



## RYSUNKI AKTYWUJĄCE ŚWIADOMOŚĆ: MONIKA WEISS

Wyodrębnienie z transdyscyplinarnej praktyki Moniki Weiss rysunku – gest na pierwszy rzut oka zgoła konserwatywny – wymaga pewnego wyjaśnienia, albowiem w jej sztuce rysunek łączy się nierozdzielnie z performance’em, dźwiękiem, wideo, fotografią i obiektami, które razem tworzą eksperymentalne przestrzenie, wywołują stany emocjonalnego poruszenia i kreują nieliniarne narracje<sup>[1]</sup>. Jej rysunku z pewnością nie powinno się więc rozpatrywać w oderwaniu od towarzyszących mu innych form ekspresji, niemniej jednak sama artystka, podkreślając wielokrotnie, że to właśnie rysunek sytuuje się w centrum jej twórczości, przyznaje mu szczególną rolę i status. W sztuce Weiss rysunek ucieleśnia upływ czasu, powtarzalność, sugestię, a jednocześnie proces rysowania to celebrowanie techniki jako takiej, odkrywanie fizycznych możliwości użytych materiałów. W tym sensie praktyka artystki opiera się na metodach tradycyjnych, w których rysunek „potwierdza wiarygodność wszystkich użytych mediów”<sup>[2]</sup>. W odróżnieniu od innych elementów składających się na jej prace – obrazów cyfrowych, słów, muzyki i dźwięku – rysunek jako integralna część jej twórczości, sugeruje pewnego rodzaju trwałość czy też trwanie, a jednocześnie – zanikając, staje się pozostałością, śladem wykonanego znaku<sup>[3]</sup>. Rysunek u Weiss oscyluje między sugestią a obecnością, aluzją i namacalnością, jakby starał się ugruntować (choć nie na siłę) swą niekwestionowaną pozycję w zapośredniczonym przez artystkę przepływie świadomości<sup>[4]</sup>.

Jak w takim razie najlepiej wykorzystać walory rysunku i osiągnąć zamierzony cel? Zanim odpowiemy na to pytanie trzeba zaznaczyć, że Weiss posługuje się rysunkiem w różnych celach i na wiele sposobów, co dowodzi, że głęboko wierzy w jego skuteczność. Mamy więc skromne rysunki przygotowawcze – zapis wstępnych pomysłów i idei, na bazie których rozwija się większy projekt. Tego typu szkice mają cel funkcjonalny i stanowią swoistą dokumentację danego zamierzenia. Na przykład rysunek do projektu *Nirbhaya* – wzorem rysunków architektonicznych – zawiera informację o skali i podstawowych wymiarach projektowanej struktury [il. 4]. Inne rysunki przedstawiają wyodrębnione z całości motywy, co pozwala objaśnić i zmapować koncepcje leżące u podłoża całego

## DRAWING CONSCIOUSNESS: MONIKA WEISS

Some explanation is needed to account for what could be regarded as the deliberately conservative tactic of isolating drawing, one element of Monika Weiss’ transdisciplinary practice in which performance, sound, video, photography, drawing, and objects, together create experimental spaces, sentient states and generate non-linear narratives.<sup>[1]</sup> Drawing cannot be separated from its codependent allies, but Weiss has repeatedly made the point that drawing is at the heart of her practice, thereby recognizing its distinctiveness. For Weiss, drawing embodies and expresses the passage of time, repetition, suggestion, and repercussion; while also celebrating the facture of media (the possibilities that physical materials allow). In this way, the artist’s practice has its basis in traditional methods, where drawing ‘gives credibility to all other media imposed.’<sup>[2]</sup> Unlike other elements of her work – digital images, words, music and sound – drawing, through asserting its authority, implies permanence, but this too can dissipate and become a vestige where the mark becomes a trace.<sup>[3]</sup> Weiss’ drawing oscillates between proposal and presence, the allusive and the tangible where it competes (not in a precocious way) to establish its unassailable position in the consciousness mediated by the artist.<sup>[4]</sup>

How does drawing calibrate to its purpose? A first step toward forming a coherent response is to recognize that drawing serves different purposes within Weiss’ practice; thereby demonstrating her belief in its efficacy. At one end of the spectrum, modest preparatory drawings explore initial ideas from which greater ambition unfolds. Function articulates purpose, allowing the work to exist having achieved the task it was meant to fulfill. For example, a drawing for Weiss’ current project *Nirbhaya*, like an architect’s rendering, provides basic measurements and a scale for the proposed structure [fig. 4]. Other drawings isolate specific motifs in order to explore and map ideas contained within this project. *Nirbhaya III* takes the female figure that is central to the construction and views it from behind [fig. 2]. This form is a leitmotif in Weiss’ visual language where it embodies the artist’s principal concerns relating to the body as

projektu. *Nirbhaya III* ukazuje centralną dla całej aranżacji postać kobiecą ujętą od tyłu [il. 2]. Można powiedzieć, że forma ta jest swoistym lejtymotywwem w języku wizualnym artystki, ucieleśnieniem bowiem jej zainteresowanie ciałem jako miejscem głębokiej temporalnej, metafizycznej ekspresji. Nie brak też rysunków o bardziej złożonej treści, czego przykładem jest *Kordyan II* [2005, il. 3]. Zainspirowana obrazem Hansa Holbeina Młodszego *Martwy Chrystus* (1521) wielkoformatowa kompozycja wykonana ołówkiem i węglem na papierze ryżowym ukazuje leżące ciało<sup>[6]</sup>. Do rysunku włączone zostały dwie strony z dramatu *Kordian* (1833) autorstwa polskiego poety doby romantyzmu Juliusza Słowackiego. Treść tekstu na lewej stronie odnosi się do statusu uchodźcy (był nim również Słowacki) i do diaspory, w aluzyjny sposób opisuje też relacje syna i matki zmuszonych żyć w rozłące. Tekst po prawej nawiązuje do legendarnej postaci Arnolda Winkelrieda, bohatera, który poświęcił życie w bitwie o wolność swojego kraju. Rysunek ten budzi wiele skojarzeń, zarówno natury wizualnej, jak i treściowej. Był wielokrotnie wystawiany, między innymi przy okazji retrospektywnej wystawy prac Weiss *Five Rivers* w Lehman College Art Gallery w Nowym Jorku w 2005; znalazły się tam również dużych rozmiarów indywidualne rysunki, z których znakomita większość koncentrowała się na ciele i jego ekspresyjności.

