

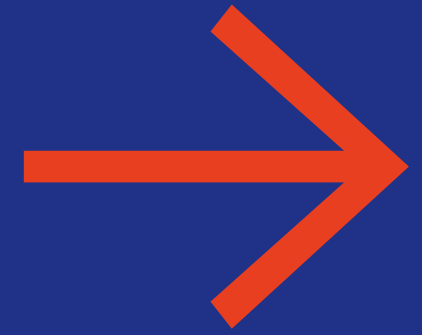
SURVIVAL 19

PRZEGLĄD SZTUKI / ART REVIEW





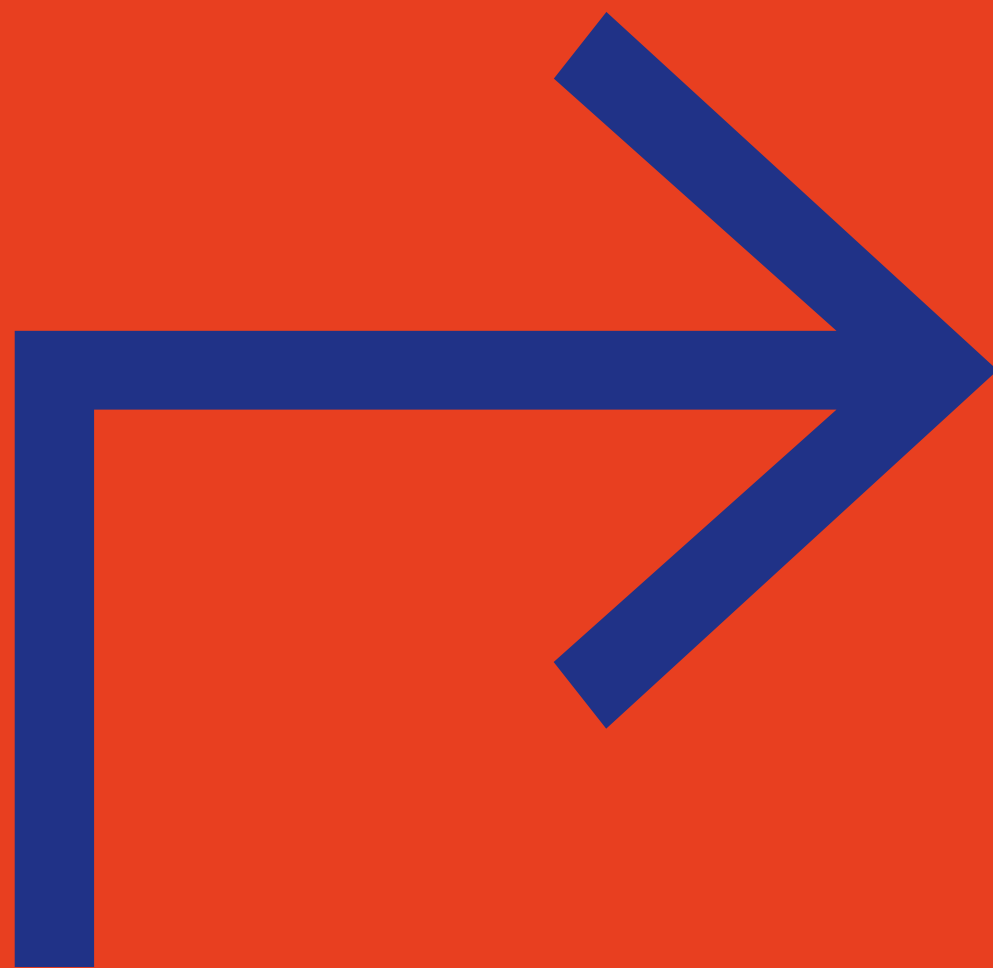
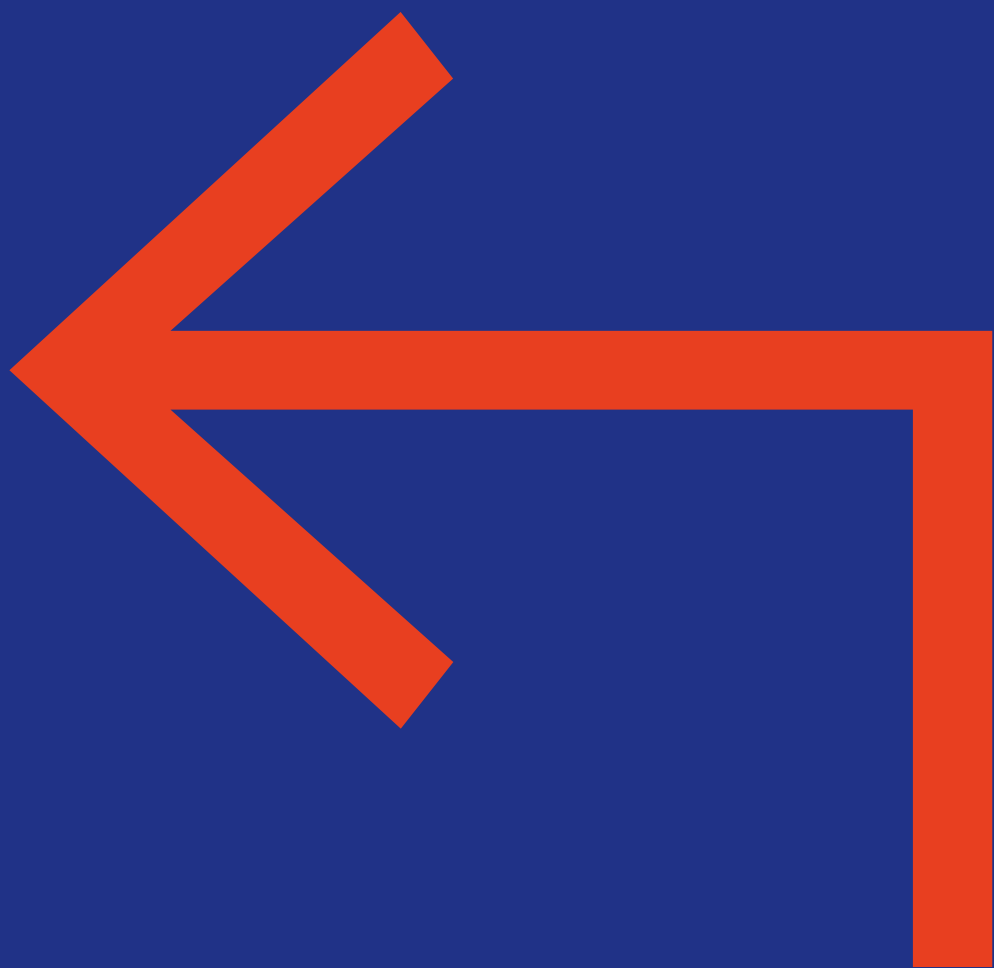
SURVIVAL 19



