



Karol Radziszewski

Nose up the Ass

Nos w dupie

Foksal Gallery

Galeria Foksal

4

Maria Rubersz  
*Po drugiej stronie lustra*

14

Karol Radziszewski  
*Pink Scotch*

22

Karol Radziszewski  
*Activity-Model (za Kaprowem)*

38

Michał Grzegorzek  
*Nos w dupie*

84

Karol Radziszewski  
*Nos w dupie – dokumentacja wystawy*

Maria Rubersz  
*Through the Looking Glass*

14

Karol Radziszewski  
*Pink Scotch*

22

Karol Radziszewski  
*Activity-Model (after Kaprow)*

39

Michał Grzegorzek  
*Nose up the Ass*

84

Karol Radziszewski  
*Nose up the Ass—exhibition view*

## Po drugiej stronie lustra

Maria Rubersz

W 1972 roku w Galerii Foksal odbyła się fundamentalna dla tej instytucji wystawa *Żywe archiwum*. Z zachowanych fotografii oraz relacji można wnioskować, że duża część zaprezentowanych archiwaliów Galerii zapieczętowano w foliowe worki, które uniemożliwiały dostęp do tekstów, projektów i koncepcji artystycznych. Ekspozycja podważała zatem dokument jako źródło wiedzy i prawdy, a więc władzy. Refleksja krytyków i artystów pozostających w orbicie Galerii wydawała się negować nadprodukcję dokumentacji, urynkowanie praktyk konceptualnych oraz zawłaszczenie twórczości artystycznej przez instytucjonalną maszynę.

Kolejna przekrojowa wystawa odnosząca się do figury archiwum odbyła się w 1976 roku. *Dokumenty artystów, dokumenty galerii 1966-1976*, prezentacja zorganizowana zaledwie cztery lata po *Żywym archiwum*, miała zgoła odmienny charakter. Przybrała jubileuszową formułę i hierarchiczny układ. O ile Tadeuszowi Kantorowi zadedykowano całą ścianę Galerii, Zbigniewowi Gostomskiemu około połowy, to np. Krzysztofowi Wodiczce i Jarosławowi Kozłowskiemu poświęcono znacznie mniej miejsca. Nie zaprezentowano też wydarzeń i postaci z obszaru konfliktów, które były kluczowe dla formułowania się programu Galerii Foksal. Wśród nieobecnych znaleźli się m.in. Edward Krasiński i Henryk Stażewski, którzy odeszli w 1970 roku wraz ze współzałożycielką Galerii, Anką Ptaszkowską.

Warto tu przywołać *Maszynę archiwizacyjną* Tadeusza Kantora, która również znalazła się na wystawie *Dokumenty artystów, dokumenty galerii 1966-1976*. Wykonana w 1970 na pierwszy zagraniczny pokaz Foksal w Lozannie oraz w Paryżu, była metodą na prezentację historii Galerii. Miała kształt zwoju i co ważne – w linearnej formie prezentowała wybiórczo potraktowane fakty. Luiza Nader w *Konceptualizmie w PRL* zwróciła uwagę m.in. na pojawienie się w urządzeniu do

## *Through the Looking Glass*

Maria Rubersz

In 1972, Foksal Gallery held an exhibition that was one of its landmarks: *Living Archive*. The surviving photographs and reports allow us to deduce that much of the archival materials they presented were sealed in plastic bags, preventing access to the writings, designs, and concepts for the art. This meant the exhibition cast doubt upon the document as a source of knowledge and truth, and, as such, of power. The thoughts of the critics and artists in the gallery's orbit seemed to be negotiating the overproduction of documentation, the commodification of conceptual practices and the appropriation of artwork by the institutional machine.

Another cross-cutting exhibition pertaining to the archive was held in 1976. *Documents of Artists, Documents of Galleries 1966–76*, a presentation that came only four years after *Living Archive*, was of an utterly different nature. It celebrated an anniversary and had a hierarchical arrangement. While Tadeusz Kantor was given a whole wall of the gallery, Zbigniew Gostomski received around half a wall, and Krzysztof Wodiczko and Jarosław Kozłowski, for instance, were given far less space. Nor were the events and figures from a recent conflict presented, though they were key to formulating the Foksal Gallery program. Among the absentees were Edward Krasiński and Henryk Stażewski, who left the gallery in 1970 along with its co-founder, Anka Ptaszkowska.

Here we should mention Tadeusz Kantor's *Archiving Machine*, which was also featured at *Documents of Artists, Documents of Galleries 1966–76*. Created in 1970 at the first foreign exhibition of Foksal artists in Lausanne and Paris, it was a way of presenting the history of the gallery. It was shaped as a scroll and, most importantly, presented its facts in a linear form. In *Conceptualism in Communist Poland*, Luiza Nader has pointed out that Tadeusz Kantor's *Popular Exhibition*,

prezentacji archiwum *Wystawy popularnej* Tadeusza Kantora, zorganizowanej jeszcze przed powołaniem w 1966 roku Galerii Foksal. Sprawiało to wrażenie, jakby była ona kluczowa, podczas gdy manifest *Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca*, tekst niewątpliwie fundamentalny, pojawił się jako jedno z wielu szeregowych wydarzeń. Zabrakło rzecz jasna konstytutywnych dla początkowych lat Galerii osób, choćby Mariusza Tchorka. Interpretując znaczenie historii napisanej przez *Maszynę archiwizującą* Nader sięga po teksty Haydena White'a i Rosalynn Deutsche by podkreślić, że kompletność historii może być osiągnięta wyłącznie poprzez wykluczenie i eliminację inności. Pozwala to na wytworzenie narracji oraz zbudowanie fundamentów historii.

W *Gorączce archiwalnej* Jacques Derrida przeprowadza wnikliwą analizę archiwum jako narzędzia dającego władzę wytwarzania znaczenia oraz nadawania tożsamości. Badacz podkreśla problematyczność takiego zjawiska w aspekcie intelektualnym, politycznym, ale i etycznym. Przywołuje etymologię słowa archiwum. Greckie „*arche*” oznacza „początek” oraz „nakaz”. „Początek” w znaczeniu natury, historii i miejsca. „Nakaz” z kolei wiąże z grecką nauką prawa. Derrida odwołuje się też do pojęcia „*archeio*” oznaczającego siedzibę urzędników interpretujących dokumenty.

Karol Radziszewski podejmując się pracy z Archiwum Galerii Foksal przywdział chiton derridiańskiego urzędnika i skorzystał z przysługującego mu prawa do interpretacji archiwum. Radziszewski nie rezygnuje jednak ze swoich *stricte* artystycznych narzędzi – malarskiej plamy mającej moc zakrywania, wydobywania, snucia narracji. Używa również zawłaszczenia. Zawłaszcza ikoniczne Kantorowskie dzieła, takie jak *Tratwa Meduzy*, równocześnie wydobywając z niej to, co w tym przedstawieniu interesuje go najbardziej – scenę homoerotyczną, na którą wielokrotnie patrzyliśmy zupełnie jej nie dostrzegając. W *Umarłej klasie* znajduje wypięte nagie pośladki, scenę u Kantora epizodyczną, którą

organized back before the establishment of Foksal Gallery in 1966, appeared in an arrangement for presenting the archive. It gave the impression of being of key importance, while the *Introduction to a General Theory of Place* manifesto, which was undoubtedly fundamental, was one of many ordinary events. It was missing, of course, some figures who were central to the gallery's early years, such as Mariusz Tchorek. Interpreting the significance of the history written by the *Archiving Machine*, Nader turns to writings by Hayden White and Rosalyn Deutsche to stress that the completion of a history can be achieved only through excluding and eliminating otherness. This allows a narrative and the foundations of history to be built.

In *Archive Fever*, Jacques Derrida takes an insightful analysis at the archive as a tool that gives the power to produce significance and assign identities. He stresses the problematic nature of this phenomenon from an intellectual, political, and ethical perspective, exploring the etymology of the word "archive." The Greek "arche" means "beginning" and "injunction." This is a "beginning" in the sense of nature, history, and places. "Injunction," in turn, is tied to Greek legal study. Derrida also draws from the concept of "archeio," which is the headquarters where clerks interpret documents.

Getting down to work on the Foksal Gallery Archive, Karol Radziszewski donned the *chitōn* of the Derridian clerk and claimed his right to interpret the archive. Yet Radziszewski does not disavow his purely artistic apparatus—his splashes of paint have the power to conceal, extract, tell narratives. He also uses appropriation, especially of some iconic Kantorian works, such as *The Raft of the Medusa*. He teases out what interests him most in this depiction, a homoerotic scene we have looked at many times, without entirely seeing it. In *The Dead Class* he finds some clenched naked buttocks, an episodic scene in Kantor, which he frames and anoints with a painterly gesture to evoke Krzysztof Niemczyk and his public

1

Salon  
International de  
Galleries-Pilotes,  
w tle *Machina*  
*archiwizacyjna*  
Tadeusza  
Kantora, 1970,  
fotografia  
Eustachego  
Kossakowskiego  
z Archiwum  
Galerii Foksal

2

Wystawa *Żywe*  
*Archiwum*,  
1972, fotografia  
Jerzego  
Borowskiego  
z Archiwum  
Galerii Foksal

3

Wystawa  
*Dokumenty*  
*artystów,*  
*dokumenty*  
*galerii*  
1966-1976,  
fotografia  
Jerzego  
Borowskiego  
z Archiwum  
Galerii  
Foksal

4

Afisz  
wystawy  
*Dokumenty*  
*artystów,*  
*dokumenty*  
*galerii*  
1966-1976

4

# GALERIA FOKSAL PSP

## DOKUMENTY ARTYSTÓW:

T. KANTOR, Z. GOSTOMSKI, M. STANGRET  
L. JANICKI, W. JANICKI, J. STOKŁOSA  
R. SIWULAK, A. WELMIŃSKI  
Z. TARGOWSKI

## S. DRÓŻDŹ, J. KOZŁOWSKI, K. WODICZKO DOKUMENTY GALERII FOKSAL (1966-1976)

Jest to wystawa dokumentów sztuki a nie dzieł sztuki.  
Od momentu założenia galerii systematycznie  
kompletowane jest archiwum, którego fragmenty  
złożyły się na obecny pokaz.

Dokument pojmujemy jako najbardziej naturalną formę  
zapisu dzieła oryginalnego, jako cytat, jako równoległą do  
autonomicznego dzieła informację. Archiwum służy  
rewindykacji faktów artystycznych i daje szansę uchwycenia  
ciągłości rozwoju indywidualnej twórczości.

Pragniemy ponownie i z nowego punktu widzenia przeciwstawić się  
pretensjonalnym praktykom manipulowania dokumentacją artystyczną  
i próbom utożsamiania jej ze sztuką.

Kumulacja i ochrona autentycznych wartości i radykalnych postaw  
artystycznych pozostających w ścisłym związku z rzeczywistością otoczenia  
staje się problemem społecznym i intelektualnym, szczególnie ważnym  
wobec dezynwoltury krytyki w sprawach sztuki i wobec  
rozpowszechniających się praktyk manierystycznej pseudoawangardy.

**WARSZAWA, UL. FOKSAL 1/4**

**LIPIEC - WRZESIEŃ 1976**

**WYSTAWA OTWARTA**

**W GODZ. 12-17 CODZIENNIE**

**Z WYJĄTKIEM ŚWIĄT**

9



1

1

Salon  
International  
de Galeries-  
Pilotes, with  
Tadeusz Kantor's  
*Archiving  
Machine* in the  
background,  
1970, photograph  
by Eustachy  
Kossakowski,  
Foksal Gallery  
Archive



2

The Living  
*Archive exhibition*,  
1972, photograph  
by Jerzy  
Borowski, Foksal  
Gallery Archive



3

*Documents  
of the Artists,  
Documents of the  
Gallery 1966–76*  
exhibition,  
photograph by  
Jerzy Borowski,  
Foksal Gallery  
Archive

4

Poster for the  
*Documents  
of the Artists,  
Documents of the  
Gallery 1966–76*  
exhibition

kadruje i namaszcza malarskim gestem, by przywołać postać Krzysztofa Niemczyka i jego publiczne akcje obnażania pośladków. Spośród niezliczonych negatywów wyłuskuje kadr, w którym odnajduje scenę bliskości między dwoma eleganckimi mężczyznami siedzącymi na oknie Galerii. Dociera do niszowej, zapomnianej wystawy *Malowidło* Tomasza Osińskiego z 1981 roku. Jej potoczną nazwę *Nos w dupie* zmienia w tytuł własnej wystawy. Odnajduje też w zbiorach Galerii reportaż na temat grupy Neo-Neo i kadr kojarzący się z fundamentalną feministyczną pracą Natalii LL z 1972 roku, *Sztuką konsumpcyjną*. Podobno zasada proveniencji raz na zawsze określa nie tylko czas i miejsce, ale i znaczenie dokumentu. Wystawa Radziszewskiego artykułuje dialektyczną naturę autorstwa, wchłaniając budujące je konteksty.