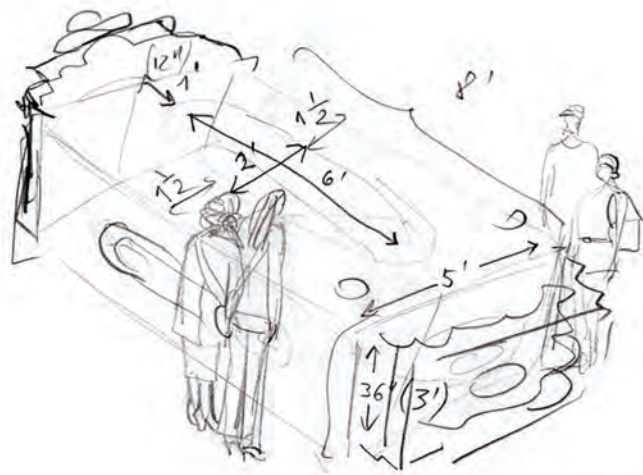
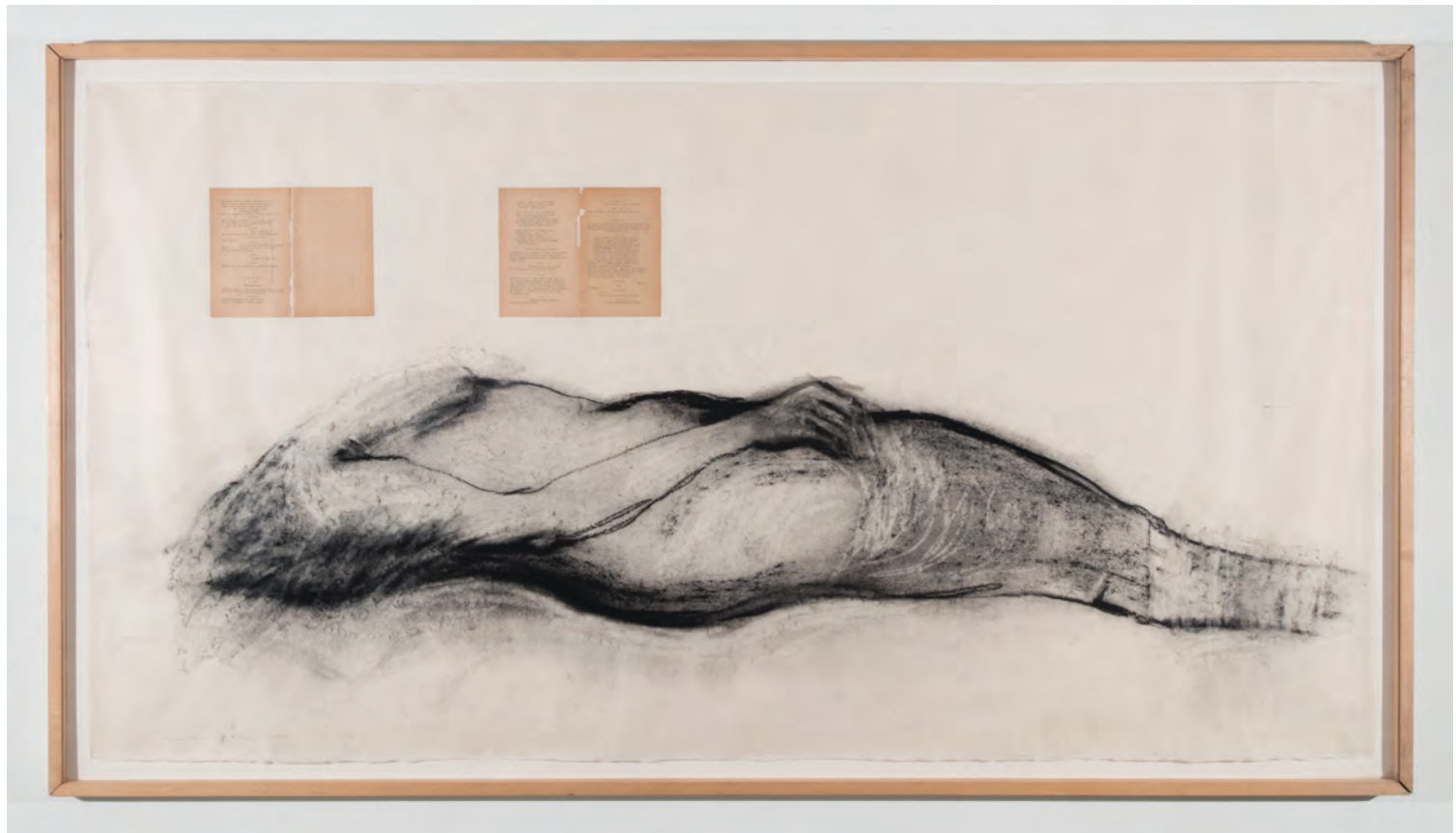
Do najbardziej poruszających rysunków Weiss należą te, które nazwać można performatywnymi, albowiem ich forma kształtuje się podczas performance'u, jakim jest w swej istocie proces rysowania. Pozostawianie znaku spleta się tutaj ściśle z ruchem całego ciała. Znak i ślad funkcjonują jako język obecności artystki w przestrzeni publicznej, znamionując wszechobecne w jej twórczości wątki traumy i lamentu<sup>[6]</sup>. Rysunek wykracza tu poza tradycyjnie przypisywaną mu rolę i ujawnia swój performatywny potencjał oparty na nierozzerwalnym związku między ciałem i znakami, które jest ono zdolne wykonać [patrz il. 9 i 12]. Dochodzi do zatarcia granic, w którym odsłania się zarówno bogactwo techniki artystki, jak i płynność wszelkich kategorii. Performatywność obecna jest również w indywidualnych kompozycjach, na przykład w rysunku *Dwie* [il. 5], jednym z tych, które Weiss tworzyła, rozcierając węgiel ręką: w efekcie powstały ciemne, widmowe formy ewokujące jej skulone, stojące ciało<sup>[7]</sup>.

Powyższa charakterystyka wskazuje, że Weiss, tworząc prace tak zróżnicowane, maksymalnie wykorzystuje możliwości techniki rysunku. Pora jednak odsunąć na bok rozważania empiryczne i przejść do zawartych w jej rysunkach treści i znaczeń. Wszystkie rysunki Weiss łączy fakt, że budzą w nas zdolność subiektywnego odczuwania i przeżywania — uwrażliwiają — działają bowiem jak nośniki aktywujące uczucia i stany, które próbują wywołać. Rysunek jest też swoistym nośnikiem znaczeń wtedy, gdy — niezależnie od intencji artystki — znak lub ślad odwołuje się do swojej własnej subiektywności, do podmiotowości samego rysunku. Dzięki tym specyficznym cechom praktyka Weiss ma charakter modalny, szczególnie jeśli chodzi o akt rysowania, który w jej sztuce staje się performance'em. Nie bez przyczyny Guy Brett, pisząc o jej twórczości, wspomina o „scenie”, na której „akcja ogranicza się do minimum, a wszystko służy temu, by zintensyfikować doznanie ludzkiej obecności”<sup>[8]</sup>. W jednym z wczesnych performance'ów pt. *Drawing Room*

a site of profound temporal and metaphysical expression. Other drawings are more ambitious, such as *Kordyan II* [2005 fig. 3]. Inspired by Hans Holbein the Younger's painting, the *Body of the Dead Christ in the Tomb* (1521), *Kordyan II* is a large pencil and charcoal composition on rice paper depicting a prostrate body.<sup>[5]</sup> The drawing includes two pages from the 1833 drama, *Kordyan*, by the Polish Romantic poet Juliusz Słowacki. The page on the left contains references to being a refugee (as Słowacki himself was), diaspora and an allusion to a mother and son relationship based on separation. The page on the right refers to the historical hero Arnold Winkelried who sacrificed himself in battle for the benefit of his country. The work responds both to internal visual relationships and external associations. It has been widely exhibited, including the *Five Rivers* survey of Weiss' work at Lehman College Art Gallery, New York, in 2005; along with other large, independent drawings, the majority of which focus on the body and its expressive agency.

Some of Weiss' most compelling drawings are performative wherein performance emerges from the experience of drawing itself. Mark making is entwined with the encompassing of physical movement so as to communicate conditions associated with the artist's presence in a public space: and lament and trauma, themes that run throughout her work.<sup>[6]</sup> In these works, drawing transcends its putative or more recognizable function, and conveys heightened performative awareness forged through the unassailable connection between body and the marks that it is capable of producing [see figs 9 & 12]. Here, boundaries become blurred, revealing both the richness of the artist's practice and the peril of imposing categories. Performativity can also be found in individual works, for example *Dwie* [fig. 5], one of a group in which Weiss used her arm to smear charcoal, evoking movement, and creating a ghostly outline of her body curled and standing.<sup>[7]</sup>

The above summary introduces the types of drawing Weiss engages in to reveal their range. Empirical considerations aside, embodied contents emerge. Weiss' drawings are connected by sensation's capacity to feel or experience subjectively — sentience — they act as agents for the feelings and states they convey. Drawing also acts as interlocutor where, distinct from the artist's presumed intention, the mark making addresses its own subjectivity. These qualities convey the modalities of Weiss' practice, and in particular drawing as performance. Guy Brett writes eloquently of the 'stage' in Weiss' work where 'action is minimal and everything works toward the intensification of the human presence.'<sup>[8]</sup> In one of the artist's earliest performances, *Drawing Room (Achea Rheon: River of Sorrow)* at the Whitney Museum of Contemporary Art in 2003, the gallery floor was covered with white photographic paper upon which the artist lay holding sticks of black charcoal in both hands drawing around her body. The use of two hands is significant for it relates to another of the artist's principal concerns, music, and in particular the action involved in playing the piano. Two hands divide the act of drawing, denying the traditional one-handed method that determines the relationship between the artist, the surface and the subject. Other sticks were scattered on the paper,