**PRZEGLĄD SZTUKI
ART REVIEW**

**25—29.06.2021
KOTŁOWNIA • FABRYCZNA 14
WROCŁAW**

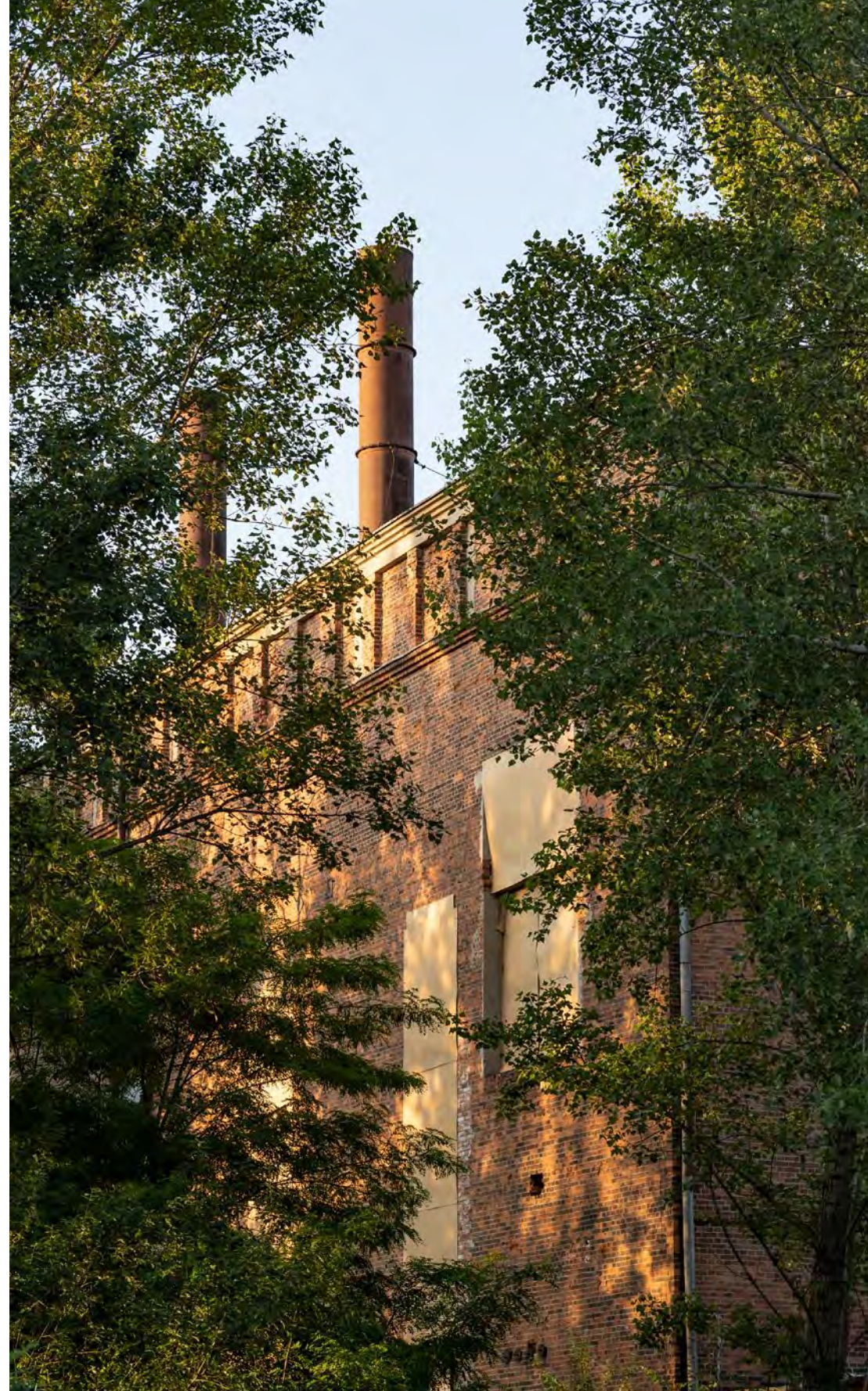




50 m

**NIGDZIE STĄD NIE
POJEDZIECIE / YOU AIN'T
GOING NOWHERE**





NIGDZIE STĄD NIE POJEDZIECIE

„Nigdzie stąd nie pojedziecie” zdaje się pobrzmiewać groźbą i zakazem, które odbierają szansę jakiegoś „dalej”, pozostawiając jedynie „tu i teraz”. Co jednak, jeśli jest to także obietnica innej lokalności, w której to właśnie „stąd” nabiera nowych znaczeń? W czym, gdzie i w jaki sposób jesteśmy, jeśli nie ma alternatywnego „tam”?

Jednym z pandemicznych przekształceń naszego życia jest to, jak zaczęliśmy zaznawać, postrzegać i definiować najbliższe otoczenie, zarówno z jednostkowego, jak i społecznego punktu widzenia. Pozostawanie i trwanie w jednym miejscu okazały się nie wyborem, ale koniecznym sposobem życia opartego na utkwieniu w coraz bardziej kurczącym się polu. Rok 2020 drastycznie przerwał też europejski epizod wolnego ruchu ludzi, powracając do pytań o znaczenie narodowych granic i ich użyteczności dla zarządzania kryzysem, nie tylko biologicznym, lecz także społecznym i tożsamościowym.

Jeśli jednak spojrzymy wstecz nieco dalej niż ostatnie kilka dekad, to właśnie szeroko dostępna możliwość przemieszczania się należy do wyjątków. Przekonanie o powszechnym prawie do mobilności – zarówno w rozumieniu przestrzennym, jak i społecznym – jest zjawiskiem nie tylko relatywnie nowym, ale też iluzorycznym. Samostanowienie, rozumiane jako prawo decydowania o własnym losie czy miejscu życia, nie było udziałem wielu naszych nieodległych przodków, natomiast przywiązanie do ziemi i profesji faktem dziedziczenia i oczywistością. Tematy podejmowane przez ostatnie badania przepisujące historię Polski z perspektywy ludowej – czyli dotyczącej doświadczeń większości mieszkańców kraju – podejmowane są także przez prezentowanych na wystawie artystów, zmuszając do uważnego i pełnego wątpliwości spojrzenia na nasze „tu i teraz”.

YOU AIN'T GOING NOWHERE

“You Ain’t Going Nowhere” sounds both ominous and prohibitive, denying any chance of a future, leaving only “here and now.” But what if it is also a promise of a different locality, one in which “here” assumes new meanings? Where are we, in what way and how, if there is no alternative “there”?

One of the pandemic transformations of our lives is how we began to experience, perceive and define our immediate surroundings, both from an individual and social point of view. Hanging on to one place turned out to be not a choice, but a necessary part of a life lived in an increasingly shrinking field. The year 2020 drastically interrupted the European episode of free movement of people, bringing back questions about the importance of national borders and their role in the management of crises, not only biological, but also social and identity-related.