W roli przewodnika prowadzącego widza przez *Nos w dupie* występuje *Pink Scotch* – różowa taśma, której formę i ideę Radziszewski zapożyczył już w 2007 roku od Edwarda Krasińskiego i jego *Blue Scotch'a*. Krasiński w 1978 roku powiedział, że oklejanie przestrzeni błękitnym paskiem pozwala mu na eksponowanie, uwidacznianie otoczenia, by to otoczenie – miejsce ekspozycji na ogół pozostające niezauważone – otrzymało pierwszeństwo przed rzeczami i dziełami sztuki. Radziszewski taguje nieheteronormatywną narracją jedną z kluczowych dla powojennej historii sztuki przestrzeń artystyczną. Kontynuuje tym samym pracę nad przepisywaniem polskiej historii sztuki, grając na nosie sporej części środowiska artystycznego i akademickiego.

Radziszewski wykorzystał również wątpliwości wokół wizyty w Galerii Foksal Allana Kaprowa w 1976 roku, który, jak wynikało z kilku narracji, z powodów finansowych nie zgodził się na realizację zaplanowanego happeningu. Według Radziszewskiego happening się odbył i by to uwiarygodnić powtórzył go, trzymając się oryginalnej instrukcji Kaprowa zachowanej w jego archiwalnej skrzynce. Para biorąca udział w działaniu dokamerowym

actions where he revealed his rear end. From among the countless negatives, he pulls out a frame with a scene of intimacy between two well-dressed men sitting on the gallery window sill. He digs up a little-known, forgotten exhibition, Tomasz Osiński's *Mural* of 1981. He takes its colloquial name, *Nose up the Ass*, for the title of his own exhibition. He also finds a report on the Neo-Neo Group in the gallery collections, and a frame reminiscent of Natalia LL's landmark feminist piece of 1972, *Consumer Art*. A similar principle of origin determines once and for all not only the time and the place, but also the significance of the document. Radziszewski's exhibition articulates the dialectical nature of authorship, incorporating the contexts that construct it.

The guide that takes the visitor through *Nose up the Ass* is Pink Scotch, a line of tape whose form and concept Radziszewski borrowed once before, in 2007, from Edward Krasiński and his *Blue Scotch*. In 1978, Krasiński said that running a strip of blue tape through the space let him exhibit, or expose, the environment, so that the environment or place of exhibition, which is generally ignored, was placed front and center, before the objects and works of art. Radziszewski tags one of the key art spaces for the history of postwar art with a non-heteronormative narrative. He thus continues the work rewriting the Polish history of art, thumbing his nose at much of the arts and academic community.

Radziszewski also examined the doubts surrounding the visit to Foksal Gallery by Allan Kaprow in 1976, who, as several narratives have shown, refused to carry out the scheduled happening, for financial reasons. According to Radziszewski, the happening did take place, and in order to authenticate it, he keeps to Kaprow's original instructions, preserved in his archival crate. The couple taking part in the action for the camera Radziszewski directs are two naked performers, who repeat what the performers may have done in 1976. The

wyreżyserowanym przez Radziszewskiego to dwójka nagich performerów, którzy robią to, co mogli zrobić uczestnicy działania w 1976 roku. Zaaranżowany w 2023 roku happening *Activity-Model* wprowadza nagie męskie ciała do jednej z archiwalnych skrzynek, raz na zawsze zmieniając postrzeganie zbiorów kolebki konceptualizmu.

Radziszewski, korzystając z imaginariów Archiwum Galerii Foksal, przekształca je w swój własny instrument rozwoju wiedzy na temat tożsamości miejsca. Korzysta z twierdzeń opartych na niezweryfikowanych hipotezach i z osobistych historii. Przestrzeń stworzona przez Radziszewskiego skrywa w sobie również lustro, pracę *Pink Narcissus* inspirowaną cyklem obiektów Edwarda Krasińskiego. Lustro, odbijając między innymi ścianę zbudowaną ze skrzynek archiwalnych, zdaje się nie tyle odzwierciedlać przestrzeń galerii, co otwierać ją na nowe historie. Znowu można powrócić do Derridy, wedle którego archiwista pracujący z dokumentami ciągle wytwarza archiwa i tak naprawdę otwiera je na przyszłość. Obiekty przeszłości stają się na bieżąco pisanym tekstem, punktem wyjścia do nowego rozumienia tożsamości miejsca.

*Activity-Model* happening arranged in 2023 introduces naked male bodies to one of the archival crates, changing how we perceive the collection of this cradle of Conceptualism once and for all.

Drawing from the imaginarium of the Foksal Gallery Archive, Radziszewski transforms it into his own instrument to develop knowledge on the place's identity. He uses claims based on unverified hypotheses and personal histories. The space created by Radziszewski also conceals a mirror, *Pink Narcissus*, inspired by Edward Krasiński's series of objects. This mirror reflects, in part, a wall made of archive crates, which seems less to reflect the space of the gallery than open it up to new histories. We might return once more to Derrida, according to whom the archivist working with documents is constantly producing the archives and, in fact, opening them up to the future. Objects from the past become a text written in real time, a point of departure for a new understanding of a place's identity.

















Karol Radziszewski  
*Activity-Model (za Kaprowem)*  
2023

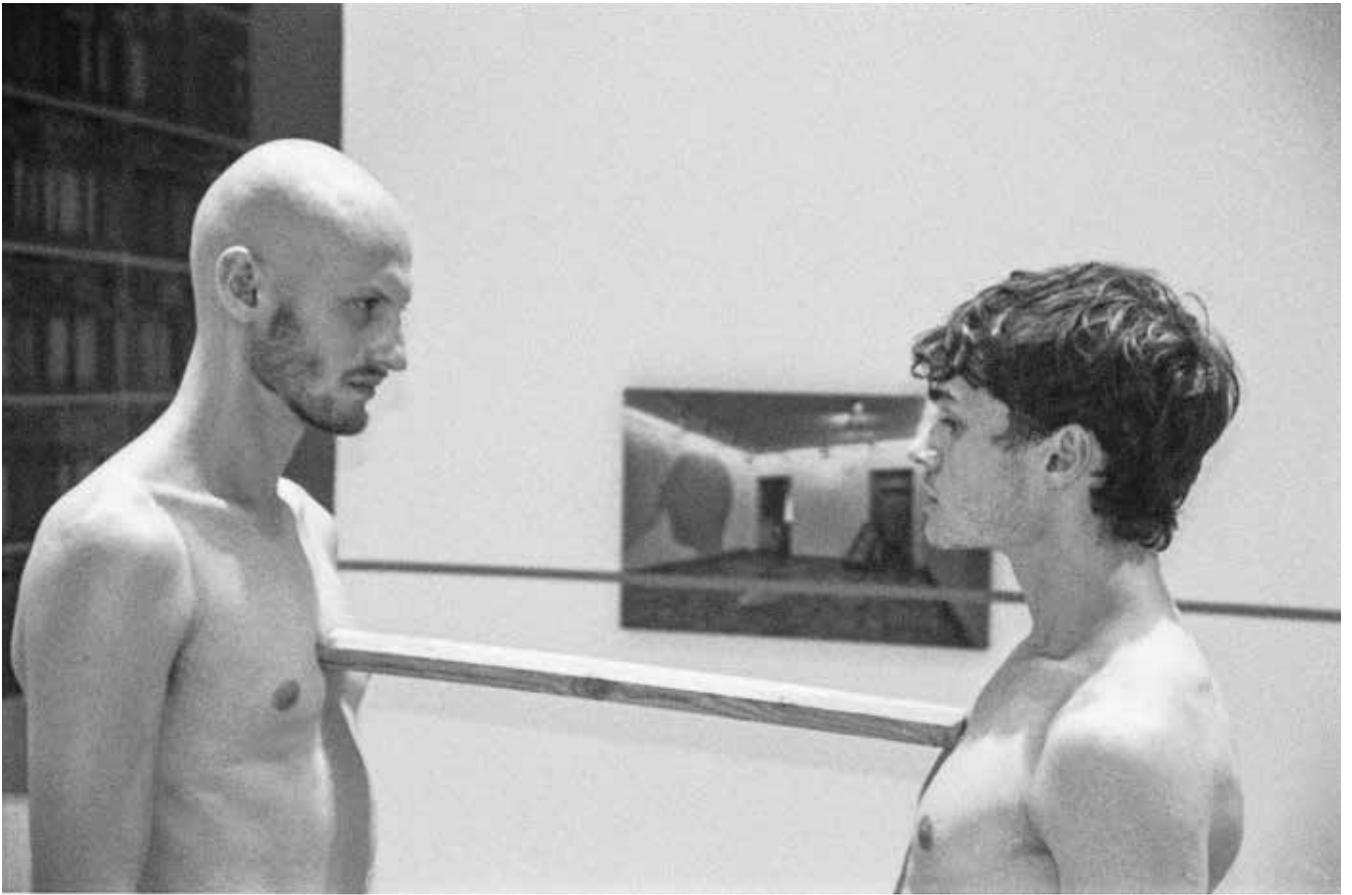
Karol Radziszewski  
*Activity-Model (after Kaprow)*  
2023