[3] *Kordyan II*, 2005

[4] *Nirbhaya*, 2018





[6] *Phlegethon-Milczenie III*, 2006

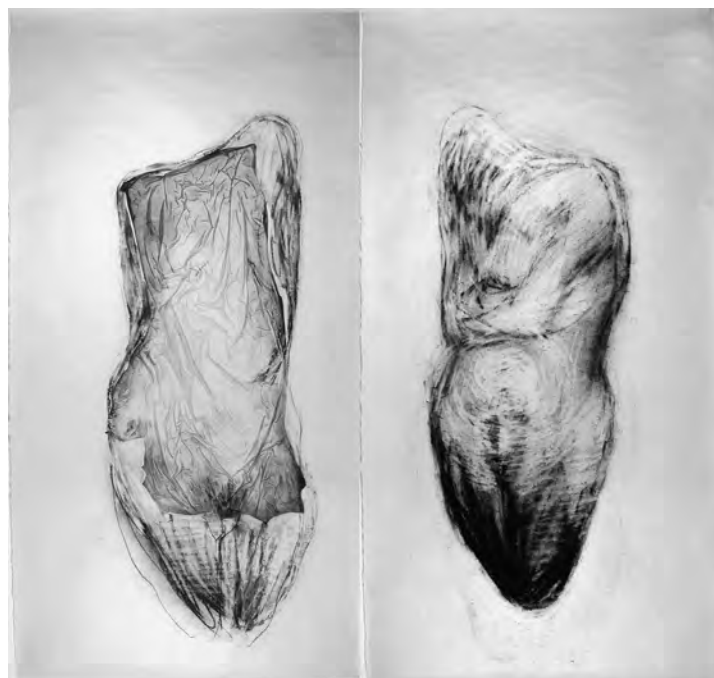
(*Achea Rheon: River of Sorrow / Rzeka smutku*) prezentowanym w Whitney Museum of Contemporary Art w 2003, artystka leżała na posadzce galerii pokrytej ogromną płachtą białego papieru fotograficznego i trzymanymi w obu rękach kawałkami czarnego węgla wykonywała rysunki wokół swojego ciała. Fakt posługiwania się obiema rękami jest znaczący, ponieważ odnosi się do innego, równie ważnego wątku twórczości Weiss, jakim jest muzyka – w szczególności gra na fortepianie. Wykonywanie rysunku obiema rękami jednocześnie zaburza logikę rysowania; jest sprzeczne z tradycyjnym posługiwanym się jedną dłonią, która to metoda jednoznacznie definiuje relacje między artystką, podłożem-materią dzieła i jego tematem. Na rozłożonym na posadzce galerii papierze rozrzucono dodatkowe kawałki węgla, by zachęcić do udziału dzieci. Część ochotników naśladowała ruchy artystki, inni wymyślali własne konfiguracje [il. 9]. Całą scenę filmowała z góry kamera wideo a pochodzący z niej obraz rzutowany był na ścianę, efektem było połączenie działań uczestników z ich jednoczesną reprezentacją w projekcji wideo. Co istotne, ujęcie z lotu ptaka regularnie pojawia się w pracach Weiss, w których rozdzielenie przestrzeni jest pewnego rodzaju „odcieśnieniem” (wznoszeniem i spadaniem), wywołując u widzów efekt opuszczenia własnego ciała – wydaje nam się, że akcja, w której uczestniczymy rozgrywa się również poza nami, jesteśmy jednocześnie jej obserwatorami<sup>[9]</sup>. Projekt *Drawing Room* miał charakter organiczny. Nakładające się na siebie warstwowo linie stały się świadectwem fizycznego doświadczenia i przeżyć uczestników, ich odpowiedzią – uchwyconą w rysunku – na zaproszenie do wzięcia udziału we wspólnym działaniu, które artystka opisała jako „spokojnie płynące wody rzeki” (*Achea Rheon*)<sup>[10]</sup>.

W przypadku Weiss rysowanie performatywne nie zawsze ma charakter partycypacyjny w takim sensie jak akcja opisana powyżej, jej indywidualne działania odbywają się zarówno z udziałem, jak i bez udziału publiczności, zawsze jednak istnieje w nich napięcie między działaniem i obserwowaniem. Częścią instalacji *Phlegethon-Milczenie*, prezentowanej w Inter-Galerie w Poczdamie (w 2005, później również w innych miejscach), był performance: artystka z zamkniętymi oczami leżała na łożu zbudowanym z otwartych książek niemieckich pisarzy – tych podziwianych i tych potępianych przez nazistów<sup>[11]</sup>. Stopniowo, czołgając się, Weiss – pozornie uspiąca a w istocie czujna – zarysowywała węglem strony książek, pozostawiając na nich własny ślad i zaburzając ich typografię [il. 6]. W mitologii greckiej rzeka Phlegethon (rzeka ognia) była jedną z pięciu rzek płynących w krainie umarłych. Polska część tytułu, „milczenie”, odnosi się do ciszy i niemożności mówienia. Weiss, zamykając oczy, podejmuje świadomą decyzję, by nie widzieć – tym samym odbiera sobie możliwość kontrolowania formy rysunku – generowane ślady i znaki oraz inwazyjne, zgoła nieleksykalne linie podważają autorytet drukowanych tekstów, które w milczeniu bronią się przed wymazaniem. Działanie to nie jest przypadkowe, przedstawia bowiem dążenie artystki do wyrażenia obecności poprzez ograniczenie środków. Guy Brett zauważył, że jej artystyczna powściągliwość ma wiele wspólnego z zasadą ekonomii środków, dzięki niej Weiss potęguje ekspresję swoich prac<sup>[12]</sup>. Nie ucieka się do dramatycznych gestów, nie komentuje tego, co robi, zaś czysta, wyrazista graficzność ruchów ciała służy raczej stworzeniu

issuing an invitation for children to participate. Some imitated the artist, others struck out on their own path [fig. 9]. A video camera positioned above the participants projected footage onto the wall, thereby collapsing the actions with their presentation. The aerial view is present throughout Weiss' work, where the separation of space effects a form of disembodiment (ascending and descending), as if the viewer is witnessing actions at a remove, when they are immediately before them.<sup>[9]</sup> *Drawing Room* was organic. Multi-layered repeated lines defined the participant's physical experience, capturing responses to an ostensibly shared act that was described by the artist as the 'quietly floating waters of a river' (*Achea Rheon*).<sup>[10]</sup>

Weiss' performative drawing is not always collaborative in the sense described above, but her solitary actions are carried out both with and without an audience, thereby establishing a tension between action and observation. As part of the installation *Phlegethon-Milczenie* at Inter-Galerie, Potsdam (2005, and other locations since) the artist, with eyes closed, lay upon a bed of open books by German authors who had been revered or rejected by the Nazis.<sup>[11]</sup> As she crawled and moved in this dormant yet active state, Weiss drew on the pages with charcoal, imposing her mark on the printed typography [fig. 6]. From Greek mythology, Phlegethon (the river of fire) was one of the five rivers of the underworld. 'Milczenie', whereas, in Polish means silence, or the inability to speak. By virtue of Weiss' choice not to see – thereby denying her the opportunity to choose or to plot a course of drawing – the generation of marks undermines the authority of the printed texts, where invasive non-lexical lines form a network of visual signs in order to obscure the words that silently resist effacement. The act is not accidental for it addresses the artist's desire to articulate presence though restraint. Guy Brett describes Weiss' artistic restraint as an economy of means through which she achieves a greater power of expression.<sup>[12]</sup> There are no dramatic gestures, the artist does not explain her actions, and the dilated embodiment of graphic movement is closer to enactment than performance.<sup>[13]</sup> A comparison can be made with music, where sensation requires neither explanation nor embellishment. *Phlegethon-Milczenie* included music composed by the artist incorporating fragments of pieces by Joseph Haydn and Giovanni Battista Pergolesi, and imagery of the burning book. Weiss explains how she explores [...] the important relationship between drawing and sound/music, focusing on the time-based and rhythmic qualities of drawing and the spatial and sculptural properties of music/sound. Both relate to the language the body.<sup>[14]</sup> And so, the rhythm activated by the elements combined reveals a dedication to each, recognizing their distinctive qualities and harmonious equanimity. This is the substance of Weiss' performance where the substantial blends with the ephemeral, marks of physical acts, aural and visual prompts, feeding the reserve of memory.

