension between objects and subjects. Many of my paintings, despite their rough look, actually carry spiritual meanings. Many of them are critical towards objects, regarding them as prison, an obstacle or a curtain. There are no human beings in the *Painting with a Sitting Place (in the Moonlight)*, but it *is* made for humans. It transports viewers into a naive fairy tale, which plays out underneath a wooden moon, in old fashioned scenery made of familiar household equipment. You just need to stand on the wooden crates, climb onto the table, sit beneath the moon – and dream.

My idea of creating an open, participatory space relates to avant-garde concepts of object-viewer interactions. I refer mainly to artworks from the 60s and the 70s, which were at the root of participatory themes in performance art¹⁹. I'm very interested in classic works, which engaged viewers and explored ways in which they related to objects, such as those of Robert Morris, an American minimalist. Morris provokes viewers to interact physically with sculptures made of beams, platforms, rollers, tunnels and ramps, which could be climbed and moved around the gallery (they were first shown in Tate Gallery in London in 1971 at the *Bodyspacemotionthings* exhibition). What's brilliant about his approach is the idea of free space, a playground of sorts. Another artist who taught me an important lesson is Franz Erhard Walther, who created active and participatory sculptures in the 60s. He created everyday objects out of fabric, making them come alive in the hands of users. His artworks were designed to be "awakened" by a group of people. This "activation" always happens according to certain rules put in place by the artist, regulating the way the object is to be moved around or put on by participants. In galleries and museums Walther's participatory sculptures are activated by volunteer-viewers.

Let's take a look around... In the same room as the *Painting with a Sitting Place (in the Moonlight)*, there are two additional, smaller objects: *Daddy's Board*, 2014 and *Three Boards*, 2014. White on white – they almost disappear into the wall. The first item comes with a story. A couple of years earlier, my father found a board covered with a dense pattern of incisions. He thought it would interest me, so he gave it to me, saying: "Make something out of it"²⁰. I put it in the trunk of my car and after some time I forgot about it. I found it again after my father died. I remembered his words and, obviously, got to work immediately. I made a mold of the board and casted it in epoxy raisin with a white, mineral filler. The result was a *trompe l'oeil* sculpture – an exact copy of the original object, which was used by workers as a grinder cutting board. Scarred with incisions, it resembled a wrinkled face. This design was transferred onto the cast. The resulting piece is of personal significance to me. It's a discrete, white epitaph for my dad. A mysterious, timeless conversation.

The story of the second work, *Three Boards*, is related to the first one. It's a product of a lucky coincidence. In the summer of 2014, when I was making the cast for *Daddy's Board*, I found myself in the middle of road works and stumbled upon a decommissioned europalet, which was probably used by workers as a cutting board. I noticed it, because it was cut up in a similar way to the board my father gave me. The resulting design was interestingly expressive, though not as dense. It reminded me of Hans Hartung's paintings. I decided to seize this moment. I took three adjacent boards from the europalet and used them to make a mold. Then I casted their imitation in epoxy raisin. The moment I put them on the wall, I was surprised by the power of these three vertical shapes, which I associated with... Well, sometimes in my work traditional imagery emerges from my subconscious (it shows

¹⁹ See: Claire Bishop, "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity" in: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012.

²⁰ My father used to be amused by my "suspicious" interests. In 2011, when our daughter was born, he dedicated a short poem to my wife. It included this line: "Dad caresses boards with paint, please forgive him, patron saint" (Tadeusz Mioduszewski, manuscript).

through). When I picked up these three boards and started to work with them, they guided me directly to the Hill of Three Crosses. What was intended as an abstract artwork, became affected by the vastness of archetypical, Christian imagery. I welcome some of these influences, even though I didn't plan for them to be a part of my artistic program. I treat them as a kind of an encounter, because I agree with an animistic, vitalistic and anthropomorphic idea of a "desiring image", as described by an American theorist of image and visual culture W.J.T. Mitchell in his book *What Do Pictures Want?*²¹. Just as any other artist, I often get the feeling, that a picture is a living creature, which at some point begins to "demand" certain solutions. I often have an irresistible impression, that I do not control the picture's idea, that some of its meanings appear spontaneously, as if they emerged "from it", as if it had its own intentions.