However, if we look back beyond the last few decades, unfettered mobility appears to be an exception rather than the default state. A belief in the universal right to mobility, both spatially and socially, is not only a relatively new phenomenon, but also an illusory one. Self-determination, understood as the right to decide about one's own fate or place of life, was not shared by many of our not-too-distant ancestors, for whom attachment to the land and inherited occupation was a given. Researchers' recent interest in rewriting the history of Poland from the perspective of the people – that is, through the experiences of the majority of inhabitants – is shared by many of the artists participating in the exhibition, forcing us to carefully and critically examine our “here and now.”

A common element of numerous works, especially those created during the lockdown with the intention of displaying them during the Review, is the use of whatever was at hand – readily

Wspólnym elementem wielu prac – z których znaczna część powstała w lockdownie i na potrzeby przeglądu – jest korzystanie z tego, co „pod ręką”, najbliższego i sięgającego do bliskich zasobów, czy to przestrzennych i materialnych, czy też czerpiących z bezpośrednich kontekstów historycznych i społecznych. Istotne są tu nie tylko nawiązania do partykularnych emblematów czy konwencji językowych, ale także odniesienie do źródeł wiedzy i interpretacji, które zdają się umykać uniwersalizującym narracjom i globalnym kodom. Znaczenia przywoływanych gestów i pojęć ujawniają się w napięciu pomiędzy tym, co zrozumiałe przez pryzmat – we własny sposób definiowanej – lokalności, a tym, co pozwala ją przekraczać.

Próba dostrzeżenia i usłyszenia, jak doświadczenia ostatnich kilkunastu miesięcy wpłynęły na nasz obraz i rozumienie najbliższego otoczenia, w pewnym stopniu opiera się na dowartościowaniu bezruchu i izolacji. Nie tylko jako sposobów ochrony życia, ale także jako postaw stojących w opozycji do mechanizmów dotychczas napędzających naszą codzienność, takich jak mobilność, sieciowanie i przekraczanie granic. W czasie, kiedy przekonanie o otwartości dalekiego, a przynajmniej „innego” świata, jego namacalnej niemal dostępności i bliskości, całkowicie polegało na sprawności światłowodów i satelitów, fizyczne i nieodległe „tu i teraz” okazało się nierozwiązaną zagadką.

available resources, whether spatial and material, as well as drawing on the immediate historical and social contexts. What is important here is a reference not only to particular symbols or linguistic conventions, but also to sources of know-

ledge and interpretations that seem to elude universalising narratives or global codes. The significance of the evoked gestures and concepts is revealed in the tension between that which is understandable through the prism of locality, however one wants to define it, and that which allows us to exceed it.