A characteristic of performance is its transitory nature, giving rise to questions of what remains. To what extent can drawing embody that to which it pertains? The ephemeral installation *Leukos-Early Morning Light* took place over three

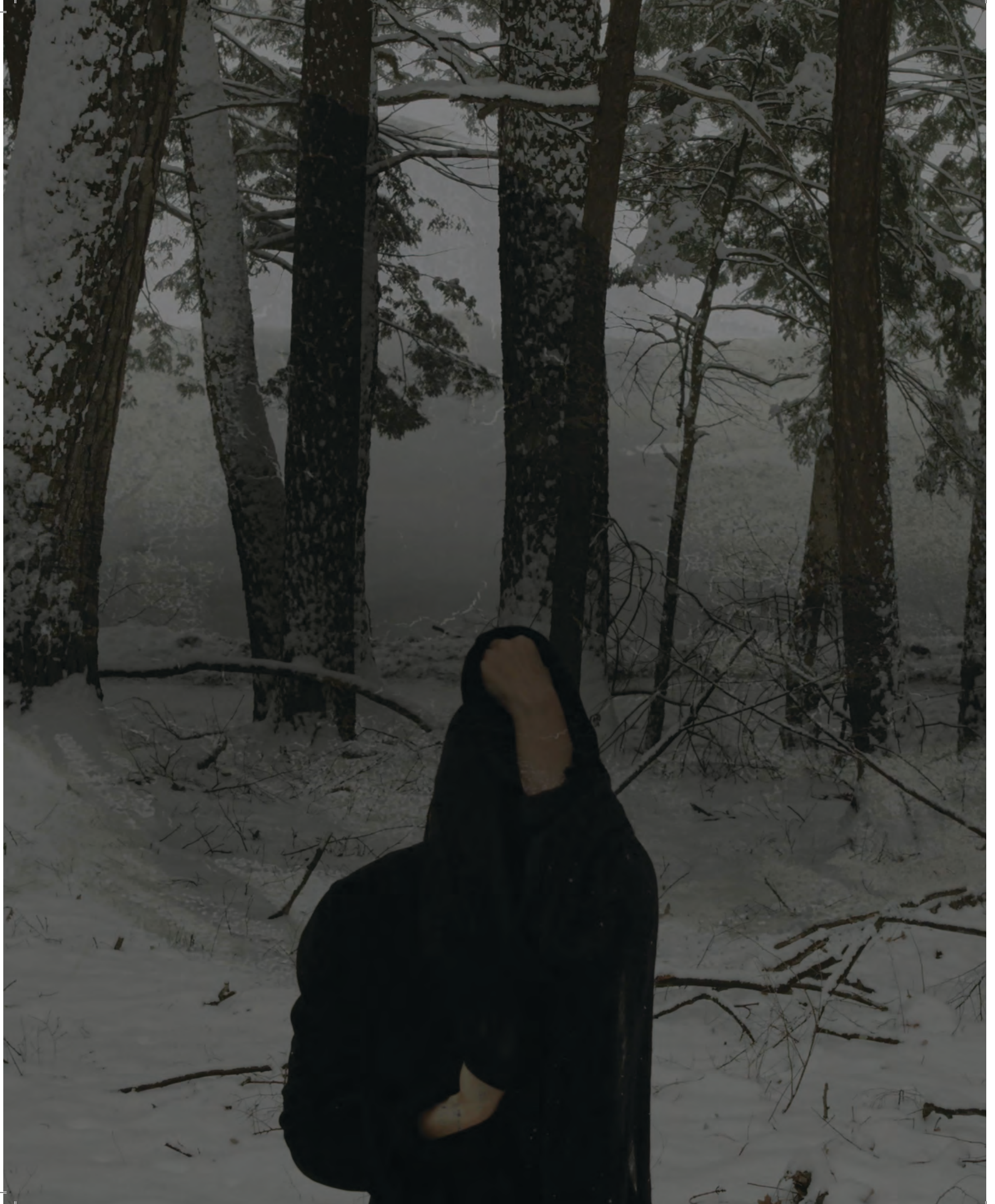


[7] *Sustenazo (Rysując na Goethe)*, 2009

[8] *Leukos II*, 2005

[9] *Drawing Room (Achea Rheon)*, 2003





sugestii niż dobitnej wypowiedzi<sup>[13]</sup>. W naturalny sposób nasuwa się tu porównanie z muzyką – do jej słuchania i przeżywania nie potrzeba nam dodatkowych objaśnień czy ozdobników. Częścią *Phlegethon-Milczenie* jest muzyka skomponowana przez artystkę, zawierająca fragmenty utworów Josepha Haydna i Giovanniego Battisty Pergolesiego, oraz wideo przedstawiające płonącą książkę. Weiss podkreśla, że jej projekt „[...] bada zależność między rysunkiem a dźwiękiem / muzyką, skupiając się na czasowych, rytmicznych walorach rysunku i przestrzennych, rzeźbiarskich właściwościach muzyki / dźwięku. Rysunek i muzyka powiązane są z językiem ciała”<sup>[14]</sup>. Tak więc rytmiczność zrodzona z połączenia tych elementów podkreśla ich odrębność, ale też ich harmonijne współistnienie. W tym tkwi również istota performatywnej sztuki Weiss, w której to co trwałe, materialne, łączy się z ulotnym; ślady pozostałe po wykonanych gestach i audiowizualne impulsy niejako poszerzają pojemność naszej pamięci.

Cechą charakterystyczną performance’u jest jego efemeryczna natura – stąd rodzi się pytanie, co po nim pozostaje. Czy poruszone w nim kwestie mogą znaleźć swój materialny wyraz w rysunku? Czy mogą się w nim ucieleśnić? Ulotna instalacja *Leukos-Early Morning Light / Światło poranka* trwała trzy dni; prezentowano ją we wrześniu 2005 w Lehman College i rok później (w formie wystawy) w działającej przez krótki okres Remy Toledo Gallery w Nowym Jorku, skoncentrowanej na sztuce feministycznej. W Lehman College rysunki powstawały w ten sposób, że artystka i pozostali uczestnicy, leżąc na ogromnych płachtach bawełnianego materiału, wykonywali rysunki wokół swoich ciał, tworząc rytmiczną, synkopową kompozycję poddaną później działaniu deszczu i wiatru. To, co teoretycznie miało być trwałym znakiem świadczącym o specyficznej czasoprzestrzennej relacji między rysunkiem i ciałem zostało rozmyte i zatarte; stało się śladem odzwierciedlającym ulotność instalacji, zanikanie i rozproszenie. W pracach *Drawing Room*, *Phlegethon-Milczenie* i *Leukos* mamy do czynienia ze zniuanowaniem sprawczości rysunku, która wiąże się z artykulacją znaków. Otóż rysowanie może być czynnością indywidualną, wykonywaną przez jedną osobę (publiczność może być obecna, ale niekoniecznie widoczna), albo czynnością grupową, partycypacyjną. W obu przypadkach pojawia się element ponadczasowości: rysowanie jest częścią odwracalnej trajektorii wyznaczonej przez całe ciało i jego materialną obecność a nie tylko przez ruch jednej ręki. W tej sytuacji fakt czy widzimy, czy nie przestaje mieć znaczenie, ponieważ to nasza pamięć jest miejscem, w którym pozostaje znak graficzny. Jak opisuję poniżej, sztuka Weiss ewokuje pamięć historyczną – mówi o przeszłych wydarzeniach i o tym, w jaki sposób o nich pamiętamy – ale także o tym, czym przeszłość jest dla nas dzisiaj. Rysunek posiada więc empatyczną moc zbliżania i łączenia.

Jednym z najbardziej ambitnych i poruszających projektów Weiss w przestrzeni publicznej był performance *Drawing Lethe* (Lete: rzeka zapomnienia) zorganizowany przez Drawing Center w Nowym Jorku w 2006 [il. 12]. Odbył się naprzeciwko Ground Zero w World Financial Center Winter Garden w czasie, gdy wciąż trwały prace związane z wydobywaniem ciał ofiar zamachu 11 września 2001. Przez cztery dni artystka powoli czołgała się po ogromnej

days in September 2005 at Lehman College and, in the following year, shown as an exhibition at the short-lived Remy Toledo Gallery in New York (a space dedicated to showing the work of feminist artists). At Lehman, drawings were created by the artist and other participants by tracing the outline of their bodies on large sheets of cotton to produce a syncopated rhythm of silhouettes that were then altered through wind and rain. What began as indelible marks with a specific temporal and spatial relation to the body became blurred and indistinct (a trace) mirroring the ephemerality of the installation and capturing the quality of dissipation mentioned earlier. Between *Drawing Room*, *Phlegethon-Milczenie* and *Leukos* there is a shift in the agency of drawing that has to do with articulating marks. Drawing is either a solitary act where the audience is presumed, but not necessarily seen, or drawing is communal and collaborative. In both, there is an element of timelessness, where drawing is part of a reversible trajectory determined by the body as entity and presence, not the motivating hand alone. At this point seeing and non-seeing is less important because memory is the place where the graphic resides. As the following discussion demonstrates, so much of Weiss’ work evokes historical memory – what has happened, how it is remembered – its relevance now. Drawing empathetically unites and combines.