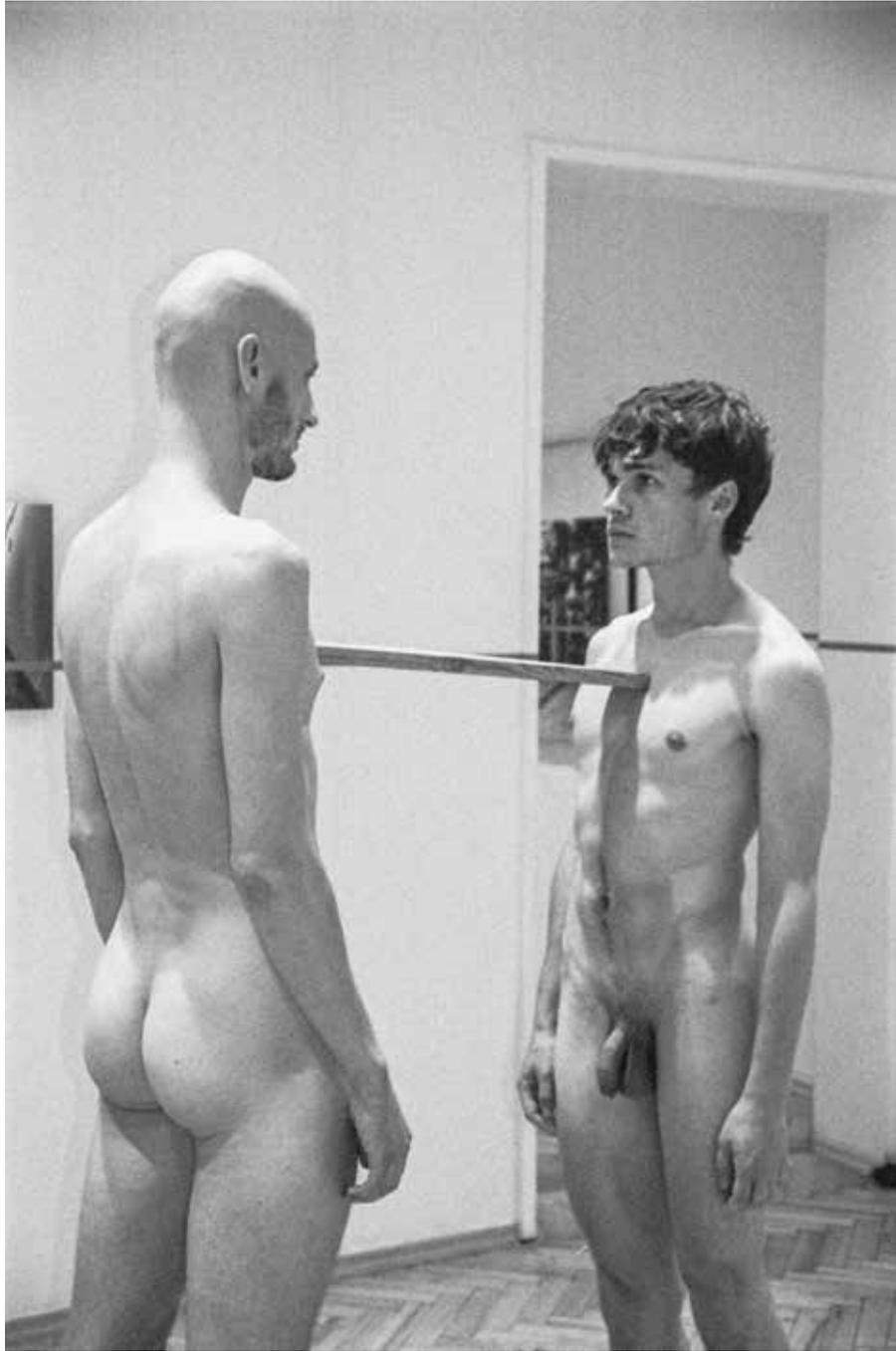










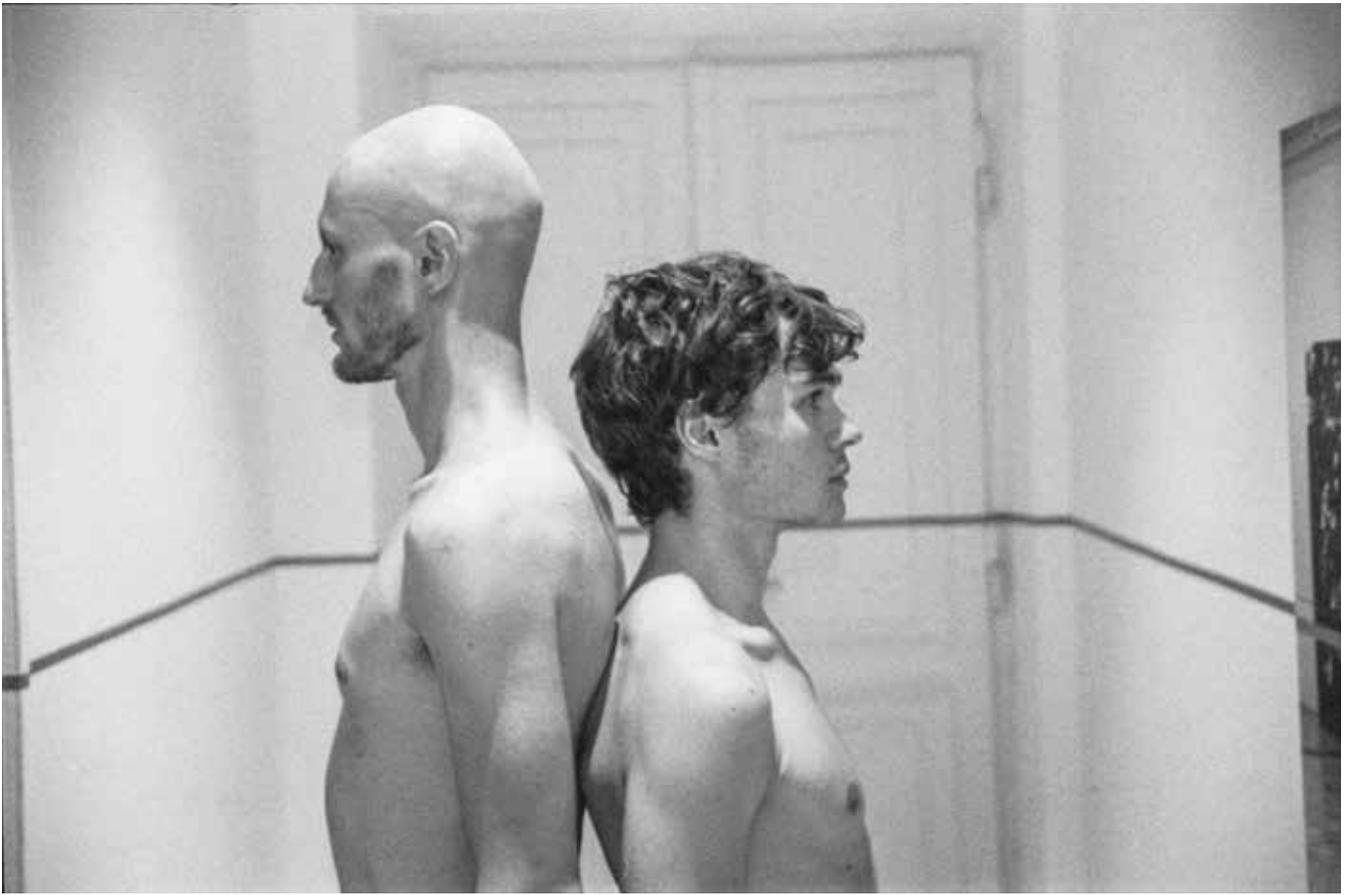




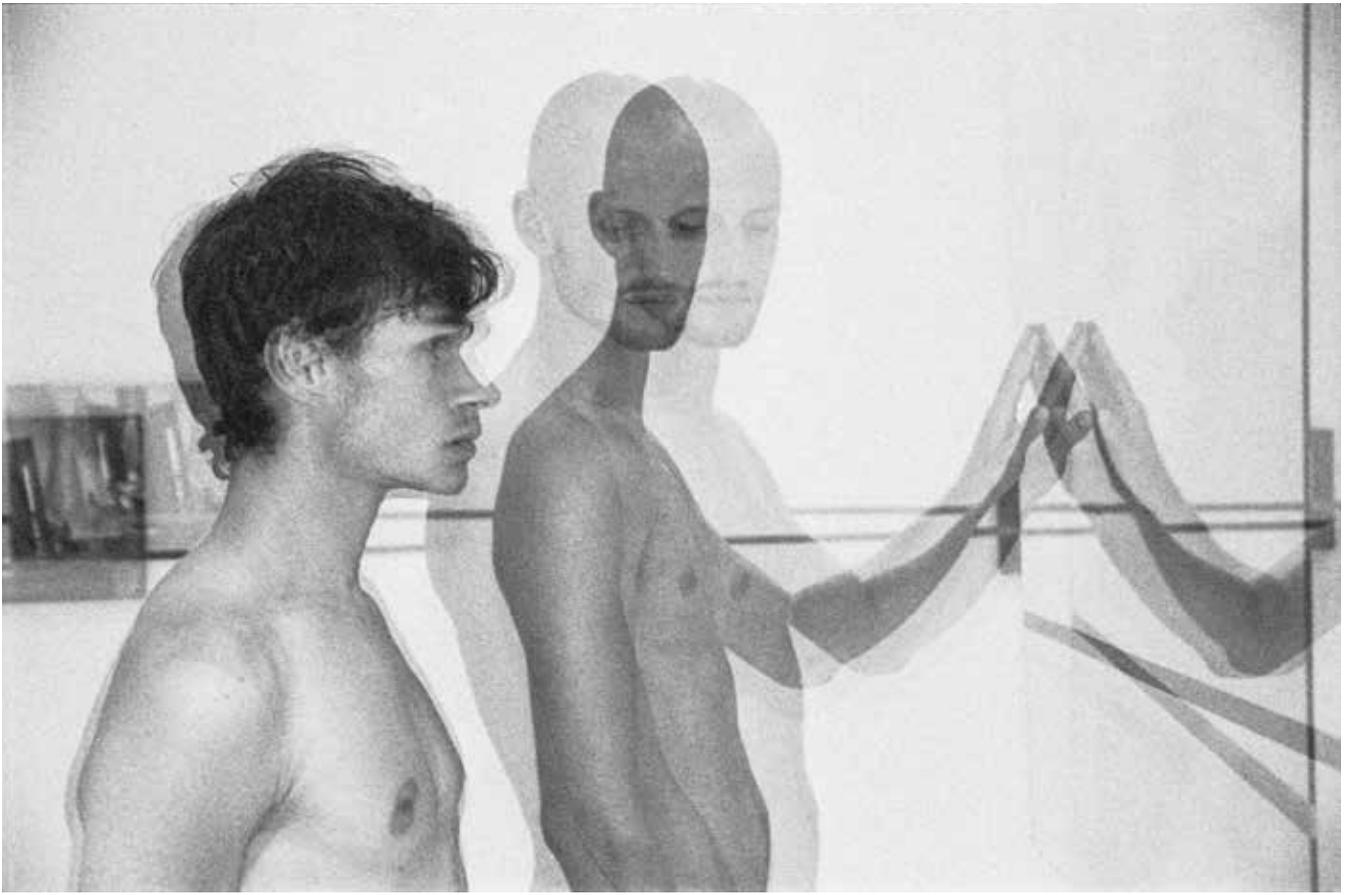


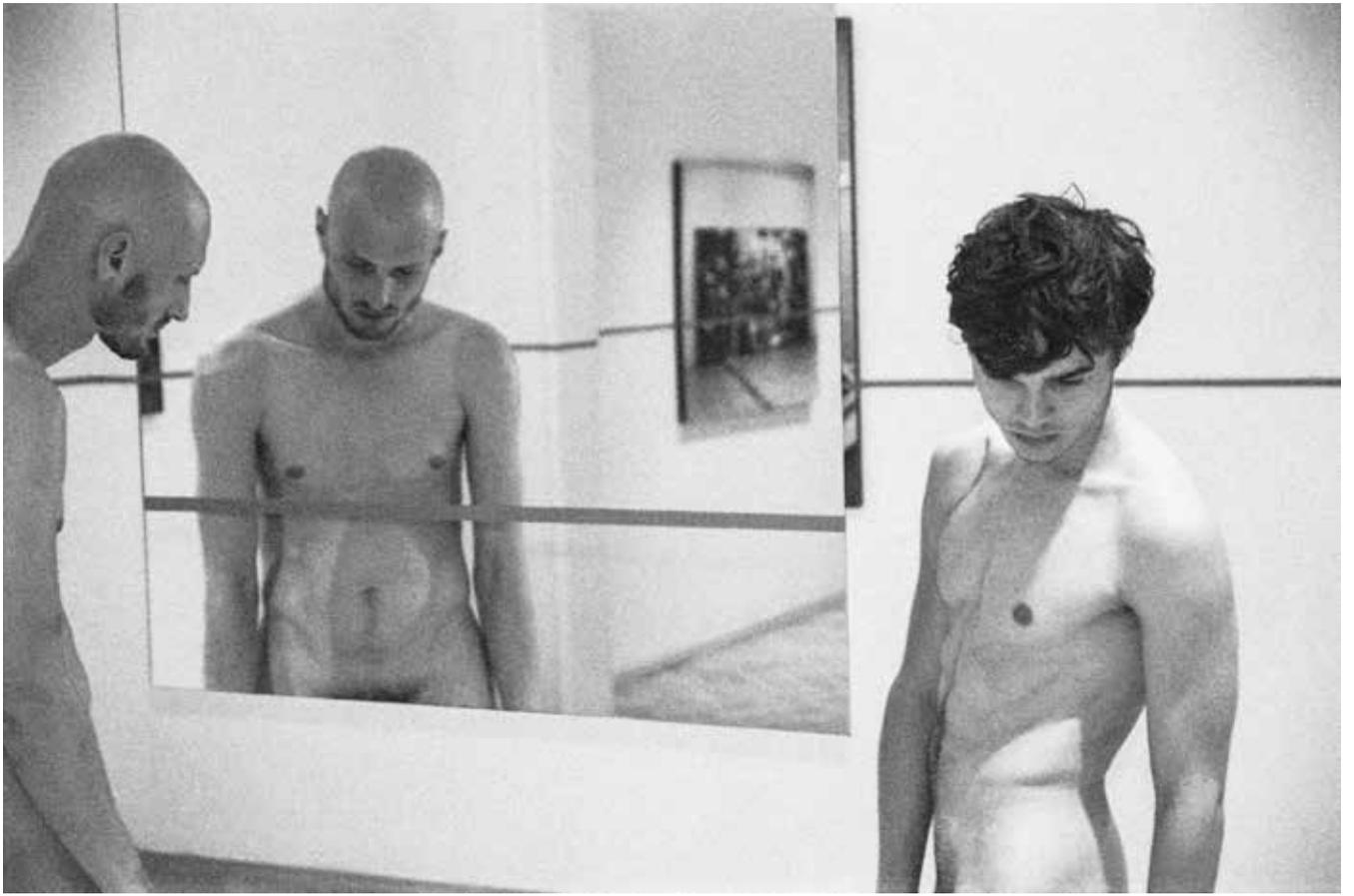


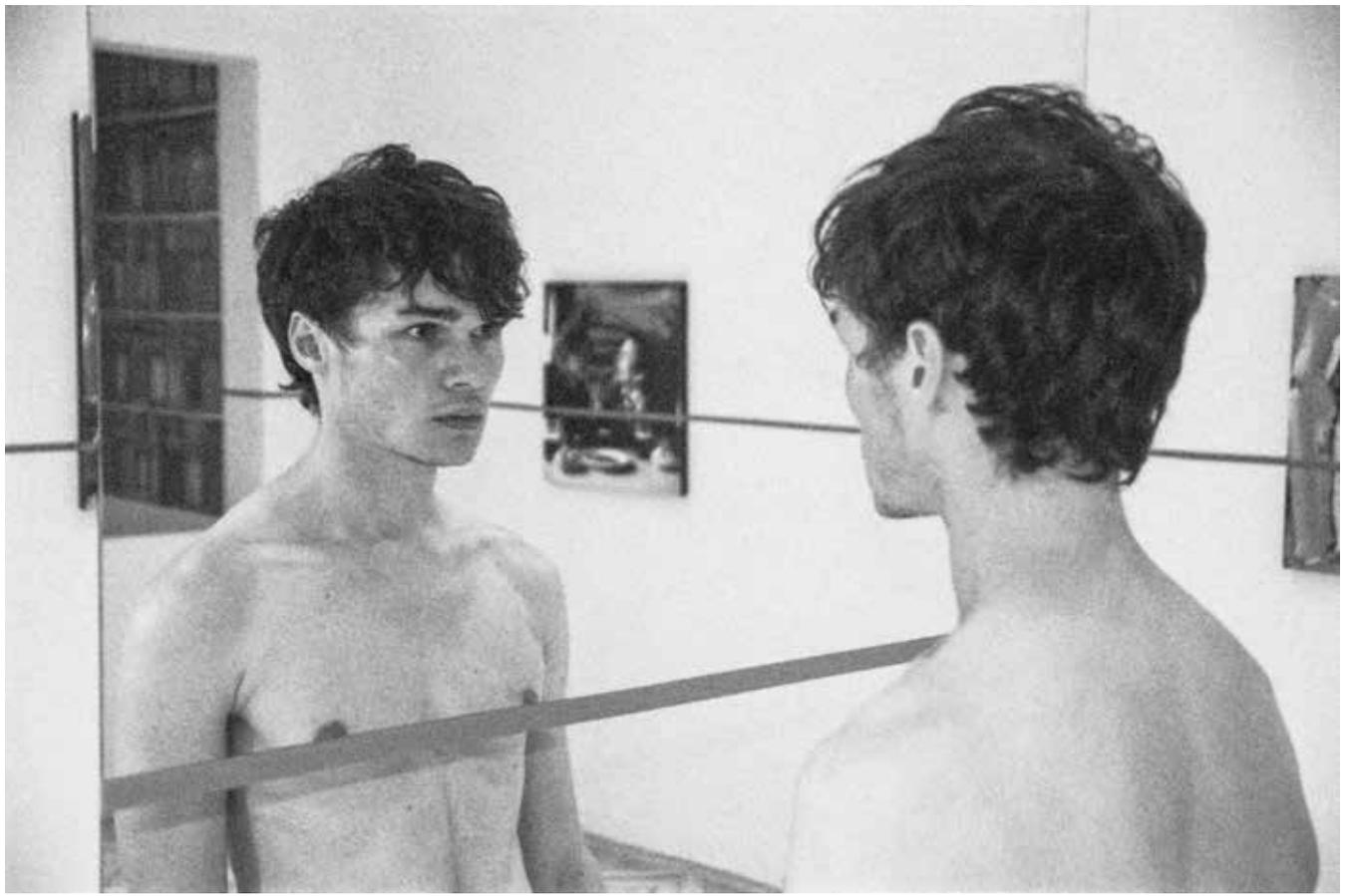












Michał Grzegorzek  
*Nos w dupie*

Prędzej czy później śledztwo nosa zawsze prowadzi do tego miejsca. Zdradza je zapach, ciemność i upał. Długi korytarz, a na końcu światło. Groza. Przyjemność penetracji. Tam spotykają się tajemnice. Wyprawa po złote runo. Kot w pudełku. Tylne wejście. Tylna straż. Backstage. Archiwum.

*Pink Scotch*, różowa taśma o szerokości 19 mm, rozdziela galerię na dwie części, jak kręgosłup, który przecina plecy (biegnie od głowy do dupy). Wzorowany na słynnym *Blue Scotch* Edwarda Krasińskiego, który wyznaczył granice polskiej neoawangardy, u Radziszewskiego pojawia się w różu – kolorze, którego artysta używa konsekwentnie od 2007 roku, od projektu *Fag Fighters*. Taśma przecina obrazy zawieszane na ścianach, przepęła po drzwiach i futrynach. Podobnie jak u neoawangardzisty, u Radziszewskiego Scotch jest łapą położoną na wierzchu, jest reinterpretacją, ostatnim spojrzeniem, jest jak *siusiu w torcik*.

To, co przykrywa taśma, jest zarówno wyróżnione, jak i zdegradowane. Zalepione w ciemności i wyniesione do światła. Jest czule pocałowane i zakneblowane tak, by nie mogło więcej mówić. Jest otworem i kłódką.

Artysta interweniuje w obrazy także za pomocą farby – usuwa z fotografii zbędne elementy – ludzi, przedmioty, niebezpieczne spojrzenia i tożsamości. Rozmywa scenerię, na tle której spotykają się bohaterowie. Czasem kombinacja niebieskiego i różowego zamienia się w smugi i pasy, jest jak gęste powietrze, którym muszą oddychać postaci z fotografii. Używa farby jak kurtyny. Innym razem, za pomocą plam, nadmiernie eksponuje kluczowe punkty obrazu. W jednym ruchu czuć precyzję i skupienie, w kolejnych złośliwość, a nawet ślady dziecięcego znudzenia. To nowy kierunek subiektywnego dotyku albo ślad zwierzęcia, które otarło się o obraz. Radziszewski zapaskudza tamte wspomnienia. Naznacza je, używa jako tła, czyta jeszcze raz.

Michał Grzegorzek  
*Nose up the Ass*

Sooner or later, the nose always takes you to this place. The smell, darkness, and heat give it away. A long corridor with light at the end. The horror. The pleasure of penetration. That's where secrets meet. The quest for the golden fleece. A cat in a box. A back door. The rear guard. Backstage. The archive.

*Pink Scotch*, a pink tape 19 mm wide, splits the gallery into two, like a spine bisecting the back (it runs from the head to the ass). Modeled on Edward Krasiński's famous *Blue Scotch*, which marked the boundaries of the Polish neo-avant-garde, in Radziszewski it is pink that appears—a color the artist has used consistently since 2007, ever since the *Fag Fighters* project. The tape cuts through pictures hung on the walls, clambers up the doors and their frames. As in Krasiński, Radziszewski's Scotch tape paws the surface, it is a reinterpretation, a parting gaze, it is like *peeing in a bun*.

What the tape covers is both singled out and degraded. It is sealed in darkness and brought into the light. It is tenderly kissed and gagged so that it can say no more. It is an opening and a padlock.

The artist also intervenes with paint, removing irrelevant bits from the photographs—people, objects, perilous gazes, and identities. He obscures the scenery where the protagonists meet. Sometimes the combination of blue and pink turns into smears and stripes, it is like dense air that the figures in the photographs must breathe. He uses paint like curtains. Other times, using patches of color, he puts key parts of the picture on candid display. In one stroke, we sense precision and focus, in others spite, or even traces of childish boredom. A new direction of a subjective touch or the trace of an animal rubbing itself on the picture. Radziszewski soils those memories. He marks them, uses them as a background, reads them once more.

Karol Radziszewski  
*Activity-Model (za Kaprowem)*  
2023

W kwietniu 1976 roku Allan Kaprow, na zaproszenie Galerii Foksal, miał zorganizować działania performatywne z grupą mieszkańców Warszawy. Taka informacja widnieje w katalogu współfinansowanym przez Galerię, ale nie ma pewności, że do wydarzenia doszło lub jaką ostatecznie formę przybrało. Wiele sprzecznych informacji znajduje się w Archiwum, w pamięci świadków i tych, którzy pragną odwracać bieg historii. Przyjmijmy jednak, że tak się stało.

Osoby performerskie w działaniu Kaprowa to A i B (można pomylić z A i P; znowu linia z punktu do punktu, opowieść). Osoby proszone są o wykonanie kilku konceptualnych działań zgodnie z instrukcją, na przykład: A naciska palcem na plecy B, zostawiając na nich ślad. Następnie przygląda się plecom, dmucha na odcisk. Inny razem ktoś tyłem buta wyznacza linię w ziemi, ktoś drugi zaciera jej granicę. Padają pytania o głębokość i rozmycie.

Instrukcje są o śladach, o ich tropieniu i zacieraniu (sprzątanie, zasypywanie, rozmywanie lub pozostawianie ich upływowi czasu). Spotkanie przy pozornie absurdalnych czynnościach generuje nową jakość kontaktu i komunikatu. Instrukcje są o uwadze, której potrzebujemy – dawać i przyjmować.