Since we're at the subject, a few words about boards. They are letters of my alphabet. I think that the *Gathering and Hunting* exhibition made it clear that I intend to create art of linguistic nature, rooted – perforce – in the conceptual revolution. My art's language is made out of boards and wooden elements. They are the base material, which is then manipulated semantically. In order to explore language in depth, I try to reach its most basic elements, such as letters and syllables. That's why I break my material to pieces and use furniture remains in assemblages. Boards appear in pictures and installations on their own terms or as parts of bigger compositions. They play various roles.

Board as an element (a letter, a syllable)

Board as a copy of a board (an illusion)

Board as a board (base material)

Board as an image (instead of an image)

Board as a line

Board as directional tension

Board as a vanishing line

Board as a symbol

Board as a sculpture

I think that using boards guarantees authenticity and rawness of meaning. It's an ordinary object. A base material. Its simplicity serves as a testament to the prosaic side of things²². Board as a form of expression is ascetic, but also ambiguous, dependent on the context of the constructed artistic language. Sometimes it's just a piece of wood, which brings "artistry" down to level zero. Sometimes it's used as a sign, which is meant to symbolize something, for example a ray of light (*Sun of Peru*, 2014). At the same time its tangible materiality changes the meaning of the symbol, bringing the sun closer to reality. In 2012, when I was working on the *Pictura minoris* exhibition, I said in an interview, that I'm "coaching boards, encouraging them to speak out". I try to reveal the potential ambiguities of this motif. It's a conceptual undertaking indeed. My approach towards painting *is* conceptual, despite the

²¹ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2004.

²² It's impossible not to mention Tadeusz Kantor's theatrical concept of a "poor object". See: Tadeusz Kantor, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, ed. and transl. Michał Kobiółka, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1993.

deceptive use of furniture and imitative painting techniques (I'm not a practitioner of "retinal art", as Duchamp would have said). I play out the tension between mimesis and abstraction. My furniture-paintings are not merely representations, they carry meanings that make them more than that. I described the mosaic of my inspirations in a doctoral dissertation titled "Illusion of Painting and the Reality of Space", so now I'll just point out that pairing seemingly opposite traditions is an ever-present theme in my practice. At this moment, for example, I merge illusionism and assemblage with the problem of shaped canvas (see: *A Matter of Fact*, 2014).

I often get the question: why furniture? How did the Furniture Factory come about? I don't have a good answer to that question. In the early aughts, when I first decided to restrict my means of representation to just furniture and wood, it was but a jest. There was no great intent behind it, apart from the feeling of nonsensicality of art with its many absurdities. It was just another counter-art gesture. In my first comment about the Furniture Factory, I wrote: "Paintings are often treated as pieces of equipment, therefore pieces of equipment should be treated as paintings". I added that the Furniture Factory "furnishes the gallery". I created an artistic agenda, which was skeptical towards the painting artwork's power to influence the viewer. It brought artistic expression down to furnishing an interior of a gallery. With time, the Furniture Factory project gained new themes and opened new fronts, especially against the consumer society. Literature served as a significant impulse, which pushed me to restrict my means of representation. At that time I was very interested in OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle – Workshop of Potential Literature), a French literary group founded by writer Raymond Queneau and mathematician François Le Lionnais as part of College of 'Pataphysics in 1960. Members of the group applied game theory and combinatorics to literature. Their pieces were often composed according to mathematical formulas. They also used the technique of constraints (formal procedures applied to literary work) in order to discover new potentialities of literary art²³. I stumbled upon OuLiPo writers in the 90s. I was fascinated by their methods. "20 Lines a Day" by Harry Mathews still remains for me an important guide on how to deal with creative deadlock. His method of dealing with fear of writing was to scribble down 20 sentences a day – the first ones that popped into his head in the morning. And as for Raymond Queneau's "Exercises in Style"²⁴, they are still relevant as a lesson on how to remain formally creative, even if one works within a narrow frame of repetition. OuLiPo's constraints made me realize that restrictions can unleash creativity. I practice exactly this kind of self-restraint in Furniture Factory.

We're leaving the room with the *Painting with a Sitting Place (in the Moonlight)*. Through the two-winged door, which leads into the second room in the enfilade, we see a large, yellow painting *Sun of Peru* (acrylic, battens on MDF, 88 x 205 cm, 2014). Two symbols – lunar and solar – face each other. The moon stands for the unconscious, the memory, the

²³ Jacques Jouet (a poet and a member of OuLiPo) has this to say about the constraints: "For the first Oulipians, a text was a solution of a problem, almost in a mathematical sense. Constraints created a riddle, which was to be solved by a piece of writing. But unlike in mathematics, it had many possible solutions. Writing became a game of chess – a potentiality of a given set of rules". Jacques Jouet, *OuLiPo, czyli literacka międzynarodówka [OuLiPo, or the Literary International]*, interview with Piotr Kieżun, <http://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/jacques-jouet-wywiad-piotr-kiezun-ouliipo/> (accessed on 25.10.2017).