An attempt to see and hear how the experiences of the last year or so have influenced our perception and understanding of our immediate surroundings must be to some extent based on the appreciation of stillness and isolation – not only as ways of protecting life, but also as attitudes that are in stark contrast to mechanisms that used to drive our everyday life, such as mobility, networking and crossing borders. At a time when the belief in the openness, accessibility and proximity of distant or at least “other” worlds relied entirely on the bandwidth of optical fibres and satellites, the actual, physical “here and now” turned out to be an unsolved mystery.

Piotr Tadeusz Mosur
Prolegomena

instalacja | installation, 2020

Praca powstała jako reakcja na marsze odbywające się 11 listopada, w dniu rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. Początkowo miała być prezentowana na trasie warszawskiego marszu, jednak ze względów bezpieczeństwa nie została wyeksponowana. To swoisty paradoks, że hasło mogło być odczytane przez idących w pochodzie ludzi jako obraźliwe, mimo iż podkreśla znany powszechnie fakt – każdego dnia, chodząc, deptamy Polskę. Jednak w kontekście wydarzeń mocno nacechowanych ideologią narodową, dodatkowo manifestowaną w przestrzeni publicznej, hasło to stawia nas wobec trudnego wyboru. Czy ruszyć w pochodzie, czy pozostać biernym? Jeśli ruszyć, to z jakim przesłaniem? I z kim współmaszerować? Prosta czynność fizyczna, jak chodzenie, staje się więc istotnym ruchem definiującym naszą obywatelską aktywność. Jednocześnie jest to gest, którego konsekwencji nie do końca jesteśmy w stanie przewidzieć.

The work was created in response to the annual marches of 11 November – on the anniversary of regaining independence by Poland. Initially, it was going to be presented along the route of the Warsaw march, but it did not happen for safety reasons. It is a strange paradox that the slogan could be interpreted by the march participants as offensive, even though it expresses a well-known fact – we trample Poland with every step we make, every day. However, in the context of events strongly marked by publicly manifested national ideology, this phrase presents us with a difficult choice. Should I march or remain passive? If I do join in, what should be my message? And who should I march with? A simple physical activity, such as walking, can potentially become an important movement defining our civic attitude. At the same time, it is a gesture whose consequences cannot be fully predicted.





Martyna Modzelewska, Franciszek Drażba

Pomnik niekończącego się rozczarowania | Monument to Endless Disappointment

instalacja | installation, 2021

Rozczarowanie to uczucie, którego doświadczamy od najmłodszych lat. Jednym z najwcześniejszych związanych z nim wspomnień jest chwila, w której zostaje nam przerwana zabawa. Dzieje się tak na przykład podczas dynamicznej gry, kiedy piłka zostanie niechcący wykopana zbyt daleko, utknie na drzewie lub wpadnie do wody. Takiemu niespodziewanemu wydarzeniu towarzyszy zazwyczaj głośne westchnienie całej zawiedzionej grupy uczestników gry. Zawodnicy, zamiast kontynuować zabawę, muszą zaangażować się w rozpaczliwą próbę odzyskania przedmiotu. Nieraz zdarza się, że piłki nie udaje się już odzyskać. W takiej sytuacji staje się ona symbolem przerwanej gry, wymuszonego okolicznościami zawieszenia i niecierpliwego oczekiwania na powrót do zabawy – gdy uda się ją zdjąć z drzewa czy wylowić z wody. W instalacji piłka pozostaje jednak poza zasięgiem; przekształcona na przekór swojemu oryginalnemu przeznaczeniu w fontannę, nigdy już nie posłuży do zabawy – na zawsze pozostanie w wodzie. Chwilowy zazwyczaj moment niepewności przedłuża się w nieskończoność, odwołując brutalnie ciąg dalszy rozgrywki na czas nieokreślony. Ale czy będzie można jeszcze wrócić do gry?

Disappointment is a feeling experienced from an early age. One of the earliest memories associated with it is when the fun is interrupted. This can happen, for example, during a dynamic game, when the ball is unintentionally kicked too far, gets stuck in a tree or falls into water. Such an unexpected event is usually accompanied by a loud sigh of the whole disappointed group of game participants. Unable to continue, the players must engage in a desperate attempt to retrieve the item. Sometimes, however, the ball cannot be recovered. In such a situation, it becomes a symbol of an interrupted game, a break forced by the circumstances and impatient waiting for the resumption – as soon as the ball can be brought back from the tree or water. In the presented installation, however, the ball will always be out of reach; transformed into a fountain, against its original purpose, it will never be used for fun, remaining in the water forever. The moment of uncertainty, usually brief, extends indefinitely, brutally postponing the continuation of the game. But will it ever be possible to resume it?