Radziszewski nieuważnie czyta historyczne działanie, wykracza znacznie poza ramy i sugestie instrukcji Kaprowa. Podmienia bohaterów. Stawia nie na concept, a na homoseksualną cielesność. Odtwarza performansy, jakby niechłujnie wywoływał ducha – zupełnie bez intencji, by ten faktycznie się pojawił.

Karol Radziszewski  
*Activity-Model (after Kaprow)*  
2023

In April of 1976, by invitation of Foksal Gallery, Allan Kaprow was meant to organize a performative action with a group of Warsaw inhabitants. This information appears in the catalogue co-financed by the gallery, but we cannot be sure that the event actually took place, or what form it ultimately acquired. The archive yields a great deal of contradictory information, as do the memories of witnesses and those who would desire to reverse the course of history. Yet let us accept that this is how it was.

The performers in Kaprow's action are A and B (they can be confused with A and P; again, connecting the dots, a story). People were invited to perform a few conceptual actions following instructions, for instance: A presses a finger on B's back, leaving a trace. Then they examine the back, blowing on the mark. Another time someone marks a line in the ground with the back of a shoe, someone else scratches it out. Questions about depth and blurring arise.

The instructions are about traces, to hunt them down and wipe them out (cleaning, burying, or blurring them, or leaving them to the ravages of time). A new quality of contact and communication comes through meeting for absurd actions. The instructions are about the attention we need to give and receive.

Radziszewski only skims the historical action, going far beyond the framework and suggestions in Kaprow's instructions. He swaps his protagonists. He stresses not the concept, but the homosexual corporeality. He recreates performances as if awkwardly summoning a ghost—without any intention that it should really appear.

Karol Radziszewski  
*Pink Scotch (Siusiu w torcik)*  
2009

Karol Radziszewski używa *Pink Scotch* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2009 roku. Różowa taśma przecina fotografię, na której niebieska taśma biegnie po zdjęciu *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. W wyciętych w majestatycznym obrazie drzwiach dostrzegamy strażnika ekspozycji – samego autora instalacji, Edwarda Krasińskiego, który nieoczekiwanie staje się bohaterem opowieści. Strażnik w obrazie, kot w pudełku, ręce w kieszeni.

Krasiński i Radziszewski spoglądają na wielkie widowiska – romantyczny i muzealny teatr budowania mitu i kształtowania dziedzictwa. Historia dla obu jest plastyczna, to performans, z którym można wejść w interakcję.

Karol Radziszewski  
*Pink Scotch (To Pee in a Bun)*  
2009

Karol Radziszewski uses *Pink Scotch* at Zachęta—National Gallery of Art in 2009. The pink tape cuts through a photograph of blue tape running through Jan Matejko's *Battle at Grunwald*. In the door cut in the majestic picture, we see the exhibition's guard—the creator of the installation himself, Edward Krasiński, who unexpectedly becomes the protagonist of the story. A guard in a picture, a cat in a box, hands in his pockets.

Krasiński and Radziszewski observe the great spectacle—the Romantic museum theater building a myth and shaping heritage. For either, history is malleable, it is a performance with which you can interact.

*Pink Scotch (Siusiu  
w torcik)*, fotografia  
na mdf, taśma  
samoprzylepna,  
100 × 130 × 3 cm,  
2009/2015  
praca ze zbiorów  
Zachęty – Narodowej  
Galerii Sztuki

*Pink Scotch (To Pee  
in a Bun)*, photograph  
on MDF board,  
self-adhesive tape,  
100 × 130 × 3 cm,  
2009/2015, from the  
Zachęta—National  
Gallery of Art  
collections



Karol Radziszewski

*Dyptyk*

2023

Dwa zdjęcia romantycznych gestów lub celebrujących rytuałów – wręczanie kwiatów, kolacja przy świecach albo ołtarz z rzeźbą Adama w rogu.

*Dyptyk* Radziszewskiego rozciąga się między Krzysztofem Niemczykiem a Mironem Białoszewskim, między sztukami wizualnymi a teatrem, i zbiega się w osobie Henryka Stażewskiego, jak dwa spojrzenia w jednym punkcie. To włączenie do queerowych opowieści Stażewskiego – zaskakującego sojusznika. Znany nie tylko jako pionier sztuki awangardowej w Polsce, ale również podpora i przyjaciel Białoszewskiego, częsty gość teatru na Tarczyńskiej, który poeta współtworzył. Stażewski sponsorował również przepisanie na maszynie manuskryptu *Kurtyzany i piskląt*, jedynej ocalałej z nalotów SB legendarnej powieści Niemczyka.

*Dyptyk*, fotografie  
na mdf, taśma  
samoprzylepna, akryl,  
40×40×3 cm  
i 40×60×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fotografie  
Eustachego  
Kossakowskiego  
z 1967 i 1969 roku  
z Archiwum Galerii  
Foksal

Karol Radziszewski

*Diptych*

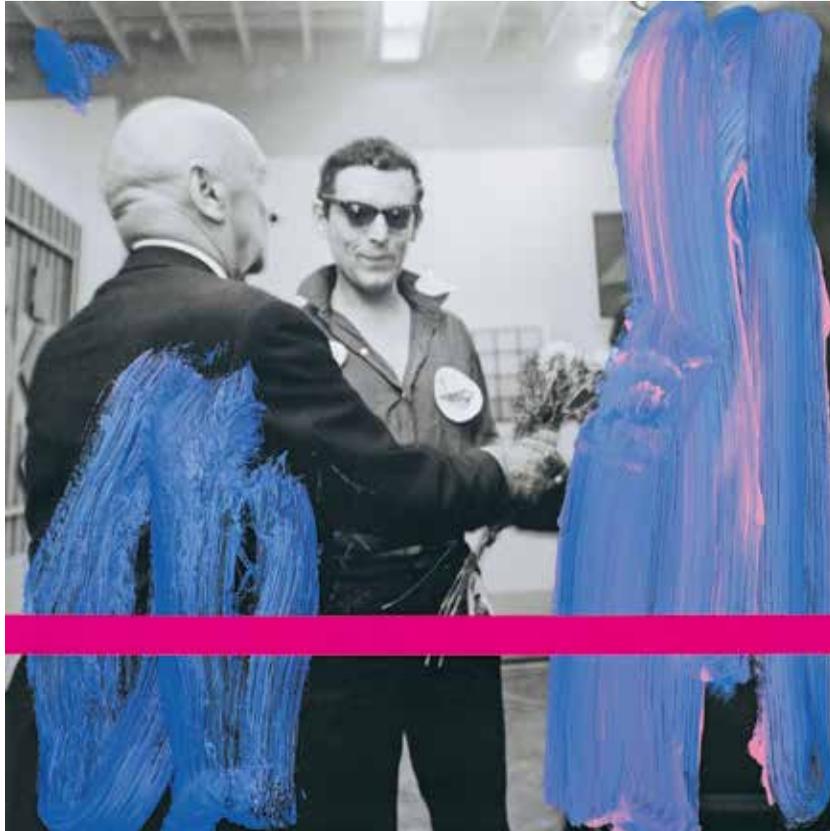
2023

Two photographs of romantic gestures, or ritual celebrations—giving flowers, dining by candlelight, or an altar with a statue of Adam in the corner.