²⁴ Raymond Queneau, *Exercises in Style*, transl. Barbara Wright, New Directions, New York, 1981.

reflective knowledge²⁵. It symbolizes poetry (moon as a friend of poets). It signifies melancholic reflection. Its bright white face is considered a passageway to the kingdom of the dead. So right across from the room in which the wooden symbol of the moon is juxtaposed with *Daddy's Board* (the hidden, white epitaph), there is the symbol of the sun, a centrally placed assemblage of mundane, everyday objects. The solar disc is made out of a found stool seat, while miscellaneous battens form the rays of the sun. The sun motif stands out against a chromic citron-yellow background (sunshine). It resembles a glorious, radiant monstrosity. In Christianity sun symbolizes immortality and resurrection²⁶. It's a symbol of life and vitality. There are two other works in the room apart from the sun-painting: *Untitled (Saint Sebastian)* and *Fish*. All of them illustrate a new approach towards meaning, based on universal symbols, which I have been gradually introducing into my practice since 2013, when I painted *Retrometrolandschaft*. Earlier I used allegories pertaining to painting itself (self-referential ponderings on the nature of the medium), but I decided to make a turn towards eternal symbols, because I wanted to break away from the hermeticism of my practice. Staying within the formalistic corset would be too limiting. Universal symbols make deeper communication possible. But it's obviously not the only strategy present at the exhibition. I'm interested in a more complex architecture.

Now let's examine the miniature painting titled *Untitled (Saint Sebastian)*, which faces the *Sun of Peru* assemblage. Its composition is similar to the monumental *Painting with a Sitting Place (in the Moonlight)*. Both of them depict a space filled with wooden forms. Both guide the spectator's eye towards the vanishing point of a wooden plane/countertop. But the *Untitled (Saint Sebastian)* piece has a much smaller depth of field, limited by a wooden wall. I've hanged it here on purpose. I wanted the viewer to see it together with the "moon" painting across the enfilade door. The wooden zigzag pattern used in *Untitled (Saint Sebastian)* is a reference to a classic, modernistic piece of furniture: Gerrit Thomas Rietveld's *Zig-Zag Chair* (1934). But paintings often escape their creator's intentions. Once the piece was ready, it revealed – through the mysterious power of association – an echo of martyrdom of Saint Sebastian and its representations. It's worth emphasizing, that the bracketed part of the title is there for a reason – it's a sort of an interpretation, which guides the viewer's thinking in a certain direction. It refers to iconic images stored in our *imaginary museum* (term coined by André Malraux). The zigzagging board next to a pillar overlaps in the viewer's mind with a familiar image of a body pierced with arrows, sliding down. In this piece – going back to Mitchell's idea of "desiring images" – we can again observe how images influence other images and the artist himself.

Usually my work is interpreted as a modern take of illusionism. It's a simplification, which doesn't take into account all the relevant issues. The viewer perceives imitation in painting as something obvious and transparent. But it's obviously a trap. We tend to think that artists report on how things and bodies look like. But imitative paintings always take symbolic meanings (gr. *symbalein*). It's very common, now as ever, for images in our cultural sphere to require an explication (gr. *allegoresis*). *Symbalein* is clearly present in *Gathering and Hunting*. In many of my recent artistic statements, I wanted to link painting-objects to

²⁵ Mathilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, Getty Publications, Los Angeles, 2005, p. 194.

²⁶ *Ibidem*, p. 192.

meanings distant from their original context, while maintaining their crude concreteness. My interests extend far beyond furniture making and therefore I create certain kinds of symbols. However, I would object to calling this practice "symbolism". It amounts to something more. Base material is too significant to me. What I'm interested in is the tension between matter and symbol.