X SURVIVAL X



Szymon Szewczyk

Projekt Reklamy Świetlnej | *Illuminated Advertising Design*

instalacja | installation, 2021

...najlepszymi utopiami są te, które ponoszą najdotkliwszą klęskę.
Fredric Jameson, *Archeologie przyszłości*

Praca nawiązuje kształtem do reklam kasetonowych, a ściślej do często spotykanych pozostałości po nich: szkieletów, które przypominają abstrakcyjne rzeźby, zachowując jednocześnie ślad dawnej użyteczności. Dynamiczne kształty pozbawione pierwotnej funkcji stają się przypomnieniem porażki, dowodem na chwiejność i niepewność każdej ludzkiej działalności. Im większą obietnicę niosą ze sobą reklama lub szyld, tym dotkliwsze przynoszą rozczarowanie, kiedy zostanie po nich tylko szkielet. Rozchodzące się kształty mogą przywołać na myśl promienie lub liście. Otwarte pozostaje pytanie o to, czym był ten znak pierwotnie, jaka była jego funkcja? Brak konkretnych danych oprócz śladu/zarysu drażni i prowokuje do kompulsywnego szukania sensu, dopasowania jakiegoś widzianego wcześniej logo lub piktogramu. Poprzez zawartą w nim niespełnioną obietnicę sukcesu, blasku, euforii, dynamiki *Projekt reklamy świetlnej* współbrzmi z hasłem przewodnim XIX edycji SURVIVALU: *Nigdzie stąd nie pojedziecie*, jednocześnie symbolicznie i estetycznie scalając się z tkanką i historią przestrzeni pofabrycznych.

(...) the best Utopias are those that fail the most comprehensively.
Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*

The shape of the work alludes to illuminated advertising signage, or more precisely to their remains – skeletons resembling abstract sculptures that somehow retain a trace of their old utility. Devoid of their original function, the dynamic shapes act as a reminder of failure, evidence of the unpredictability and uncertainty of every human endeavour. The more promise an ad or sign carries, the more disappointing it becomes when only a skeleton is left behind. The radiating shapes resemble rays or leaves. The question is, What did it originally promote? What was its function? The lack of any data other than the trace/outline irritates and provokes a compulsive search for meaning or resemblance to a previously seen logo or pictogram. Through the unfulfilled promise of success, glamour, euphoria and vitality, the *Illuminated Advertising Design* resonates with the motto of the 19th edition of SURVIVAL – *You Ain't Going Nowhere*, while symbolically and aesthetically merging with the fabric and history of post-industrial facilities.







Adam Nehring

It's a Trap

obiekt / object, 2021

Wieloelementowa instalacja ma formę serii malarskich interwencji, rozmieszczonych w różnych częściach budynku. Łączącym je motywem jest wątek pułapki oraz to, że wszystkie nawiązują do form eskapizmu w różne obszary kultury popularnej. Wśród wykorzystanych obrazów znaleźć można scenę z filmu *Titanic*, popularny w wielu filmach akcji motyw pokoju wypełniającego się wodą (w tym przypadku zapożyczony z serialu *Family Guy*), a także postać z gry *Sims* ukazana jako ofiara kontrowersyjnej, acz popularnej wśród graczy praktyki demontowania drabinki basenowej w momencie, gdy jeden z tzw. simów korzysta z basenu, co prowadzi do jego śmierci przez wycieńczenie. Gry wideo, seriale, filmy i inne popularne formy rozrywki mogą stać się dla konsumentów pewnego rodzaju pułapkami; z jednej strony przyzwyczajając ich do łatwo dostępnych zastrzyków serotoniny, a z drugiej – odciągając od możliwości zmierzenia się z problemami systemu organizacji społecznej. Są to także formy eskapizmu, w których przytłaczająco złożona i skomplikowana rzeczywistość zostaje zastąpiona obrazem z klarownym podziałem na jasną i ciemną stronę życia.



The multi-element installation takes the form of a series of painting interventions situated in different parts of the building. What connects them is the theme of the trap and the reference to various forms of escapism offered by popular culture. Among the sources of inspiration there is a scene from the film *Titanic*, the motif of a room filling up with water, used in many action films (in this case, borrowed from the *Family Guy* series) or a character from the computer game *The Sims*, shown as a victim of the controversial yet widespread practice of removing the swimming pool ladder, resulting in the Sim's death by exhaustion. Video games, TV series, films and other popular forms of entertainment can become traps for consumers – on the one hand, by making them addicted to readily available injections of serotonin, and on the other – by distracting them from the possibility of addressing the real problems of social organisation. They are also forms of escapism in which the overwhelmingly complex and complicated reality is replaced by a world with a clear division into the light and dark sides of life.

Adam Kozicki

***Noc przed 1 stycznia spędziłem spokojnie |
I Spent the Night Before 1 January Quietly***

malarstwo | painting, 2021

Paul Bloom, autor książki *Przeciw empatii*, stawia wyraźne rozgraniczenie pomiędzy empatią a współczuciem. Empatia – choć pojęcie to zrobiło niebywałą karierę we współczesnym świecie i pisaniu o sztuce – jest uczuciem dość stroniczym – w końcu wejść w skórę innej osoby i żyć jej bólem nie jest decyzją możliwą w każdym przypadku cierpienia. Współczucie to troska o kogoś innego, pisze Bloom. Prowadzi dalej, w kierunku możliwych rozwiązań. Dlatego ten obraz powstał nie z empatii, ale ze współczucia i poczucia solidarności z pracownikami ochrony – tymi, o których pisała Katarzyna Duda w książce *Kiedyś tu było życie. Teraz jest bieda*. Szczególnie zapadła mi w pamięć historia ochroniarza, który pilnował placów budowy i obiektów przeznaczonych do rozbioru lub tzw. rewitalizacji. Ochroniarz zarabiał wówczas około 3 złotych za godzinę swojej pracy. Co gorsza, nie miał nawet zapewnionego schronienia w miejscu pracy – był zmuszony do pilnowania obiektu, siedząc w swoim samochodzie. Chciałbym oddać mu hołd, tak jak i innym pracownikom i pracownicom ochrony – osobom, które nie-razadko są jednymi z najmniej uprzywilejowanych, często z orzeczeniem o niepełnosprawności, narażonym na stresującą i niskopłatną pracę w cieniu wielomilionowych inwestycji.