Radziszewski's *Diptych* runs between Krzysztof Niemczyk and Miron Białoszewski, between visual art and theater, connecting in the person of Henryk Stażewski, like two gazes onto one point. This gives our queer stories an unexpected ally: Stażewski. He was known not only as a pioneer of avant-garde art in Poland, but also a friend and supporter of Białoszewski, and a regular guest to the theater the latter co-created on Tarczyńska Street. Stażewski also sponsored a typed copy of the *Courtesans and Chicks* manuscript, Niemczyk's one legendary novel, salvaged from the raids by the Secret Police.

*Diptych*, photograph  
on MDF board,  
self-adhesive tape,  
acrylic, 40×40×3 cm  
and 40×60×3 cm,  
2023

using photographs  
by Eustachy  
Kossakowski,  
1967 and 1969, from  
the Foksal Gallery  
Archive





Caroline Rose  
aktorzy Kantora w garderobie  
z wystawy *Fotogramy z teatru Tadeusza Kantora Cricot 2*  
03.04.1978, Galeria Foksal

Dwa zdjęcia z wystawy Caroline Rose w Galerii Foksal zrośnięte jak skrzydła gładkim szwem. Aktorka i aktor w garderobie – Maria Krasicka z domu Proszkowska i Kazimierz Mikulski za chwilę wyjdą na scenę, z ciemności do światła. Jest 15 listopada 1975 roku, premiera *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora (w ten dzień w Polsce, dokładnie dekadę później, rozpocznie się Akcja „Hiacynt” wymierzona przeciwko homoseksualistom, ale to inna historia, na którą tu nie ma miejsca).

Na zdjęciach Rose przemieniają się ludzie i miejsca. To głównie portrety osób tworzących Teatr Cricot 2 i fotosy ze spektakli Kantora, ale są także zdjęcia Luwru z kolekcją zrabowanych artefaktów, światło na katedrze Notre-Dame, znikające zabytki żydowskiej kultury w Europie Wschodniej, wliczając w to obóz koncentracyjny Auschwitz. Wszędzie tam pamięć i jej praca odgrywają zasadniczą rolę w konfrontacji z przeszłością. Kantor wiedział, że nieśmiertelność to nie tylko opowieść, ale także czułe oko, które patrzy i zapamiętuje.

Caroline Rose  
Kantor's Actors in the Wardrobe  
from the *Photograms from the Cricot 2 Theater of Tadeusz Kantor* exhibition  
03.04.1978, Foksal Gallery

Two photographs from the Caroline Rose exhibition at Foksal Gallery, joined like wings, with a smooth seam. Two actors in the wardrobe—Maria Krasicka, née Proszkowska, and Kazimierz Mikulski, are about to go on stage, from the dark to the light. It is November 15, 1975, the premiere of Tadeusz Kantor's *Dead Class* (on that day in Poland, precisely a decade later, the anti-homosexual "Operation Hyacinth" would begin, but that is another story, for which we have no room).

In Rose's photographs, people and places transform. These are mainly portraits of people creating the Cricot 2 Theater and snapshots from Kantor's performances, but there are also photographs of the Louvre with a collection of plundered artifacts, light on the Notre Dame Cathedral, and vanishing monuments of Jewish culture in Eastern Europe, including the Auschwitz concentration camp. Everywhere that memory and its effects play a fundamental role in confronting the past. Kantor knew that immorality is no mere story, it is also a vigilant eye, one that sees and remembers.

Caroline Rose,  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna,  
23×45×3 cm,  
1976/2023

fotografia Caroline  
Rose z wystawy  
*Fotogramy z teatru  
Tadeusza Kantora  
Cricot 2 w Galerii  
Foksal* w 1978 roku,  
obecnie w zbiorach  
Muzeum Sztuki  
Nowoczesnej  
w Warszawie

Caroline Rose,  
photograph on MDF  
board, self-adhesive  
tape, 23×45×3 cm,  
1976/2023

photograph from the  
*Photograms* from  
the Cricot 2 Theater  
of Tadeusz Kantor  
at Foksal Gallery  
in 1978, presently  
in the collection  
of the Museum of  
Modern Art in  
Warsaw



Karol Radziszewski  
*Bez tytułu (okno)*  
2023

To nie kadr z romantycznego filmu, ani zdjęcie anonimowego mężczyzny próbującego skraść całusa koledze. Dłoń tego po prawej wcale także nie leży na kolanie tego po lewej, choć zdradzieckie oko rejestruje właśnie ten gest i zostawia go w pamięci, jak fałszywy ślad męsko-męskiej czułości.

Jak zatem pamiętać przeszłość? Fotografia Tadeusza Rolkego, Galeria Foksal. Rok któryś tam. Dwie osoby na parapecie. Otwarte na oścież okno (a więc ciepło), a za nimi ciemność. Dwie pary ust, a między nimi przepaść. Ciemne kolana, białe zarysowane mocno krocze. Zegar, który nie pokazuje godziny, pęknięta ściana, czarny kwadrat na białym tle. Ciało pochylone do przodu, wskazówka. Mankiet, klapy, guziki.

Karol Radziszewski  
*Untitled (Window)*  
2023

This is not a still from a romantic film, not a photograph of an anonymous man trying to steal a kiss from a friend. The hand of the man on the right is not at all resting on the knee of the one on the left, though the eye treacherously registers this gesture and drops it in the memory, like a false trace of male-to-male affection.

How, then, are we to remember the past? The photography of Tadeusz Rolke, Foksal Gallery. Some year or other. Two people on a window sill. The window open wide (it must be warm), and darkness behind them. Two pairs of lips, and between them, an abyss. Dark knees, the bold outline of a white crotch. A clock that does not tell the time, a cracked wall, a black square on a white background. A body leaning forward, a pointer. A cuff, lapels, buttons.

*Bez tytułu (okno),*  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna,  
akryl, 110×110×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fotografię Tadeusza  
Rolkego z 1968 roku  
z Archiwum  
Galerii Foksal

*Untitled (Window),*  
photograph on  
MDF board, self-  
adhesive tape, acrylic,  
110×110×3 cm, 2023

using a photograph  
by Tadeusz Rolke,  
1968, from the Foksal  
Gallery Archive



Karol Radziszewski  
*Pink Narcissus*  
2012/2023

Lustro wycina dziury w ścianach, wycina inne prace – potrzebuje bezwzględnej uwagi.

To praca, dla której tytuł Karol Radziszewski pożycza z kempowego kalejdoskopu – kultowego filmu *Pink Narcissus* w reżyserii Jamesa Bidgooda opowiadającego o niemożliwości powrotu do przeszłości wyrażonej poprzez przemijanie pięknego męskiego ciała.

Nad chłopcem przeglądającym się po tysiącokroć w zwierciadłach pęka gęste psychodeliczne niebo. Znużony, zamknięty w luksusowym apartamencie, pracownik seksualny fantazjuje o sobie i o sobie-innym, w objęciach i różnych seksualnych konfiguracjach. Jest matadorem, rzymskim niewolnikiem albo tancerzem brzucha na dworze maharadży. Wieżowiec, w którym jest więźniem, jest seksualnym placem zabaw bez granic. Nad wielkim miastem prężą się chmury, budynki porastają neony i dzikie kwiaty. Trawy to włosy, znikające pod muskularnym ramieniem. Źródło, w które zagląda narcyz, zmienia się w wodospad w pisuarze, a sam chłopiec z niebieskiego staje się różowy.

Karol Radziszewski  
*Pink Narcissus*  
2012/2023

A mirror cuts out holes in walls, it cuts out other works—  
it requires undivided attention.

This is a work for which Karol Radziszewski borrows a title from the kaleidoscope of camp—the cult film *Pink Narcissus*, directed by James Bidgood, describing the impossibility of returning to the past, expressed by the elapsing beauty of the male body.

A dense psychedelic sky cracks over a boy observing himself a thousandfold in mirrors. Bored, trapped in a luxury apartment, a sex worker fantasizes about himself and other selves, in embraces and in various sexual configurations. He is a matador, a Roman slave or a belly dancer in the Maharajah's court. The tower block in which he is trapped is a sexual playground with no limits. Clouds swell over the big city, the buildings are overgrown with neon signs and wild flowers. The grass is hair, vanishing under a muscular arm. The spring into which Narcissus peers turns into the fountain in a urinal, and the boy himself turns from blue to pink.

Karol Radziszewski  
*Tratwa Meduzy*  
2023

Od lustra do Meduzy droga jest krótka: twarz, selfie, potem oddech i palcem po różowej taśmie. Albo inaczej – Perseusz, tarcza i oko, Pegaz.

Odwołując się do mitologicznej bogini, historycznej tragedii statku *La Méduse* i *Panoramicznego Happeningu* Morskiego Tadeusza Kantora, Karol Radziszewski tworzy pracę o sile homoerotycznego spojrzenia i wynikających z niego rozkoszy i katastrofy.

*Tratwa Meduzy* to kompozycja złożona z mężczyzn połączonych na obrazie dłońmi. Dłonie i ich performans: przykładane do twarzy, zwisające bezwładnie, zaplątane w inne, zaangażowane w trwogę. Wyciągnięta dłoń oznacza wołanie o pomoc – wyciągnięta stopa to pożądanie i fetysz (na tratwie stopa służy do wachania, nie do chodzenia). Twarze na zmianę podniecone i znudzone czekaniem. Trójkąty zamiast imion. Przez ciężkie plamy koloru nie można zobaczyć nadciągającego ratunku.

Albo inaczej. Głębokie ciemne morze żongluje zmęczonymi ciałami. Niebieski pasek horyzontu zniknął łącząc niebo z wodą. Nie okiełzna go żaden dyrygent, nawet Krasiński, który wydobywa muzykę z fal. Maszt zrobiony przez Beresia nie przetrwa kolejnego spojrzenia. Plaża jest zbyt odległa, nieobecna. Przez ciężkie plamy koloru nie można zobaczyć nadciągającego ratunku.

Karol Radziszewski  
*The Raft of the Medusa*  
2023

It is a short road from the mirror to Medusa: a face, a selfie, then a breath and a finger on pink tape. Or: Perseus, a shield, and an eye, Pegasus.

Drawing reference to the mythological goddess, the historical tragedy of *La Méduse* and Tadeusz Kantor's *Panoramic Sea Happening*, Karol Radziszewski creates a work about the power of the homoerotic gaze and the delights and catastrophes it engenders.

*The Raft of the Medusa* is a composition of men connected in the picture by their hands. The hands and their performance: placed on their faces, hanging lifelessly, woven in others, wringing in terror. An outstretched hand means a cry for help— an outstretched foot is desire and a fetish (on a raft, feet are for smelling, not for walking). The faces are alternately aroused and bored with waiting. Triangles in place of names. The thick patches of color make it impossible to see the help that is on its way.

Or perhaps: the deep, dark sea juggles the tired bodies. The blue strip of the horizon vanished, joining sky and water. No conductor could rein it in, not even Krasiński, who draws music from the waves. The mast Bereś made will not survive another gaze. The beach is too far, absent. The thick patches of color make it impossible to see the help that is on its way.

*Tratwa Meduzy,*  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna,  
akryl, 80×80×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fotografię  
Eustachego  
Kossakowskiego  
z 1967 roku  
z Archiwum  
Galerii Foksal

*The Raft of the  
Medusa,* photograph  
on MDF board,  
self-adhesive tape,  
acrylic, 80×80×3 cm,  
2023

using a photograph  
by Eustachy  
Kossakowski, 1967,  
from the Foksal  
Gallery Archive



Karol Radziszewski  
*Wygnanie z Raju*  
2023

Przed swoimi spektaklami Tadeusz Kantor wychodził podobno na scenę i informował publiczność, że ktoś musi opuścić widownię, bo sala jest przepełniona. Napięcie wypełniało pomieszczenie, a wtedy spektakl ruszał. Strach przed wypędzeniem, przed nieprzynależnością, jest w ludziach jak znamię, którego nie można się pozbyć.