We've reached the furthest room in the apartment-gallery. The floor here is white. The space has been turned into a „white cube“ (the perfect modernistic exhibition space). I've put „white cube“ in quotes, because the previous purpose of this room remains clear and is impossible to erase. It was part of an elegant flat in an eclectic tenement house. A kind of a scaffolding-pulpit catches our eye. It's a huge structure made of raw fir wood, which clearly doesn't belong here. It resembles a hunting pulpit. You can use a rustic ladder to climb onto it and look at paintings, objects and installations from just under the ceiling. Yet another performative object in *Gathering and Hunting*. After climbing the pulpit, viewers can use their gaze to "hunt down" the *Frieze with Elements of Furniture and Battens*. This radically changes their point of view on the whole room. And that's the whole point. After climbing the ladder, the position of their eyes shifts, making them aware of the sheer mechanism of seeing. I wanted the viewers to perform physical activity and change their point of view. Both of these factors are essential in the reception of my works (and all relief art for that matter).

Frieze with Elements of Furniture and Battens is an in situ installation, placed by the left wall, under the ceiling. It's made out of crude, found material. The door, the table legs, the planks, the blockboard – all presented as-is and mounted to the wall. This is exhibition degree zero, sans any artistic glamor. The installation has an air of clarity and definitiveness. It's all in the structure and geometry – the height, the distances and the rhythm. There's a hint of Pythagorean antiquity in these equations. Mathematics and broken remains – how ironic and sour.

There's another painting in this room. It's called *A Matter of Fact* (oil on canvas and MDF, furniture elements, 59.5 x 83 cm, 2014). The topic here is the object – its material existence, its history and the various ways it's mediated. The piece explores this subject on many levels, gathering in one place the concreteness, the representation and the signification. When we stand before *A Matter of Fact*, we might feel it's aggressive towards us. It pricks us. It uses its legs (taken from a found piece of furniture, attached onto the front of the piece and sticking out into gallery space) to punch us. This crude, naked objectivity is a starting point and probably a point of arrival as well. In between we see illusions, representations, and reflections of facts. What happens here? Well, I finally bring the image, its mythology and cultural status, down to reality. It may be my most important manifesto. I show the object for what it is – an object. At the same time, I show it as a painting and, right beside, as a symbol. *Gathering and Hunting* is all about this exact kind of dualism. I use the "wooden alphabet" to create metaphors, but at the same time I show things in an utterly direct, non-metaphorical way.

A Matter of Fact constitutes my own "turn to things". This phrase has been making rounds for quite some time. It refers to a very influential trend in humanities, especially American

and British. In academic circles it's being referred to as *thing studies* – a research in objects. "Turn to things" was invented in response to deconstruction, constructivism (post-positivism) and narrativism in humanities. It expresses the feeling of being distant from matter, of being drowned in discourse, of longing for reality, for what's material. Let's consider the typical constructivist standpoint: objects are not being discovered by those who perceive them; rather, they are being constructed in language. It's a relatively pessimistic point of view, founded on the feeling of being trapped in language. But things are still right here, ordinary, mysterious and active. "Turning to things" means leaning towards facts as opposed to defining perception as something limited by the constructs of human language. Paradoxically, „turn to things“ is all about is the subjectivity of objects. It's about putting an end to their textualization, to treating them merely as instruments, symbols or metaphors. This approach stems from the critique of the "marginalized materiality" – a trend in humanities, which puts discourse first. Archeologist Bjørnar Olsen defended things in his manifesto *Material Culture after Text: Re-Membering Things*. He wrote that he would like us to pay more attention to how "the object constitutes the subject" and to focus on and ascribe creative power (agency) to "the unknown actor; the silent thing". It's an interesting notion. According to it, things can, to some degree, influence the course of events. Personally, as an artist who gives voice to objects and is committed to working with matter, I find this intellectual trend exciting and important.

Then there are the light objects: *Horizon* (laminated beaverboard, LED, 40 x 67.5 cm, 2014) and *Vertical Crack* (laminated beaverboard, LED, 22.5 x 86.5 cm, 2014). Light shines from inside them – through a hole, which has been punched through the upper left corner of the first object (*Horizon*) and through a crack made along the axis of the second object (*Vertical Crack*). The piece on the left is reminiscent of a landscape. It's a *readymade* of sorts, a blockboard full of holes, which I found and turned into a light art object. The second one (*Vertical Crack*) is similar, but it was made in a different way – the vertical crack was punched through the board with a hammer in an act of staged destruction. There's also the third light object called *Two Blows* (laminated beaverboard, LED, 43 x 43 cm, 2014). It was important for me to conceal the source of light in order to make it ambiguous, to make the viewers wonder if they actually see it. The power cable has even been walled up, so that people wouldn't expect to see a light object. I wanted to build yet another eye trap.