Paul Bloom, author of *Against Empathy*, makes a clear distinction between empathy and compassion. Although the former term has become hugely popular in the contemporary world and art critique, it is associated with a rather subjective feeling – after all, being in another person's shoes and feeling their pain is not a decision that can be made anytime we see suffering. Compassion, Bloom writes, is caring for someone else. It can take us further, towards possible solutions. This is why this drawing was made not out of empathy, but compassion and

a sense of solidarity with security guards – those described by Katarzyna Duda in her book *Kiedyś było tu życie. Now there is poverty (Life Used to Be Here)*. I distinctly remember the story of a security guard who protected construction sites and buildings earmarked for demolition or so-called revitalisation. He was making about 3 zlotys an hour. Worse, he did not even have a shelter – he was forced to guard the facilities while sitting in his car. I would like to pay tribute to him and to all men and women working as security staff – those who are among the most disadvantaged employees, often with a disability certificate, doing stressful and low-paid work in the shadow of multi-million investment projects.





Zuza Piekoszewska
Walking Stick Tree

rzeźba | sculpture, 2020

Rzeźba to – powtarzając za artystką – *podpora globtrotera, kpiąco uko-
rzeniona w podłożu*. Obiekt wyrasta na prowokacyjny model, stanowiąc
relikw przywołujący o swobodzie przemieszczania się, do jakiej przy-
wykliśmy, a której obecnie nie możemy w pełni doświadczać. Kształt
rzeźby przywołuje skojarzenia z martwym drzewem, będącym zawsze
zaprzeczeniem witalności. „Wyrastająca” z betonu laska zdaje się być
symbolem kresu wszelkiej podróży.

To quote the artist, the sculpture is *the globetrotter's prop, mockingly
rooted in the ground*. The object becomes a provocative model, a relic
reminding us of the freedom of movement that we used to enjoy. The
shape of the sculpture triggers associations with a dead tree, which is
always the opposite of vitality. A walking stick “growing” out of con-
crete seems to be a symbol of the end of all journeys.

Kuba Stępień***Recovery Portals (You Haven't Learned
Anything for All of These Years)***

malarstwo | painting, 2020

Do powstania obrazów zostały użyte resztki starych prac i projektów artysty, a także fragmenty niepotrzebnych tkanin i zniszczonych ubrań. Uprzednio, częściowo opalone lub wtórnie zabarwione, zostały scalone za pomocą samodzielnie przygotowanych farb opracowanych z naturalnych pigmentów i wygotowanych esencji pochodzących z marnujących się produktów spożywczych. Na płótna zostały też przetransferowane archiwalne grafiki i wydruki, wzmacniające głębię obrazów. Cały proces trwał kilka miesięcy i przyjął formę silnie rytualnej, codziennej praktyki skoncentrowanej na budowaniu warstw, badaniu materiałów, jak i materialności obrazu.

Remains of the artist's old works and projects as well as fragments of unnecessary fabrics and damaged clothes were used to create the paintings. Partially burnt or dyed, they were pasted together with self-prepared paints made from natural pigments and boiled extracts from expired food products. Archival graphics and prints were also transferred onto the canvases, enhancing the depth of the images. The entire process lasted several months, taking the form of a strongly ritualistic, everyday practice of putting on subsequent layers and examining the materials and materiality of the painting.





Iza Opietka

Flux

malarstwo | painting, 2020

Praca pochodząca z serii *EAT – SLEEP – REPEAT* jest obrazem chaosu wynikającego z codziennej rutyny pandemicznego życia. Przedstawia zderzenie bezkształtnych, przypominających cienie elementów, przeplatających się z sylwetami kształtów znanych ze świata cyfrowego. Ukazuje moment kulminacyjny, w którym nie potrafimy już rozpoznać tego, co realne. Tytuł pracy nawiązuje do internetowego sloganu *eat, sleep and repeat*, który w czasie lockdownu stał się bazą życia ograbionego z innych urozmaień. Obraz stanowi więc abstrakcyjne wyobrażenie pełnych ekspresji zakłóceń powstałych dzięki przymusowi rutyny.

The work from the *EAT – SLEEP – REPEAT* series depicts the chaos resulting from the daily routine during the pandemic. It shows a collision of shapeless, shadow-like silhouettes juxtaposed with the outlines of characters known from the digital world. In this moment of climax, we are no longer able to recognise what is real. The title of the work refers to a popular internet slogan encapsulating the mundane life during subsequent lockdowns, stripped of any diversions. The painting is therefore an abstract representation of expressive disturbances caused by the compulsion of routine.