One of Weiss’ most ambitious and compelling public art projects was *Drawing Lethe* (Lethe: the river of oblivion) organized by The Drawing Centre in New York in 2006 [fig. 12]. It was performed across from Ground Zero in the World Financial Center Winter Garden at a time when the work to recover bodies was still underway. Over the course of four days, Weiss crawled slowly in silence across an enormous white muslin canvas punctuated by evenly spaced palm trees drawing around her body with charcoal, leaving traces of her movement and records of her presence. People joined the event, principally a group of women, but other adults and children as well, producing similar outlines. Graphic catharsis conveyed through the multitude of marks demonstrated the validity of participation from the core to the periphery of experience. The fabric became a shroud devoted to those killed by the attacks on September 11, 2001, validating their absence, enabling their memory. A key element of the project was sound – composed by the artist with the participation of the countertenor Anthony Roth Costanzo – that was emitted through speakers positioned beneath the ground. The unfolding enabled by sound and drawing was described by the artist as ‘a site of trauma [that] became a landscape of drawing and sound.’<sup>[15]</sup> The project elegantly communicates Weiss’ conception of drawing, that Stephen Vitello describes as ‘a form of choreography.’<sup>[16]</sup> The choreography is measured and restrained, where the artist has complete confidence in the media and the graphic to adequately accomplish its purpose. *Drawing Lethe* and other works that enact drawing, embody endurance and the concentration on physicality. Lying down is also a widespread act of political resistance and the drawn marks expressive of that prone and vulnerable state. Julia Herzberg describes how Weiss ‘[...] works with her prostrate body as symbolically against and opposing the notion







białej, jedwabnej tkaninie, pokrywającej cały plac, między rosnącymi w równych rzędach palmami, w milczeniu wykonywała rysunki wokół swojego ciała, pozostawiając ślady ruchów – swoiste archiwum obecności. Dołączała się do niej publiczność, głównie kobiety, ale także dorośli i dzieci, którzy leżąc, również wykonywali rysunki wokół własnych ciał. W graficznym katharsis jakim stało się zbiorowe tworzenie znaków manifestowała się wartość i znaczenie partycypacji, przeżywanej tu wyjątkowo głęboko. Tkanina zmieniła się w całun przeznaczony dla tych, którzy zginęli w ataku 11 września 2001, przypominała o ich nieobecności i nadała jej znaczenie, ożywiła pamięć. Kluczowym elementem projektu była muzyka – ścieżka dźwiękowa skomponowana przez artystkę, z udziałem kontratenora Anthony’ego Rotha Costanzo – emitowana z głośników umieszczonych poniżej poziomu placu. Przestrzeń wykreowaną za pomocą muzyki i rysunkowych znaków artystka określiła jako „miejsce traumy – krajobraz zbudowany z dźwięków i rysunków”<sup>[15]</sup>. Projekt ten doskonale ilustruje koncepcję Weiss odnoszącą się do rysunku, który jest dla niej – by zacytować Stephena Vitello – „formą choreografii”<sup>[16]</sup>. Jest to choreografia wyważona i powściągliwa, jako że artystka w pełni ufa wybranym mediom, wierzy w siłę rysunku, dzięki któremu osiąga zamierzony cel. W projektach takich jak *Drawing Lethe*, akt rysowania staje się długotrwałym działaniem, w którym ucieleśnia się trwanie i skondensowana fizyczność. Pozycja leżąca jest ponadto jedną z pozycji przyjmowanych na znak oporu politycznego, zaś rysunkowe ślady wyrażają bezbronność i podatność na zranienie. Julia Herzberg pisze o tym, że Weiss „[...] wykorzystuje motyw leżącego ciała, które jest dla niej symbolicznym przeciwieństwem ciała heroicznego, tradycyjnie kojarzonego z ciałem dumnie stojącym, reprezentującym zazwyczaj siłę i władzę”<sup>[17]</sup>. Sama artystka definiuje leżenie jako „postawę etyczną”, symbolicznie wyrażoną umiejętność „odpuszczania”<sup>[18]</sup>.

*Sustenazo* to wystawa zrealizowana w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2010 roku, dwa lata później prezentowana była w Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, w Santiago de Chile<sup>[19]</sup>. *Sustenazo* opowiada o doświadczeniu lamentu („sustenazo” w języku greckim oznacza westchnienie, zbiorowy, cichy lament) w kontekście wydarzenia, które miało miejsce podczas Powstania Warszawskiego w 1944 roku, gdy wojska niemieckie wyrzuciły pacjentów i personel medyczny ze Szpitala Ujazdowskiego. Wystawa łączyła książki, rysunki i fotografie oraz towarzyszące im utwory dźwiękowe i projekcje wideo. W symultanicznym działaniu tych elementów wyrażało się potępienie dla brutalnej eksmisji i protest przeciw zapomnianiu, wpisując się w oficjalną misję instytucji muzealnej<sup>[20]</sup>. Integralną częścią tego projektu był rysunek, któremu Weiss nadała zróżnicowaną formę i znaczenie. Na jednej z projekcji oglądamy dłoń artystki w lateksowej rękawiczce rozmazującą węgiel na niemieckiej mapie Europy Wschodniej z 1942 roku, mapa przeistacza się w medyczną fotografię kobiecej klatki piersiowej, dłonie w rękawiczkach – przypominają dłonie chirurga przygotowującego się do operacji, robią jednak wrażenie jakby chciały coś zmienić, ukryć – coś o czym nie powinniśmy wiedzieć ani pamiętać – jak w przypadku amnezji wstecznej (<https://streamingmuseum.org/monika-weiss/>). W *Sustenazo*

of the heroic body, one historically in an upright position, often representative of power.”<sup>[17]</sup> Weiss has described the significance of lying down as an ‘ethical stance’ a symbolic form of letting go.<sup>[18]</sup>

*Sustenazo* was an exhibition that originated in 2010 at the Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, and shown two years later at the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.<sup>[19]</sup> *Sustenazo* explored the experience of Lament (*Sustenazo* in Greek renders as sigh, lament together audibly) through relating it to the expulsion by the German army of patients and personnel from the Ujazdowski Hospital during the Warsaw Uprising in 1944. The exhibition combined books, drawing, photography, sound and video to simultaneously express condemnation and grief at the brutality of what had taken place; acts of resistance to forgetting, which is central to the Museum’s mission.<sup>[20]</sup> Drawing was integral to its conception and was deployed by Weiss in different ways. The artist’s gloved hand is shown smearing charcoal over a 1942 German map of eastern Europe, one that transforms into a medical photograph of a woman’s breast, like a surgeon preparing a patient, but here with the intention of concealing or disfiguring something that should not be seen or remembered, a form of retrograde amnesia (<https://streamingmuseum.org/monika-weiss/>). The action and the media veils and obscures historical time, suggesting grief through staining. Continuing Weiss’ earlier practice of incorporating texts, the exhibition contained medical books and others by Johann Wolfgang von Goethe that Weiss drew on, interrupting their contents and meaning [fig. 7].<sup>[21]</sup> Many of the drawn anthropomorphic forms echo the artist’s prone body, curled up, protective yet productive, evoking the presumed condition and fetal position of patients who had been brutally expelled. Writ large, similar forms in charcoal, graphite powder and pencil were drawn on rice paper that had been placed on top of narrow WW2 stretchers for transporting patients. The figures as palimpsest come to the fore as disembodied phantoms either facing the viewer (insisting on the present), or turned away (looking to the past) [fig. 13]. Through acknowledging the perversion of expelling people from the hospital – a site defined by its primary function of care – historical memory was powerfully restored to the present through these interconnected sequences of marks, texts, images and sounds.

Drawing and performance are expressed differently throughout Weiss’ work. In the examples discussed above, the combination and resolution of elements (drawing, music, video, objects) depends on the articulation of each while acknowledging their codependence. Elsewhere, elements are realigned where drawing, rather than its association with performance or enactment is the focus, through prioritizing surface and media. The five large charcoal drawings *Achea Rheon (Rivers of Sorrow)*, 2003 [fig. 15] were included in the 2004 *Vessels* exhibition and thus, relate to a wider body of work.<sup>[22]</sup> Their shared formal qualities, however, allow them to be seen as independent works as they were intended. Four of the bodily forms appear in a state of restless flux, emerging, folding and struggling before vanishing back into the energy that initially enabled their passage. The technique

działania i środki artystyczne w sposób dosłowny zacierają obraz historii – przeszłe wydarzenia giną w mroku, spowite żałobną zasłoną, przez którą muszą się przebić. Podobnie jak we wcześniejszych projektach Weiss sięgnęła również po teksty drukowane: zestawiała książki medyczne z utworami Johanna Wolfganga Goethego, na ich stronach artystka pozostawiła ślady-rysunki, zaburzając pierwotne konteksty i znaczenia tych utworów [il. 7]<sup>[21]</sup>. Wiele antropomorficznych kompozycji rysunkowych artystki przywołuje na myśl jej leżące ciało, skulone niczym płód w obronnym geście, lecz gotowe do działania, przywołujące na myśl kondycję pacjentów brutalnie wypędzonych ze szpitala. Kolejne duże, zbliżone kształtem formy wykonane zostały za pomocą węgla, ołówka i proszku grafitowego na papierze ryżowym i zamontowane na wąskich noszach do transportowania chorych pochodzących z okresu II wojny światowej. Z nakładających się palimpsestowo konturów wyłaniają się fantomowe postacie: zwrócone frontalnie do widza zdają się skupione na terażniejszości, odwrócone tyłem – spoglądają w przeszłość [il. 13]. Weiss swoją opowieścią o perwersyjnym okrucieństwie wypędzenia ludzi ze szpitala – miejsca, które zapewnić powinno opiekę i leczenie – przywraca nam pamięć historyczną, wybrzmiewając mocno w sekwencji przeplatających się znaków, tekstów, dźwięków i obrazów.