My interest in light art dates back to 2005, when I made *Auntie's Wardrobe*, an object which I exhibited that year at the *Attractions of Monotony* exhibition in Warsaw's Galeria Działań, as well as during the Wola Art festival in Warsaw in 2007. It was an ordinary wardrobe made of chipboard. Inside it, I installed a source of light. It was shining through a hole I carved in the door. It had the same shape as one of the paintings in the exhibition. Light is a fundamental problem in painting (almost synonymous with it, just like a mirror), therefore I was intrigued to expand the possibilities of painting by showing objects "painted" partly by real light.

As we go towards the exit, we pass several broken battens, planks and furniture elements leaning against a small wall. This is the *Planks, battens* installation from 2014 (2004). It's a sort of a trap, a perception test. Subtle, barely noticeable painting interventions – layers of

paint several centimeters long – were made on the surface of found objects. They prove that the fluid painting-reality gap can be bridged. What you see is a new version of an old artwork. The original perished in a fire, which destroyed my whole studio. I felt a strong urge to reconstruct it for *Gathering and Hunting*, because it was crucial for me at a certain stage of my career. It's a way of going beyond painting, but at the same time addressing its condition (in the context of "enhanced painting" – a term used to define manifestations such as video-as-painting or installation-as-painting). It's a now-you-see-me-now-you-don't kind of game, which guides the eye and the mind towards an uncharted area – the only area in which art is possible.

We've now seen the entire *Gathering and Hunting* exhibition. I think I have said enough, or even too much, about the way I prefer to work. I like to surprise the viewer and make him doubt in what he sees. I use his eyes to make him think. I think of what I do – even the objects or the installations – as painting. The *Gathering and Hunting* exhibition, which I indicate as an artistic achievement for the needs of the procedure of granting a postdoctoral degree in the discipline and field of study of fine art, was supposed to have an air of romanticism, brutality and expressiveness, to include communicative symbols, to have more color in the paintings, to have a hint of absurdity and humor, an element of naivety, as well as ambiguity, verism (illusionism) and rawness.

The book: *Jan Mioduszewski. Furniture Factory*

The *Gathering and Hunting* exhibition was accompanied by a book titled *Jan Mioduszewski. Furniture Factory*. It's both a catalogue and a critical description of my works from 1999 until 2014. It was published by the Lokal Sztuki Foundation linked to the lokal_30 gallery, with which I have cooperated since 2005. It was edited by the director of the gallery, Agnieszka Rayzacher. She wrote the introduction, while Professor Dorota Folga-Januszewska and Janek Owczarek contributed essays about my work. The book is a summary of my achievements dating back to when I started out as Furniture Factory. It includes a documentation of exhibitions and actions from years 2002–2014, along with some earlier works. The direct inspiration behind the book was the tragic fire of the building on Inżynierska 3 Street in Warsaw, which housed studios of 15 local artists. Most of my works – paintings and installations – perished that day. Their documentation survived and has been put together in the book, which serves as a form of preservation of my individual way of thinking.

In the introduction to the book Agnieszka Rayzacher emphasizes the role of performance and installation art in my painting practice. She points out that some of my works have a certain kind of "mobility", a "flexibility of exhibiting". Each painting, due to an open *shaped canvas* formula, can take on "different meanings" depending on the context of the exhibition. She recalls the beginnings of our cooperation in 2005, including the two individual exhibitions in the former space of the lokal_30 gallery on Foksal Street in Warsaw: the *Malsztok* in 2008 and the *Pictura minoris* in 2012. She goes back to a series of still performances, which I made during several gallery events: *Blowin' in the Wind*, 2008; *Equestrian Statue*, 2009; *Transport*, 2011. She names tropes and traditions, which serve as important points of reference for my art: starting with *trompe-l'oeil* paintings, ending with Dadaism and the surrealist idea of an *objet trouve*. She discusses in depth the assemblages

presented in *Gathering and Hunting*, all of which are heavily dependent on found objects and a process of their recycling and metamorphosis. She also mentions how Jackson Pollock, Helena Almeida and Cleaes Oldenburg mixed painting and performance and how their art constitutes an intellectual background for the performative paintings, which I've exhibited in *Gathering and Hunting*²⁷.