SCENA WIDEO

kuratorka: Małgorzata Miśniakiewicz

Biegający w kółko mężczyzna uporczywie wydeptuje w ziemi okrąg, kolejny z trudem balansuje na przechylonym słupie wyznaczającym granicę wiejskich gospodarstw. Choć logika ich działań wydaje się przeciwna – jeden, rysując w miejskiej przestrzeni swoim ciałem, przejmując ją do swoich celów; drugi próbuje jak najdłużej wytrwać na starej konstrukcji od zawsze stojącej na krańcu pola – obie prace dotyczą fundamentalnych relacji pomiędzy ciałem a przestrzenią, którą ono zajmuje.

W pracach sceny wideo hasło „Nigdzie stąd nie pojedziecie” nieraz zdaje się prowadzić do pytań o to, w jaki sposób miejsce wpływa na ciało, które je zamieszkuje. I jak bardzo przestrzeń pozostaje w ciele, nawet kiedy ono już ją opuści. Większość prezentowanych prac powstała niedawno, została zrealizowana podczas lockdownu, a nieraz bezpośrednio w odpowiedzi na hasło przeglądu. Poczucie utkwienia i doświadczenie izolacji zawiadły do idei i obrazów, w których w niewielkim polu spotyka się to, od czego uciekamy, z tym, za czym tęsknimy.

Spojrzenie wstecz, na historię swojego miejsca i ludzi w nim żyjących, jest jednym ze sposobów odnalezienia odpowiedzi na pytanie o własne położenie. Relacje przestrzenne – takie jak choćby opuszczenie miejsca, z którego się pochodzi – łączą się nie tylko z kwestiami społecznymi i tożsamościowymi, ale także mają wymiar temporalny. Kiedy ktoś przestaje skądś być lub kiedy to skądś przestaje w kimś być?

O ile odpowiedzi na te pytania można szukać między innymi w ramach przynależności klasowych, etnicznych, finansowych, narodowych czy politycznych, o tyle tak rozumiana zmiana zakłada różnicę historyczną pomiędzy tym, co było, i tym, co jest. Zaproszeni artyści formułują te kwestie nieco inaczej, pytając o to, co by

VIDEO ART FORUM

curator: Małgorzata Miśniakiewicz

A man stubbornly running around in circles beats a circular shape on the ground; another man struggles to keep his balance on a tilted pole marking the farm edge. Although the logic behind their actions seems to be very different – one is using his body to leave a trace in urban space and appropriate it for his own purposes, the second one is trying to stand for as long as possible on an old pole that has always delimited the border of the field – both works concern fundamental relations between the body and the space it occupies.

In the works featured as part of the Video Art Forum, the motto “You Ain’t Going Nowhere” sometimes seems to provoke questions about how a place affects the body that inhabits it; also, to what extent space remains in the body, even after it has moved to another space. Most of the presented works are recent, made during one of the pandemic lockdowns, sometimes directly in response to the motto of the Review. The sense of being stuck and the experience of isolation led to ideas and images in which what we run away from may be very closely related to what we long for.

Looking back at the history of one’s hometown and its inhabitants may be a way of finding out about the current situation. Relationships with a space, such as the abandonment of one’s place of birth, are connected not only with social issues and identity, but also with time. When is one no longer from somewhere, or when does “somewhere” finally leave a person?

While answers to such questions can be found in the context of class, ethnicity, or financial, national and political background, this attitude to change is based on a historical difference between what once was and what is now. The invited artists approach these questions a bit differently, asking about what may have been. What new communities are possible and where might they be? What

mogło być. Jakie nowe wspólnoty są możliwe i gdzie one mogą się znajdować? Jakie relacje są budowane i czy możliwe jest rozumienie samego miejsca, jak i bycia w nim, bez podziału na to, co na zewnątrz, i na to, co jest wnętrzem.

Wykluczenie – ze wspólnoty, prawa, decyzji, własności czy rozmowy – zakłada usadowienie kogoś poza przestrzeniami ich działania się. W tym sensie hasło „Nigdzie stąd nie pojedziecie” nie oznacza tylko niemożności sięgnięcia innej przestrzeni, ale także nieobecność przyszłości, która różni się od trwania. Dokonywany przez artystów splot przeszłości, terażniejszości i przyszłości w przewrotny sposób przyjmuje przestrzenny charakter, w którym „tu i teraz” stają się przede wszystkim miejscem eksperymentu i próbą rekonfiguracji znanych mechanizmów. „Stąd” okazuje się jednak punktem wyjścia dla tworzonych przez ciała relacji.

artyści i artystki:

Zuza Banasińska, Seecum Cheung, Borys Jaźnicki,
Jeroen Jongeleen, Marcin Kamiński, Daniel Kotowski, Piotr Macha,
Agnieszka Mastalerz

relationships can be established? Can one understand a place, and one's position in it, without dividing it into the outside and the inside?