Oglądając nagranie spektaklu najbardziej boję się Kantora. Ma moc nie tylko przywracania do życia umarłych, ale i uśmiercania żyjących. Jego performans, brutalna choreografia ustanawiania porządku, zaganiania, wyciągnięte do bólu palce wskazujące, ręka dyrygenta. „Usta inaczej złożone do A, inaczej do E”. Wykluczanie – z towarzystwa, z grupy, teatru, z Galerii Foksal i tak dalej.

Dwie wielkie różowe dłonie ściskają przestraszone postaci. To lalki, których czas zabawy dobiegł końca. Obie o imieniu Adam, bo jeden powstał z drugiego. Sobowtóry. Ich przestraszone twarze zaraz pójdą spać, a atrapy genitaliów wrócą na swoje miejsce (przez majtki na zewnątrz i z powrotem do spodni). Kulisy, cienie, zapadnie.

Karol Radziszewski  
*Expulsion from Paradise*  
2023

Before his performances, Tadeusz Kantor apparently stepped out on stage and informed the audience that someone in the audience had to leave, because the room was too full. Tension filled the hall, then the play began. People have a fear of being expelled, of not belonging, it is an indelible mark.

Watching tapes of the performance, I am most afraid of Kantor. He has the power not only to bring the dead to life, but also to put the living to death. His performance, his brutal choreography establishing order, his goading, his pointer finger, outstretched till it hurts, the hand of a conductor. "The lips move one way to say 'A,' another way to say 'E'" Exclusion—from the company, the group, the theater, from Foksal Gallery, and so on.

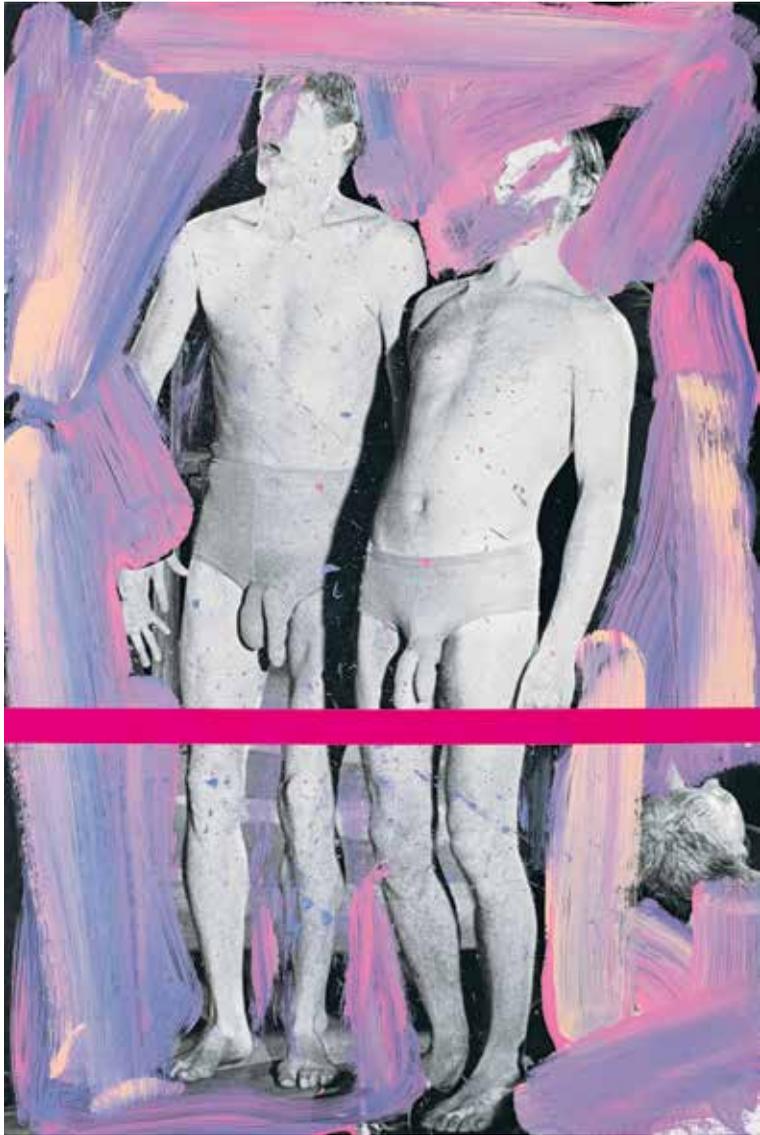
Two large pink hands squeeze frightened figures. These are dolls whose play time has come to an end. Both are named Adam, because one came out of the other. Doppelgangers. Their terrified faces will soon fall asleep, and their fake genitalia return to their place (out through the underwear and back into the pants). The wings, shadows, drop.

*Wygnanie z raju,*  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna, akryl,  
60×40×3 cm, 2023

wykorzystano  
fragment fotografii  
z próby spektaklu  
Tadeusza Kantora  
*Umarła Klasa*  
w Stodole  
w 1976 roku  
z Archiwum Galerii  
Foksal, autor  
nieznany

*Expulsion from  
Paradise,* photograph  
on MDF board,  
self-adhesive tape,  
acrylic, 60×40×3 cm,  
2023

using a fragment  
of a photograph  
from a rehearsal for  
Tadeusz Kantor's  
*The Dead Class* in  
Stodoła in 1976,  
from the Foksal  
Gallery Archive,  
photographer  
unknown



Karol Radziszewski

*Wielka dupa*

2023

Ekstremalne, filmowe wręcz zbliżenie dupy celowo nie ujawnia jej właściciela. Na pewno nie należy ona do Tadeusza Kantora – mistrz mógł dupę co najwyżej reżyserować, nigdy nie wystawiać. Taki akt odwagi był bliższy z pewnością Krzysztofowi Niemczykowi. Seria performansów, w których wypina nagie pośladki w miejscach publicznych, jest jedną z niewielu artystycznych akcji, po których pozostała większa dokumentacja. Odślaniana w pośpiechu, jakby w wulgarnym, choć czułym żarcie. Wielka dupa.

Choć te pośladki nie należą do Niemczyka, to sam gest – rewolucyjny, beztroski, niekapitalistyczny – już tak. W tym wypadku dupa nie jest jedynie częścią ciała, ale aktem nierozpoznanej wówczas jednoosobowej homorewolucji. Zawłaszczona przez Teatr śmierci, zostaje przez Kantora upupiona. Radziszewski wycina ten element z archiwalnego zdjęcia *Umarłej klasy*, pozbawiając go kontekstu kantorowskiego spektaklu. Wycina go jak skalpel może wyciąć oko – nienaruszając zupełnie jego struktury. Georges Bataille pisał, że czujemy wstręt zarówno do oka, jak i skalpela, dlatego te zawsze będą istnieć razem. Inną nierozłączną parą jest także oko i dupa, wywołujące podobnie wstręt i pożądanie.

Co patrzy na nas z obrazu Radziszewskiego? Kto przygląda się nam z ciemności?

Karol Radziszewski

*Big Ass*

2023

The extreme, even cinematic close-up of the ass purposefully conceals its owner. It definitely does not belong to Tadeusz Kantor—the master could at best direct an ass, he never could expose it. This act of courage was surely closer to Krzysztof Niemczyk. A series of performances in which he sticks out his naked buttocks in public places is one of his few artistic actions which is comparatively well documented. Flashed quickly, as if in a vulgar, though affectionate joke. A great ass.

Though those buttocks do not belong to Niemczyk, the gesture itself—revolutionary, carefree, non-capitalist—certainly does. In this case, the ass is no mere part of the body, it is an act of non-recognition by what was a one-man homo-revolution. Appropriated by the Theater of Death, Kantor made it the butt of his jokes. Radziszewski cuts this piece from an archival photograph of *The Dead Class*, stripping it from the context of Kantor's play. He cuts it out as a scalpel would an eye—leaving its structure utterly intact. Georges Bataille wrote we feel revulsion at both the eye and the scalpel, which is why they will always co-exist. Another inseparable couple is the eye and the ass, evoking a similar repulsion and desire.

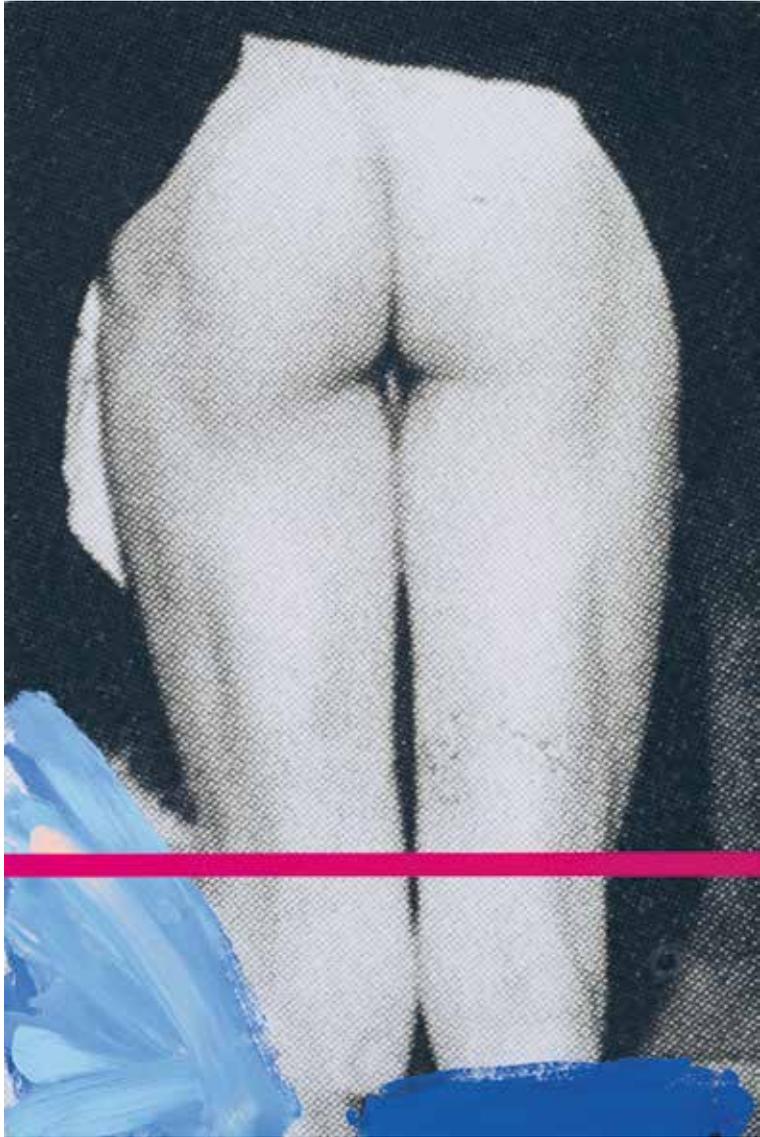
What stares at us from Radziszewski's picture? Who peers at us from the darkness?

*Wielka dupa,*  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna,  
akryl, 90×60×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fragment fotografii  
Güntera K. Kühnela  
z książki Tadeusz  
Kantor *Theater  
des Todes,*  
1982 z Archiwum  
Galerii Foksal

*Big Ass,* photograph  
on MDF board,  
self-adhesive tape,  
acrylic, 90×60×3 cm,  
2023

using a fragment  
of a photograph  
by Günter K. Kühnel  
from the book  
Tadeusz Kantor  
*Theater des Todes,*  
1982, from the  
Foksal Gallery  
Archive



Karol Radziszewski  
*Sztuka konsumpcyjna*  
2023

Maria Rubersz, kuratorka wystawy, pisze do mnie w mailu: „Jeden z kadrów performansu, który wykonała grupa Neo-Neo (Jan Dobkowski, Jerzy Jurry Zieliński) około 1967-1969. W archiwum jest ich ponad 100, wszystkie autorstwa Eustachego Kossakowskiego. Panowie przechadzają się po mieście, są w ZOO i pozują z tygrysem, przed bramą, w MNW przed *Bitwą pod Grunwaldem*, na muzealnych siedziskach, w jakichś pracowniach malarskich, może na ASP”

Do swojej pracy Karol Radziszewski nieprzypadkowo wybiera zdjęcie z kielbasą – z jednej strony performowanie homoseksualnej erotyki jako żartu, z drugiej zupełnie nieświadoma (i niemożliwa przecież) zapowiedź *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL, z którą Radziszewski współpracował i przyjaźnił się.

Kielbasa, komunistyczny rarytas, zanim zostanie skonsumowana zamieni się w performatywny rekwizyt, seksualno-kulinarny fetysz, obiekt pożądania. Farba spada na twarze bohaterów, nakładana przez Radziszewskiego jakby w pośpiechu lub dla zabawy, podkreślając radosną erotykę obrazu.

Karol Radziszewski  
*Consumer Art*  
2023

The curator of the exhibition, Maria Rubersz, writes me an e-mail: “One frame of a performance by the Neo-Neo Group (Jan Dobkowski, Jerzy Jurry Zieliński), around 1967–69. The archive has over 100 of them, all by Eustachy Kossakowski. The men walk around town, go to the zoo and pose with a tiger, by the front gate, in the National Museum in Warsaw in front of the *Battle of Grunwald*, in the museum seats, in some painting studios, maybe at the Academy of Fine Arts.”