Rysunek i performance to media, które stale, choć w różny sposób, obecne są w twórczości Weiss. W podanych wyżej przykładach poszczególne elementy (rysunek, muzyka, projekcja, obiekty) mogą wprawdzie istnieć i oddziaływać samodzielnie, jednak ważna jest ich wzajemna kombinacja. W niektórych projektach rysunek jest istotny nie tyle ze względu na swój bliski związek z performance’em, lecz na swoje cechy charakterystyczne, na przykład płaszczyznowość. Pięć wielkoformatowych rysunków *Achea Rheon (Rivers of Sorrow)*, 2003; [il. 15]) włączonych zostało do wystawy *Vessels* w 2004 roku, stając się częścią większego projektu artystki<sup>[22]</sup>. Niemniej jednak, ze względu na walory formalne można je postrzegać jako samodzielne prace, zgodnie z pierwotną intencją autorki. Cztery z pięciu form cielesnych znajdują się w fazie nieustannej przemiany: wyłaniają się, nabierają kształtu i walczą, póki nie pochłonie ich ta sama energia, która powołała je do życia. W opracowaniu rysunku ujawnia się szybkość i łatwość, z jaką artystka operuje węglem, równoważąc ciężkie, gęsto zarysowane partie lekkimi, ledwie muśniętymi liniami. Rysunek środkowy stanowi kontrpunkt dla pozostałych czterech kompozycji; ucieleśnia moment całkowitej absorpcji formy; moment, w którym figuracja znajduje się w fazie przejściowej – między pojawianiem się i znikaniem, zanim wyłoni się bardziej rozpoznawalny kształt. W tej grupie prac, oprawionych i rozmieszczonych w równych odstępach, manifestuje się wiara artystki w skuteczność rysunkowego medium, które dzięki swoim właściwościom aktywuje to, co w jej pracach najważniejsze: ruch umożliwiający przemianę – antytezę pasywności i zastoju. Istnieje ścisły związek między *Achea Rheon* i pracami opisanymi wcześniej, w których ciało staje się miejscem artykulacji znaku-ślądu. W przypadku *Achea Rheon*, performatywność jest mniej oczywista, ujawnia się – niejako zapośredniczona – w samym rysunku.

W powyższych przykładach rysunek i performance rozpatrywane były w kontekście ciała artystki, które jest jednocześnie

reveals the artist’s dexterity and facility in which the charcoal is applied to achieve the lightest of marks to support the densely worked opaque areas. The middle drawing is counterpoint to those that flank it, and embodies the moment of complete absorption where the figuration hovers between dissolution and emergence, before setting off on a path that is more recognizable. Framed and evenly spaced on the wall, this group demonstrates the artist’s trust in the efficacy of the medium to propel what motivates the works: the articulation of movement and transformation, the antithesis of stasis. There are clear connections between *Achea Rheon* and the works described earlier where the body as conduit articulates marks. With *Achea Rheon*, performativity emerges at a remove, solely through drawing that is meditated and has ulterior purpose.

To this point, drawing and performance have been addressed with regard to the artist’s body as subject, agent and threshold: to mark, record and remember (the antithesis of erasure or amnesia). In Weiss’ recent work, her graphic index takes a different turn. *Koiman II – Years Without Summers (24 Nocturnes)*, 2017, a deeply personal and political work, comprises twenty-four film projections, an equal number of sound compositions and large charcoal and graphite drawings. The subtitle derives from the 1815 volcanic explosion in present day Indonesia that affected the global environment leading to what was described as “a year without summer” (in 1816). The ensuing darkness in parts of the world caused by volcanic ash was described by those who witnessed it, and is compared by Weiss to the darkness that envelops our world: refugee crises, climate change and the rise of blinkered nationalist ideologies. In the film, set against desolate and dark landscapes and sites of abandonment, the protagonist gestures and moves silently. The drawings that evoke the explosion appear momentarily superimposed on the figure creating a suggestive union [figs. 10 & 14]. Whereas the drawings were conceived as independent works, their relation to the film enriches their autonomy. Graphically they resist, their media (graphite powder and archival glue) links directly to the historic past while evoking the notion that through the obscurity of ash, our culture cannot perceive its own future.

In addition to recognizing the qualities of charcoal that adapts to the artist’s needs (its capacity to be held firmly, crushed, its ability to stain, and the symbolic associations), Weiss uses other materials with comparable purpose. Graphite powder for example, when mixed with water has properties similar to ink. The type of paper is also carefully considered. Since about 2005, Weiss has often worked on Japanese rice paper because of its transparency and ability to evoke the surface of skin, allowing her to double the metaphorical connotations when so much of her work revolves around the body. Equally striking is Weiss’ use of latex combined with charcoal establishing contrasts between smooth and rough, transparency and opacity, that transmits vulnerability and strength [fig. 8]. Weiss describes the process: ‘I use latex that weather balloons are produced from, ... it comes in sheets, that look and feel like skin, my skin I guess. I try to draw through it, both latex and rice paper are fragile and hard to draw





tematem, czynnikiem sprawczym i miejscem przejścia – progiem: to ciało zapisuje, pozostawia ślad i zapamiętuje, sprzeciwiając się amnezji i wymazywaniu. W ostatnich pracach Weiss można zaobserwować nowe podejście do rysunku. *Koiman II – Years Without Summers (24 Nocturnes)*, 2017 to praca o mocnej wymowie osobistej i politycznej, składają się na nią 24 projekcje filmowe, tyle samo utworów dźwiękowych oraz wielkoformatowych rysunków węglem i grafitem. Podtytuł nawiązuje do wybuchu wulkanu Tambora (na terenie dzisiejszej Indonezji), który miał miejsce w 1815 roku i w znaczący sposób wpłynął na klimat i środowisko niemalże całego globu; wskutek eksplozji kolejny rok (1816) był tak zimny, iż nazwano go „rokiem bez lata”. Świadkowie wydarzenia pisali również o zaciemnieniu w niektórych częściach świata spowodowanym opadającym pyłem wulkanicznym. Weiss dostrzega w nim analogię do ciemności, w której pograżony jest współczesny świat borykający się z kryzysem uchodźczym, zmianami klimatycznymi i ożywieniem wstecznych ideologii nacjonalizmu. W jej filmie widzimy ciemno ubraną postać wykonującą powolne, płynne ruchy na tle opustoszałego, mrocznego pejzażu. Na obraz postaci nakładają się ewokujące eksplozję rysunki, tworząc razem sugestywną całość [il. 10 & 14]. Wprawdzie rysunki powstały jako odrębne prace, jednak połączenie ich z medium filmowym nie odbiera im autonomii, raczej poszerza ich funkcję i znaczenie. Ich graficzność i użyte materiały mają tu szczególny wymiar: proszek grafitowy i spajający go klej kierują myśli ku odległej historii a zarazem wywołują poczucie, że obraz przesłania nam ciemna zasłona pyłu, przez którą nasza kultura nie jest w stanie dostrzec swojej przyszłości.

Poza węglem, którego właściwości idealnie odpowiadają potrzebom artystki (można nim rysować mocne, zdecydowane linie lub rozcierać go i kruszyć, ponadto ma konotacje symboliczne) używa ona innych, równie podatnych, czasem nieoczywistych materiałów. Na przykład proszek grafitowy po zmieszanu z wodą ma właściwości podobne do atramentu. Bardzo ważny jest również rodzaj papieru. Począwszy od 2005 Weiss często używa japońskiego papieru ryżowego, który jest transparentny i przypomina ludzką skórę, co – zważywszy na fakt, że jej twórczość obraca się wokół ciała – dodatkowo potęguje jego metaforyczną wymowę. Lateks to równie istotny materiał w rysunkach artystki, który w połączeniu z węglem tworzy ważną opozycję: jego gładkość kontrastuje z chropowatością węgla; przezroczystość z nieprzeniknioną czernią – symbolizując kruchość a jednocześnie siłę [il. 8]. Weiss tak o nim pisze: „Używam lateksu, z którego robi się balony meteorologiczne, [...] jest dostępny w arkuszach, z wyglądu i dotyku przypomina skórę, podobną do mojej. Staram się rysować poprzez ten materiał. Zarówno lateks, jak i papier ryżowy są bardzo delikatne i trudno na nich rysować, poza tym widać na nich każdy ślad, nie da się niczego wymazać”<sup>[23]</sup>. Dla postawy Weiss charakterystyczne jest poszukiwanie techniki, która najlepiej pozwoliłaby wyrazić to, co w sztuce zajmuje ją najbardziej; wybierając medium artystka kieruje się tym, czy da się za jego pomocą wykonać znak, pozostawić ślad – zasugerować drogę, która rozwidła się nieustannie i prowadzi nas w różnych kierunkach.