Professor Dorota Folga-Januszewska in her essay titled tellingly "Jan Mioduszewski. To doubt, to think, to look" discusses the way I play with the viewer in my "illusionist paintings". It's a familiar subject for her – she has written many times about *trompe-l'oeil* painting. Her essay adds an interesting epistemological and cosmic perspective to the interpretation of *Gathering and Hunting*. She writes that my painting practice asks an open question about our cognitive powers. She situates this problem in the context of our current knowledge about the multidimensionality of the universe. She begins by mentioning Edwin A. Abbott's book *Flatland*, which is about a two-dimensional world populated by a community, which believes in a three-dimensional world. By means of this inverted analogy, professor Folga-Januszewska brings to our attention all the paradoxes of depicting a three-dimensional world on a two-dimensional surface. She interprets some of my pieces, which relate to modernist furniture, as a "deconstruction of an illusion of economical space" and a critique of a modernist utopia of environmental economization. This interpretative approach is valuable to me, especially since critics usually try to simplistically label me as an artist, who's sentimental about socialist era modernism. Professor Folga-Januszewska remarks, that complete pieces of furniture were deconstructed in my recent works and replaced by "remains" and "fragments", which were then "sent off to perform other duties". She wouldn't be herself – that is: a prominent museologist, member and president of ICOM (International Council of Museums, Poland) – if she wouldn't place the found and processed objects that I presented on the *Gathering and Hunting* exhibition in the context of a museum collection. It's truly captivating to see *Gathering and Hunting* framed as a metaphor for a museum, with all its well-known frailties.

Janek Owczarek titled his essay playfully: *Furniturism*, but it doesn't mean that he's taking my work lightly. His text is founded on thorough archival research. Janek quotes from several interviews I gave and sets in order different themes of my interdisciplinary practice. He goes into detail about how painting, performance, installation, photography, ephemeral gestures and other media that constitute the *Gesamtkunstwerk*, which I called *Furniture Factory*, relate to each other. Janek claims that my exclusive attraction to furniture is Dadaistic in nature. He writes about illusionism, referring to antiquity and the famous rivalry between Parrhasius and Zeuxis. He mentions Cornelis Gijsbrechts, a Dutch painter who fascinates me and who's best known for a painting in which he depicted the reverse side of a picture. He writes about how I rework and modernize some illusionist trends by combining them with the tradition of avant-garde painting and shaped canvas painting (Frank Stella, Ronald Davies). He notices a link between my furniture-paintings and historical experiments with canvas shapes in Polish art (Wojciech Fangor, Jan Berdyszak and Zbigniew Gostomski).

²⁷ Rayzacher refers to *A Bigger Splash. Painting after performance* – an exhibition presented in London's Tate Modern in 2012, which explored the issue of how painting intertwines with performance art. See: *A Bigger Splash. Painting after performance*, ed. Catherine Wood, Tate Modern, London 2012.

He also describes *still performances* – a term I coined to describe my own take on performance art, characterized by motionlessness and by adding myself to paintings or objects. He calls them "performances entangled in issues of painting". Finally, Owczarek concludes that my work has a critical dimension and that isn't just a self-referential reflection on the medium of painting.

I actively participated in the making of the *Jan Mioduszeowski. Furniture Factory* book. I significantly influenced its concept and design. I estimate that my input constitutes 50% of the final result. It's based on my photo archive. It includes an orderly bibliography of press articles, interviews, internet pieces, my own texts, as well as critical essays published in books and catalogues. There's a complete list of individual and group exhibitions and performances from 2002, the moment the Furniture Factory was created, until 2014, when the book was published.

It was my idea to divide the catalogue section of the book into two parts. The first one is titled *Furniture-Paintings* and it consists of pictures presented in a traditional way, with full descriptions. The second one is titled *Exhibitions, Performances, Realisations* and it consists of views of the exhibitions and descriptions of actions set in a chronological order from the newest to the earliest, which makes for a sort of a "journey through *œuvre*", as Agnieszka Rayzacher put it in the introduction. So only after showing the pictures and letting them resonate as-is, do I put them in the situational context of the gallery. In order to give a complete impression of the exhibitions, their documentation includes some reproductions of ephemeral prints or invitations. Only the works and exhibitions realized after 2008, when I was granted the doctoral degree in the discipline of fine art, are relevant to the evaluation of my accomplishments. They are reproduced on pages 65, 68-69, 74, 83-91 and 94-153 of the book.

A handwritten signature in cursive script, likely belonging to Jan Mioduszeowski, the author of the text. The signature is written in a light grey or blue ink and is positioned in the lower right quadrant of the page.