It is no accident that Karol Radziszewski chooses a photograph with a sausage—on the one hand, it renders homosexual eroticism as a joke, on the other it is an utterly unconscious (and impossible) response to *Consumer Art* by Natalia LL, whom Radziszewski worked with and befriended.

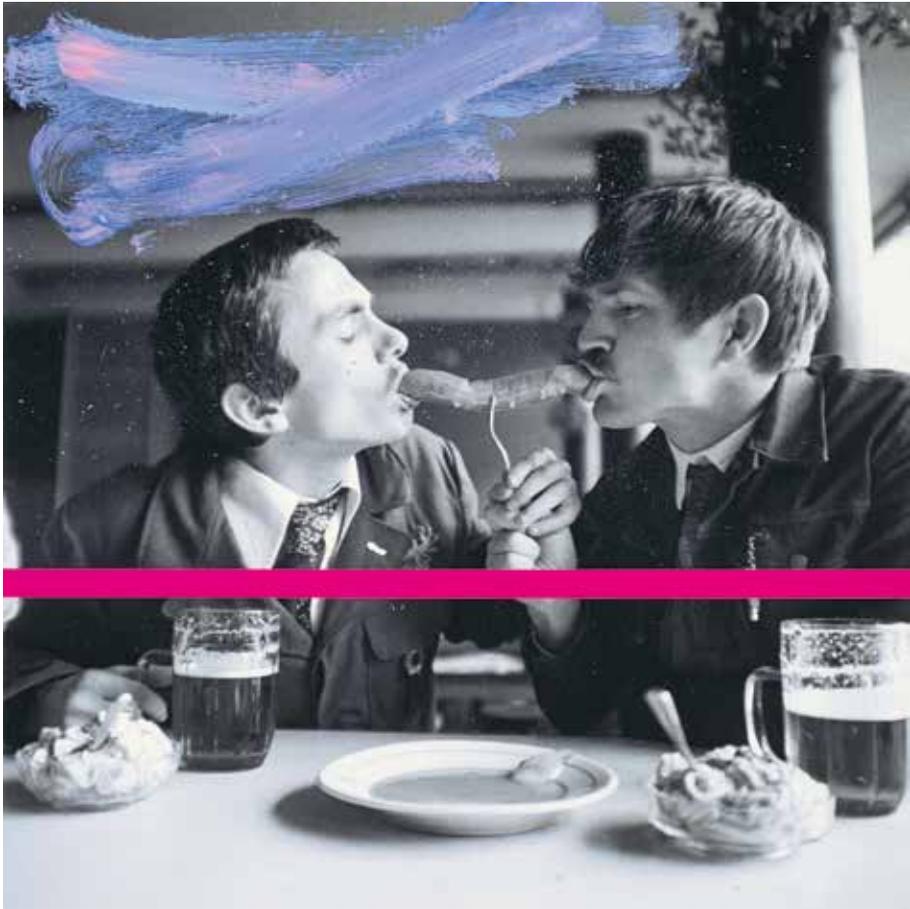
The sausage, a delicacy during communism, turns into a performative prop before it is consumed, a sexual-culinary fetish, an object of desire. Paint falls on the protagonists’ faces, applied by Radziszewski in a hurry, or for fun, stressing the picture’s joyful eroticism.

*Sztuka konsumpcyjna,*  
fotografia na  
mdf, taśma  
samoprzylepna,  
akryl, 60×60×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fotografię  
Eustachego  
Kossakowskiego  
z ok. 1967 roku  
z Archiwum Galerii  
Foksal

*Consumer Art,*  
photograph on MDF  
board, self-adhesive  
tape, acrylic,  
60×60×3 cm, 2023

using a photograph  
by Eustachy  
Kossakowski of  
ca. 1967 from the  
Foksal Gallery  
Archive



Karol Radziszewski  
*Krzysztof Niemczyk*  
2023

Wzorowany na fotografiach Krzysztofa Niemczyka portret artysty wisi w biurze Galerii Foksal. Publiczność może go zobaczyć zaglądając przez wycięte w wystawie okno. Najpierw nos, potem cała głowa i tułów. Jak gilotyna albo druga strona zwierciadła.

Zamykanie, a następnie otwieranie ściany – udrażniając lub odcinając kanał przepływu między tym, co na zapleczu i tym, co na froncie – wpisane jest w historię Galerii Foksal i towarzyszyło wielu wystawom.

Niemczyk, apokryficzna postać Galerii Foksal, spogląda ze złotej, za ciasnej ramy na pracujące przy biurkach osoby. Nie dosięgają go ani niebieski, ani różowy Scotch. Ma na sobie jeden z tych kilku ciężkich makijaży, które przypominają maski. Mocne, poważne oczy.

Obok także spóźniona skrzynka w archiwum, dostawiona na czas wystawy, a w niej tajemnica: anielskie skrzydła przyczepione do marynarki, na ramieniu ptaszek. Kąpiel w fontannie na krakowskim rynku. Przywiązywanie matki do ławki. Sen, który gwarantuje bezkarność. Teoria kontra żywe ciało. Pisklę. Leczenie kolorami. Wypędzanie złego ducha.

Karol Radziszewski  
*Krzysztof Niemczyk*  
2023

Modeled on photographs of Krzysztof Niemczyk, the artist's portrait hangs in the Foksal Gallery office. The public can see it by peering through a hole cut in the display. First the nose, then the whole head and torso. Like a guillotine, or walking through the looking glass.

Closing, then opening the wall—clearing or carving out a channel connecting what is in the backroom and what is out front—is inscribed in the history of Foksal Gallery and has accompanied many exhibitions.

Niemczyk, an apocryphal figure of Foksal Gallery, stares out from the cramped gold frame at people working at their desks. Neither the blue nor the pink Scotch tape reaches him. He is wearing the sort of heavy make-up that resembles a mask. He has powerful, serious eyes.

Nearby, there is also a late-coming crate in the archive, left for the time of the exhibition, inside it a mystery: angel wings pinned to a blazer, a bird on a shoulder. A bath in the fountain in Krakow's Main Square. A mother tied to a bench. Sleep, which guarantees innocence. Theory versus the living body. A chick. Color therapy. The exorcism of an evil spirit.

*Krzysztof Niemczyk,*  
akryl na płótnie,  
60 × 50 cm, 2023

*Krzysztof Niemczyk,*  
acrylic on canvas,  
60 × 50 cm, 2023



Karol Radziszewski

*Nos w dupie*

2023

*Nos w dupie* to tytuł najbardziej chyba zagadkowej pracy Tomasza Osińskiego, którego wystawa *Malowidło* odbyła się w Galerii Foksal w 1981 roku. Wyrastający ze znanego paradoksu palca w dupie, tytuł pracy Osińskiego i wystawy Karola Radziszewskiego mówi zarówno o potrzasku, ale także o możliwości spojrzenia na sprawę z wielu perspektyw.

W jakimś sensie wystawa Radziszewskiego wcale nie jest o neoawangardzie, nie jest o pragnieniu włączenia do kanonu. Operacja na ciele neoawangardy, na ciele Archiwum Galerii Foksal, ma w sobie coś z aktu wandalizmu i żartu, ale także znudzenia, które czuje artysta. „Istnienie wobec” – normatywnych narracji, męskich, heteroseksualnych większości, wobec dominacji i przemocy. Zawsze w mniejszości. Bardziej niż o braku, wystawa jest o nadmiarze – marzeń, wyobraźni i humoru, libido. W końcu projekty Radziszewskiego najbardziej odkrywają przeciwieństwo jego samego.

To po raz kolejny także wystawa o metodzie i możliwościach. O odwadze przyglądania się sobie bez nieśmiałości wobec starych mistrzów, wystawianiu dupy, odwracaniu kolorów, zamianie piasku w wodę. Jednocześnie pisanie zaskakującego dalszego ciągu – udowadniania, że raz wypowiedziane słowo może mieć nieskończoną liczbę kształtów.

Karol Radziszewski  
*Nose up the Ass*  
2023

*Nose up the Ass* is the title of what is perhaps the most enigmatic work by Tomasz Osiński, whose *Mural* exhibition took place at Foksal Gallery in 1981. Coming from the old paradox of the finger up the ass, the title of Osiński's work and Karol Radziszewski's exhibition speak both of a trap, and the possibility of seeing something from many perspectives.

In a sense, Radziszewski's exhibition is not at all about the neo-avant-garde, it is not about a desire to join the canon. This operation on the body of the neo-avant-garde, on the body of the Foksal Gallery Archive, seems like an act of vandalism or a joke, but it also concerns the artist's sense of tedium. "Existing vis-à-vis" — normative narratives, the male, heterosexual majority, in the face of dominance and violence. Always in the minority. The exhibition is more about excess than lack—an excess of dreams, imagination and humor, libido. In the end, Radziszewski's projects most discover himself.

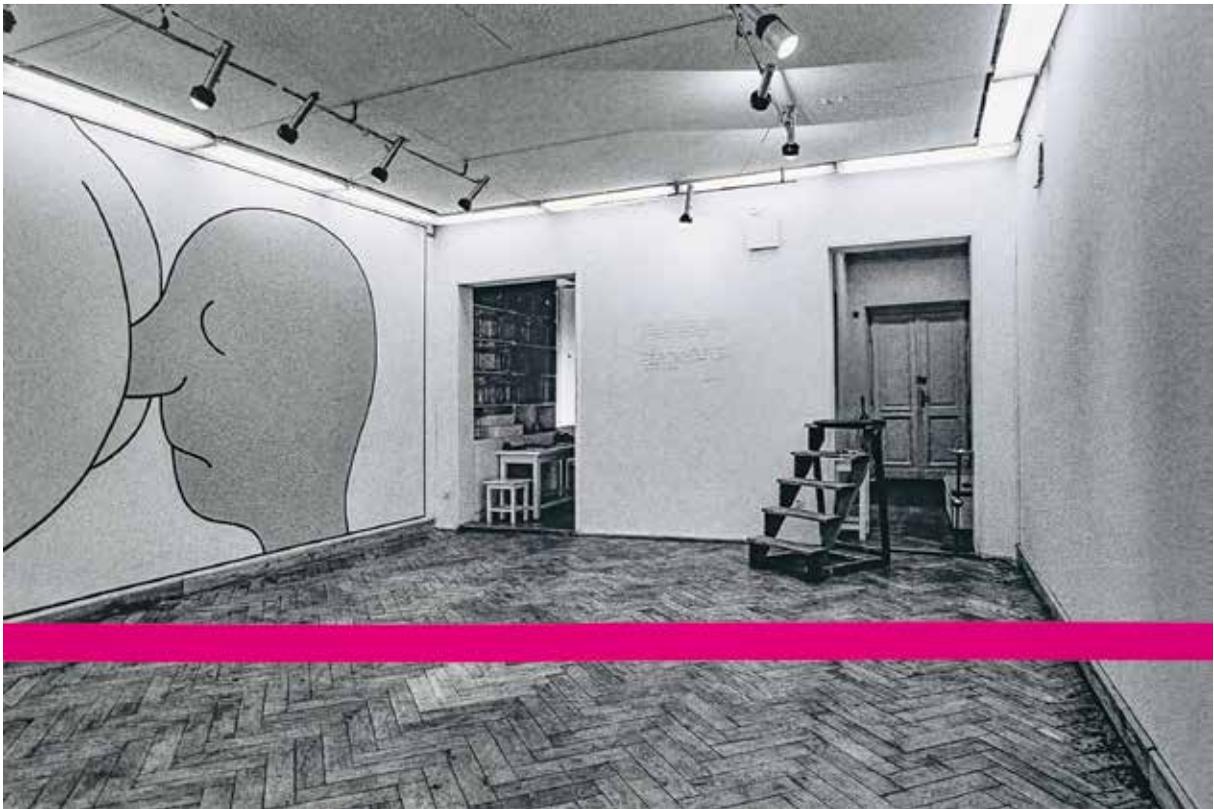
Once more, this is also an exhibition about method and capabilities. About courage and measuring oneself up to the old masters without trepidation, sticking out your ass, flipping the colors, turning sand into water. And at the same time, writing a new and unanticipated chapter—proving that, once spoken, a word can take an infinite number of forms.