Na zakończenie kilka słów o projekcie *Nirbhaya*, w którym rysunek podąża jeszcze inną, choć nie mniej konsekwentną ścieżką.

on, they also retain all traces, there is no way to erase anything.”<sup>[23]</sup> Weiss’ search for techniques that adequately express artistic preoccupations is a hallmark of her approach, wherein the media is interrogated for its capacity to perform the mark and leave a trace, a path that multiplies and incessantly divides.

To end with *Nirbhaya*, where the graphic ascends a different, though no less persistent path. The violent foundations for this piece are discussed elsewhere in this catalogue, but to reinforce its conceit, *Nirbhaya* is an anti-monument, a sculpture, a sarcophagus, and set of video projections that show a young woman moving slowly as if lying or dancing in the sarcophagus, a process of gradual transformation expressing lament, silence and the locus of trauma. *Nirbhaya* embodies stability, transience, and decay, all of which can be traced through the artist’s drawings for this project [figs 2 & 4]. Weiss has worked with water since the 1990s where it is symbolically associated with submersion, initiation, rebirth, and cleansing, conveying the idea that fluidity does not respect boundaries.<sup>[24]</sup> The relationship between water and drawing has a long and distinguished history: when combined with other media it allows for specific fluid, transparent and even accidental effects. Weiss’ use of an aqueous medium recalls her *Milk Series* (2001), a group of small drawings created through combining pencil, crayon, hair-dye and milk on aged paper.<sup>[25]</sup> For *Nirbhaya* a large group of drawings (cantos) explore the connections between the sarcophagus, the suggested presence of the woman, and how forms merge and become distinct through their aqueous load, presumed to be transparent yet inherently obscuring [fig. 16]. These recent drawings are a salient reminder of Weiss’ ongoing practice as an artist, and her commitment to exploring new methods to embody conditions and states that perpetually outline the world providing it with her own contours.



[14] *Koiman II (Nocturne II)*, 2017



[15] *Achea Rheon*, 2003

Kwestię brutalnego zdarzenia leżącego u podłoża tej pracy poruszono już w innych tekstach zamieszczonych w niniejszym katalogu, warto jednak raz jeszcze podkreślić, że *Nirbhaya* została pomyślana jako antypomnik; forma rzeźbiarska obejmująca sarkofag i projekcje wideo ukazujące leżącą w nim młodą kobietę poruszającą się jakby w powolnym tańcu; jej stopniowe metamorfozy wyrażają bezgłośny lament, ciszę, wyznaczają miejsce traumy. *Nirbhaya* ucieleśnia nieuchronność / niezmienną / stabilność, ale też przemijanie i rozkład, kwestie, które prześledzić można w rysunkach, jakie artystka sporządziła przy okazji tego projektu [il. 2 & 4]. Od lat 90. w twórczości Weiss istotną rolę odgrywa woda, symboliczne zanurzenie kojarzy się z inicjacją, odrodzeniem, oczyszczeniem, ponadto woda przez swą płynność sugeruje możliwość przekraczania granic<sup>[24]</sup>. Związek między wodą i rysunkiem ma długą i znamioną historię: połączona z innymi substancjami woda nabiera nowych właściwości, tworzy zaskakujące, opalizująco-transparentne efekty. W *Nirbhayi* Weiss posługuje się wodnym medium równie swobodnie jak w rysunkach z cyklu *Milk Series* (2001), niewielkich kompozycjach wykonanych na starym papierze za pomocą ołówka, kredki, farby do włosów i mleka<sup>[25]</sup>. W rysunkach współtworzących projekt (cantos) artystka kładzie nacisk na relacje między sarkofagiem i subtelnie zaznaczoną obecnością kobiecego ciała, bada w jaki sposób zanurzone w wodzie formy łączą się i rozdzielają, i choć pozornie transparentne — przesłaniają się wzajemnie [il. 16]. Najnowsze rysunki dobitnie potwierdzają, że Weiss nieustannie poszukuje nowych metod opisanego kondycji współczesnego świata i kształtujących go zjawisk, które ujmuje we własny, wyrazisty kontur.