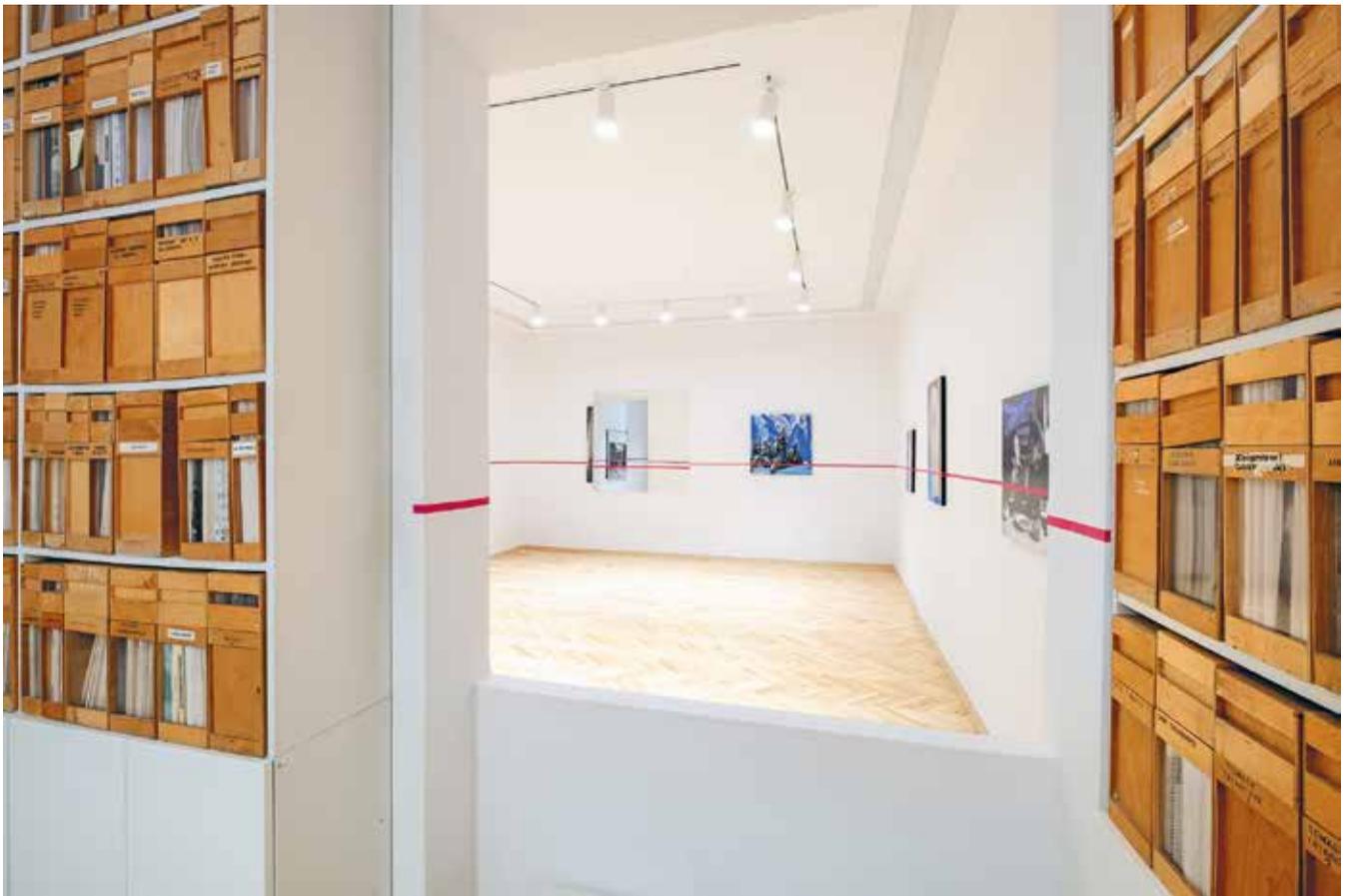
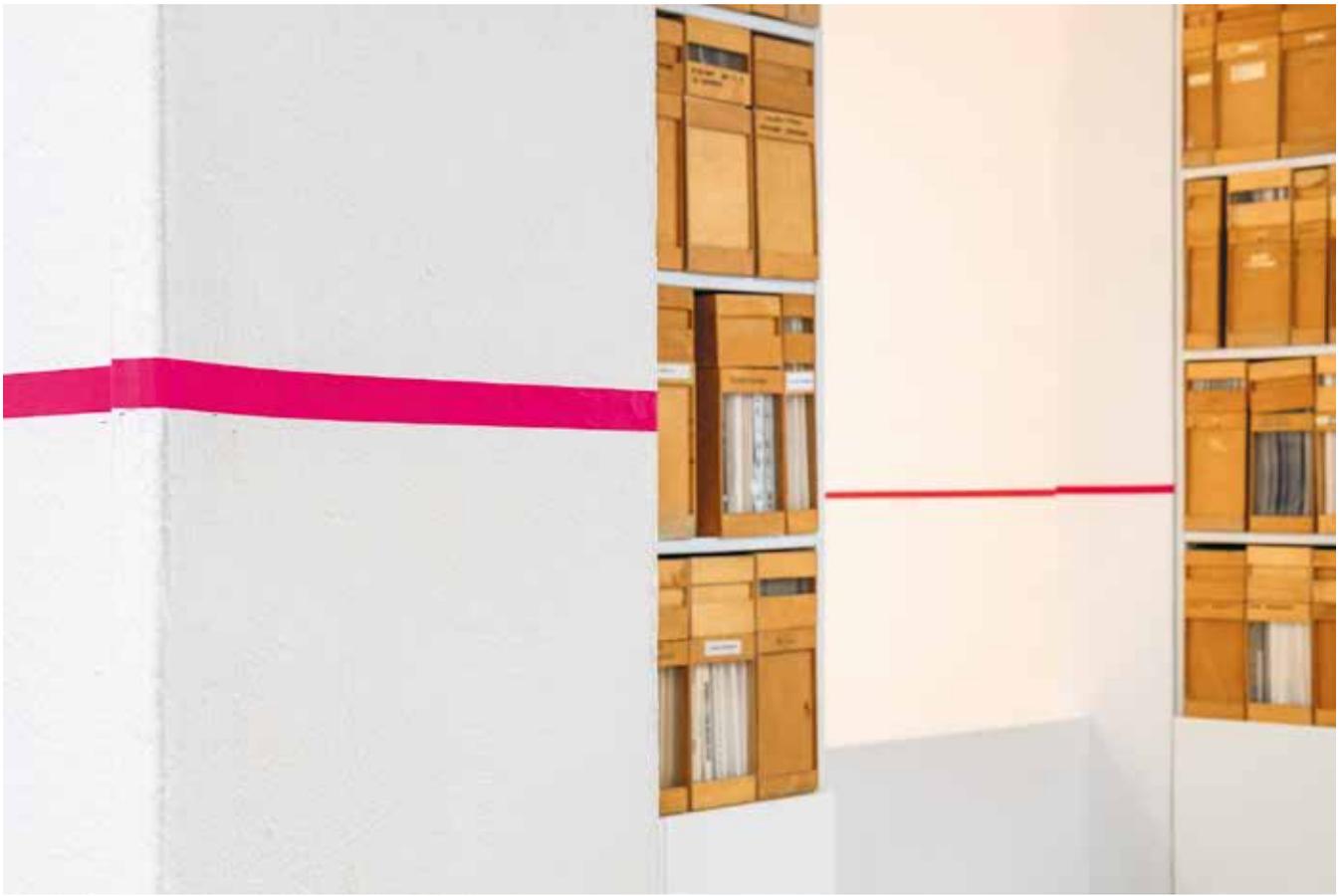
*Nos w dupie,*  
fotografia  
na mdf, taśma  
samoprzylepna,  
40×60×3 cm,  
2023

wykorzystano  
fotografię  
Jacka Stokłosa  
z wystawy *Malowidło*  
Tomasza Osińskiego  
z 1981 roku  
z Archiwum Galerii  
Foksal

*Nose up the Ass,*  
photograph on MDF  
board, self-adhesive  
tape, 40×60×3 cm,  
2023

using a photograph  
by Jacek Stokłosa  
from the *Mural*  
exhibition by Tomasz  
Osiński, 1981,  
Foksal Gallery  
Archive





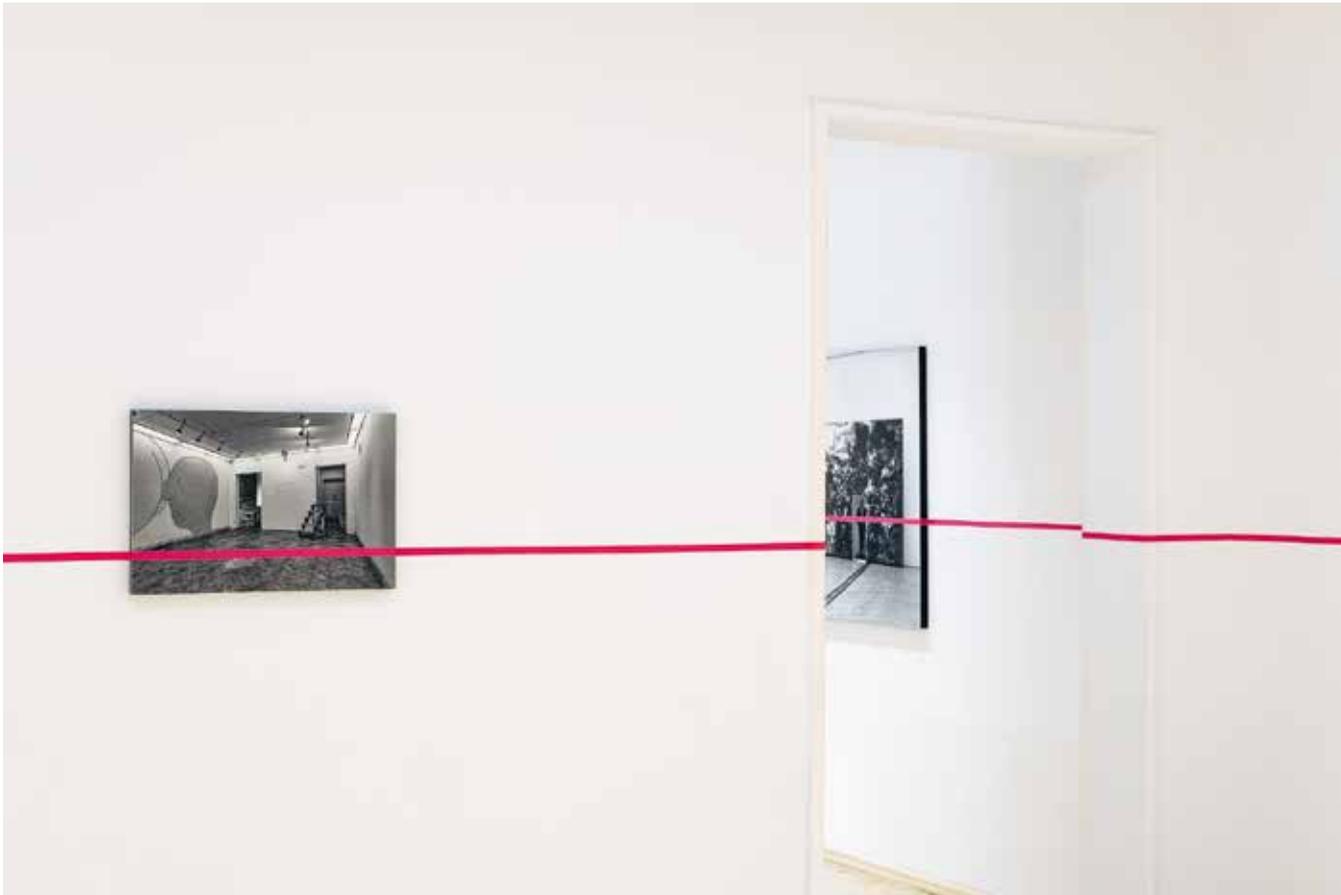


















Publikacja towarzyszy wystawie  
Karola Radziszewskiego  
*Nos w dupie.*

Dokumentacja wystawy  
Documentation of the exhibition  
Bartosz Górka

Published on the occasion of  
Karol Radziszewski's  
*Nose up the Ass* exhibition.

Tłumaczenie na język angielski  
English translation  
Søren Gauger

20.10 – 2.12 2023  
Galeria Foksal  
Foksal 1/4  
00-366 Warszawa

Przygotowanie zdjęć do druku  
Prepress  
Krzysztof Krzysztofiak

Kuratorka  
Curator  
Maria Rubersz

Performerzy  
Performers  
Jakub Wyszyński  
Daniel

Teksty  
Texts  
Michał Grzegorzek  
Maria Rubersz

Podziękowania  
Acknowledgements  
Jan Jurkiewicz  
dr Lech Stangret

Projekt graficzny i skład  
Design and type-setting  
Agata Biskup

Druk  
Printed by  
Skleniarz, Kraków

Nakład  
Print run  
500

©  
Galeria Foksal  
Mazowiecki Instytut Kultury  
i Autorzy  
2023

ISBN  
978-83-66605-32-9

©  
Foksal Gallery  
The Mazovia Institute of Culture  
and the authors  
2023

Wydawca  
Publisher  
Galeria Foksal  
Foksal Gallery  
Mazowiecki Instytut Kultury  
The Mazovia Institute of Culture

Projekt współfinansowany przez  
Miasto st. Warszawa  
i BWA Warszawa.

The project is co-financed by  
the Capital City of Warsaw  
and BWA Warszawa.



JEDNOSTKA  
ORGANIZACYJNA  
SAMORZĄDU  
WOJEWÓDZKIEGO  
MAZOWIECKIEGO

25  **mazowsze**

MAZOWIECKI INSTYTUT KULTURY  
**Galeria Foksal**







# Galeria Foksal Foksal Gallery



Karol  
Radziszewski!  
Nos w dupie  
Nose up  
the Ass