- [1] Szerzej na temat praktyki Moniki Weiss zob. Julia P. Herzberg, *Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body*, w: *RECALL*, Zielona Góra 2012, s. 97–99, jak również Guy Brett, *Monika Weiss: Time Being*, w: *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, s. 85–92 (pierwotnie zamieszczony w: *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [2] Aneta Szyłak, *Your trap shall be your shelter: the hidden desires and public appearances of Monika Weiss*, w: *Monika Weiss: Five Rivers*, red. Susan Hoeltzel, Nowy Jork 2005, Lehman College Art Gallery, s. 49–60.
- [3] Fragment rozmowy Nathalie Angles z Moniką Weiss (8 kwietnia 2004, Chelsea Art Museum, Nowy Jork), N. Angles pyta: „Mówisz o »znakach«, a ja powiedziałabym, że Twoje performatywne instalacje polegają raczej na »wykonywaniu znaków«, a nie »pozostawianiu śladów«. Między tymi dwiema czynnościami jest subtelna różnica... Według definicji »znak« to »wizualna wskazówka wykonana na danej powierzchni«, podczas gdy »ślad« to »widoczny znak pozostawiony przez przechodzącą osobę, zwierzę lub przejeżdżający pojazd«... M. Weiss odpowiada: „Interesuje mnie historia wykonywania znaków w sztuce jako historia buntu przeciwko »odwiecznej ciemności« (tak mówi bohater powieści *Idiota* Dostojewskiego, stojąc przed obrazem Hansa Holbeina *Martwy Chrystus*). W wykonywaniu znaków chodzi przede wszystkim o gest. Może on wydawać się desperacki i nie mieć znaczenia, a jednak jest dowodem na to, że coś istnieje; jest „śladem” tego istnienia”.
- [4] W odniesieniu do dyskusji o polskich (i niepolskich) artystkach, dla których performance jest głównym medium zob. Aneta Szyłak, *Your trap shall be your shelter: the hidden desires and public appearances of Monika Weiss*, w: *Monika Weiss: Five Rivers*, red. Susan Hoeltzel, Nowy Jork 2005, Lehman College Art Gallery, s. 49–60.
- [5] Muzeum Sztuki (Kunstmuseum) w Bazylei, olej na drewnie.
- [6] Zob. James D. Campbell, *Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss*, w: *Monika Weiss: Five Rivers*, red. Susan Hoeltzel, New York 2005, Lehman College Art Gallery, s. 33–47.
- [7] Zob. Pennina Barnet, *Rysunek jako działanie performatywne*, w: *Monika Weiss: Vessels*, New York 2004, Chelsea Art Museum, s. 3.
- [8] Guy Brett, *Monika Weiss: Time Being*, w: *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, s. 85–92 (pierwotnie zamieszczony w: *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [9] Ujęcie z lotu ptaka Weiss wykorzystwała również w późniejszych projektach. W performansie *Horos I* (2007, Real Art Ways, Hartford, CT) i *Horos II* (2008, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole) kamera umieszczona na dachu budynku filmowała z góry artystkę wykonującą rysunki na rozłożonej tkaninie. Z kolei w 2012 roku posłużyła się tym efektem w innym kontekście: wykonała nagranie z samolotu przedstawiające miejsce spustoszenia — dawny niemiecki obóz koncentracyjny dla kobiet pochodzenia żydowskiego, Gruenberg, obecnie w Zielonej Górze. Zob. Wojciech Kozłowski, „...odczytywanie Historii należy rozpocząć od ruin i odpadków w: *Recall* 2012, s. 79–81.
- [10] Monika Weiss, *Drawing Room (Achea Rheon)*, w: *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004. s. 28.
- [11] W 2006 *Phlegethon-Milczenie* pokazywany był w Kunsthaus w Dreźnie. Praca znalazła się w zbiorach Cisneros Fontanals Art Foundation w Miami i była prezentowana podczas targów sztuki Miami Basel w 2006 i 2008. W lutym 2008 została zrealizowana na zamówienie władz Drezna jako projekt w przestrzeni publicznej upamiętniający wyzwolenie / zniszczenie miasta w 1945.
- [12] Guy Brett, *Monika Weiss: Time Being*, w: *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, s. 85–92 (pierwotnie zamieszczony w: *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [13] O rozróżnieniu tym pisze James D. Campbell, *Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss*, w: *Monika Weiss: Five Rivers*, red. Susan Hoeltzel, New York 2005, Lehman College Art Gallery, s. 33–47.
- [14] Słowa artystki cytowane przez Julia P. Herzberg, *Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body*, w: *RECALL*, Zielona Góra 2012, s. 97–99.
- [15] Monika Weiss, *Nirbhaya. Zwycięska brama leżąca — pamięć, amnezja, płaskość, gniew. Notati do projektu*, w: *Rzeźba dzisiaj 4. Anty-pomnik: nietradycyjne formy upamiętniania*, red. Eulalia Domanowska i Marta Smolińska, Orońsko 2020, Centrum Rzeźby Polskiej, s. 191–199.
- [16] Stephen Vitello, *Rysując ciałem, rysując dźwiękiem*, w: *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004, s. 29.
- [17] Julia P. Herzberg, *Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body*, w: *RECALL*, BWA Zielona Góra 2012, s. 97–99.
- [1] For an overview of Monika Weiss' practice, see Julia P. Herzberg, "Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body", in *RECALL*, BWA Zielona Góra, 2012, pp. 97–99; as well as Guy Brett, "Monika Weiss: Time Being", in *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, pp. 85–92 (originally published in *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [2] Aneta Szyłak, "Your trap shall be your shelter: the hidden desires and public appearances of Monika Weiss", in Susan Hoeltzel (ed), *Monika Weiss: Five Rivers*, New York: Lehman College Art Gallery, 2005, pp. 49–60.
- [3] In a conversation between Nathalie Angles and Monika Weiss (April 8, 2004 Chelsea Art Museum, New York), Angles asked: 'You talk about "mark" and I would describe your performative installations as "mark making" rather than "trace making". There is a very fine distinction between the two... "Mark" is defined as "a visible indication made on a surface" whereas "Trace" is a "visible mark left by the passage of a person or animal or vehicle". To which MW responded 'I am interested in the history of mark making in art as a history of revolt against the "eternal darkness" (as Dostoyevsky's protagonist in *The Idiot* Myshkin said, as he stood in front of Hans Holbein's "Dead Christ" painting). Mark making is about gesture. It appears to be hopeless and insignificant; and yet it provides an evidence of existence, its "trace"'.
- [4] For a discussion of Polish and other women artists for whom performance is central to their practice, see Aneta Szyłak, "Your trap shall be your shelter: the hidden desires and public appearances of Monika Weiss", in Susan Hoeltzel (ed), *Monika Weiss: Five Rivers*, New York: Lehman College Art Gallery, 2005, pp. 49–60.
- [5] Kunstmuseum, Basel. Oil on panel.
- [6] James D. Campbell, "Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss", in Susan Hoeltzel (ed), *Monika Weiss: Five Rivers*, New York: Lehman College Art Gallery, 2005, pp. 33–47.
- [7] Pennina Barnet, "Performing the Drawing" in *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004, p. 3.
- [8] Guy Brett, "Monika Weiss: Time Being", in *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, pp. 85–92 (originally published in *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [9] Weiss has continued to adopt a similar practice for later projects. For *Horos I* (2007 Real Art Ways, Hartford, CT) and *Horos II* (2008 Contemporary Art Center in Opole, Poland) a camera was installed on the room to record the actions of drawing on fabric below. For a different purpose in 2012, Weiss recorded footage from a plane to reveal a site of desolation that was a small German concentration camp for Jewish women, Gruenberg, now located in Zielona Góra. See Wojciech Kozłowski, "It is with the wreckage and rags that one should intend to write History" in *Recall*, BWA Zielona Góra, 2012, p. 92-94.
- [10] Monika Weiss, "Drawing Room (Achea Rheon)", in *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004. p. 28.
- [11] In 2006 *Phlegethon-Milczenie* was shown at Kunsthaus Dresden. It became part of the collection of the Cisneros Fontanals Art Foundation in Miami, where it was shown as part of Miami Basel in 2006 and 2008. Most recently (February 2018) it was commissioned as an outdoor ephemeral public project by the city of Dresden to commemorate its liberation/ destruction in 1945.
- [12] Guy Brett, "Monika Weiss: Time Being", in *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, pp. 85–92 (originally published in *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [13] On this distinction, see James D. Campbell, "Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss", in Susan Hoeltzel (ed), *Monika Weiss: Five Rivers*, New York: Lehman College Art Gallery, 2005, pp. 33–47.
- [14] The artist cited by Julia P. Herzberg, "Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body", in *RECALL*, Zielona Góra, 2012, pp. 97–99.
- [15] Monika Weiss, "Nirbhaya. Triumphal gate lying down — memory, amnesia, flatness, wrath. Notes towards a project", in Eulalia Domanowska and Marta Smolińska (eds), *Sculpture Today 4: Anti-Monument: Non-Traditional Forms of Commemoration*, Orońsko: Centre of Polish Sculpture in Orońsko Press, 2020, pp. 191–199.
- [16] Stephen Vitello, "Drawing with Body, Drawing with Sound" in *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004, p. 29.
- [17] Julia P. Herzberg, "Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body", in *RECALL*, BWA Zielona Góra, 2012, pp. 97–99.

- 
- [18] Guy Brett, *Monika Weiss: Time Being*, w: *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, s. 85–92 (pierwotnie zamieszczony w: *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [19] Zob. wywiad i eseje w: *Monika Weiss: Sustenazo (Lament II)*, red. Julia P. Herzberg, Santiago de Chile 2012, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Zob. podobne projekty, np. *Całuny / Shrouds* (2012), *RECALL*, BWA Zielona Góra, 2012.
- [20] Więcej na ten temat zob. *Monika Weiss: Sustenazo (Lament II)*, red. Julia P. Herzberg, Santiago de Chile 2012, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, s. 6.
- [21] Weiss sięgnęła po utwory Goethego już wcześniej, przy okazji instalacji site-specific w Berlinie, prezentowanej na wystawie *Wahjre Kunst* (2009). Artystka leżała wówczas na pościeli utworzonej z książek, z jej ust sączyła się czarna ciecz, działanie to było pokrewne rysowaniu w tym sensie, że obie czynności zamazywały pierwotny tekst.
- [22] *Vessels*, Chelsea Art Museum, Nowy Jork, 2004.
- [23] E-mail do autora z 28 maja 2020.
- [24] Zob. projekty *Ennoia* (2002, 2004) i *Elytron* (2003). Ponadto zapis rozmowy (Baptism of Water / Chrzczenie od Wody) Williama Anastasi i Moniki Weiss w: *Monika Weiss: Vessels*, Nowy Jork 2004, Chelsea Art Museum, s. 14–19.
- [25] Zob. James D. Campbell, *Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss*, w: *Monika Weiss: Five Rivers*, red. Susan Hoeltzel, Nowy Jork 2005, Lehman College Art Gallery, s. 33–47.
- [18] Guy Brett, "Monika Weiss: Time Being", in *The Crossing of Innumerable Paths. Essays on Art*, 2019, Ridinghouse, pp. 85–92 (originally published in *Monika Weiss: Five Rivers*, 2005).
- [19] See the interview and essays in Julia P. Herzberg (ed), *Monika Weiss: Sustenazo (Lament II)*, Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2012. See also the related project, *Shrouds* (2012) in *RECALL*, BWA Zielona Góra, 2012.
- [20] On this point, Julia P. Herzberg, "Monika Weiss' Language of Lament: History and the Body", in *RECALL*, Zielona Góra, 2012, pp. 97–99.
- [21] Weiss had earlier used Goethe's books in a site-specific installation in Berlin, part of the exhibition *Wahjre Kunst* (2009). The artist lay on a bed of books, spitting black fluid from her mouth, a practice linked with drawing insofar that it stained the texts that both produced.
- [22] *Vessels*. Chelsea Art Museum, New York, 2004.
- [23] Email to the author, May 28, 2020.
- [24] See for example, *Ennoia* (2002, 2004) and *Elytron* (2003). Also, transcript of conversation (Baptism of Water) between William Anastasi and Monika Weiss in *Monika Weiss: Vessels*, New York: Chelsea Art Museum, 2004, pp. 14–19.
- [25] See James D. Campbell, "Drawing on Syncope: The Performativity of Rapture in the Art of Monika Weiss", in Susan Hoeltzel (ed), *Monika Weiss: Five Rivers*, New York: Lehman College Art Gallery, 2005, pp. 33–47.