Exclusion – from community, law, decision, property or conversation – is based on pushing someone beyond the space where something occurs. In this sense, the motto “You Ain't Going Nowhere” means not only the impossibility of arriving in a given place, but also the absence of a future, which is not the same as perseverance. The combination of the past, present and future by the artists has a perversely spatial character, in which “here and now” becomes primarily a place of experiment and an attempt to reconfigure familiar mechanisms. However, “here” may turn out to be the starting point for relationships created by our bodies.

artists:

Zuza Banasińska, Seecum Cheung, Borys Jaźnicki,
Jeroen Jongeleen, Marcin Kamiński, Daniel Kotowski, Piotr Macha,
Agnieszka Mastalerz

Jeroen Jongeleen

***Biegając w kółko – Jeleń Dzik Zając Człowiek |
Running in Circles – Deer Boar Hare Man***

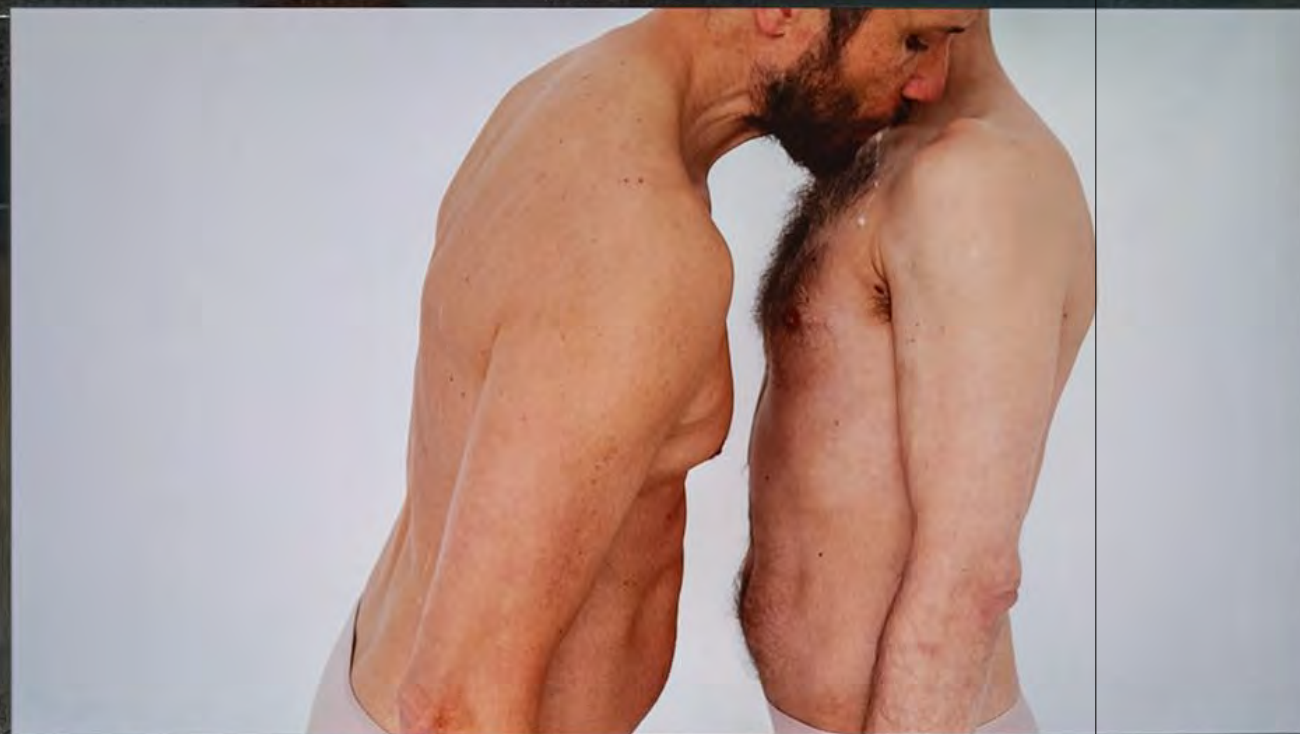
video | video, 20'28", 2020

Seria filmów Jeroena Jongeleena pt. *Biegając w kółko* nawiązuje do jego wcześniejszych prac, w których medium była czynność biegania. Podczas kolejnych pandemicznych lockdownów artysta odwiedzał puste przestrzenie wokół Rotterdamu i pozostawiał wykonany nogami obraz. W twórczości Jongeleena pozostawianie śladów w krajobrazie miejskim – poprzez interwencje, teksty lub obrazy – wynika z pojmowania sztuki jako wyrazu wolności słowa i przemieszczania się oraz sprzeciwu jako istoty prawdziwie demokratycznego, zaangażowanego społeczeństwa. *Będąc aktywnym obywatelem, wandalistyczny gest pozostawienia śladu na uregulowanej tkance jest zaproszeniem moich współobywateli do swobodnego i nieograniczonego korzystania z naszego otoczenia* – mówi Jongeleen. Choć precyzyjne, zarysowane kształty pojawiające się w mieście i okolicach – na dachach, autostradach, polach i plażach – są wyrazem nieskrępowanego korzystania z przestrzeni publicznej, działania wbrew strukturom regulującym zachowanie mieszkańców za pomocą reklamy, urbanistyki czy oddziaływania korporacji. Realizacja każdego z okręgów zajmowała od 1 godziny do 100 km, prace Jongeleena polegają na powtarzaniu podstawowego gestu pozostawiania śladu, wymagając wytrzymałości i koncentracji. Choć ciągle bieganie w kółko w obrębie ograniczonej przestrzeni może kojarzyć się z biegiem chomika w kole-wrotku, dla artysty był to sposób na odzyskanie miasta oraz forma „autorskiej covidoterapii”.

Following from his previous works, where he created art from running, during the covid pandemic lockdowns Jeroen Jongeleen created a series of videos *Running in Circles*, in which he marked the empty sites around Rotterdam with his legs as tools. In Jongoleen's practice, leaving traces in urban landscape - through interventions, texts or images - is motivated by his understanding of art as being about free speech and movement, about opposition as the essence of a truly vibrant democratic society. "As an active citizen, the vandalistic gesture of leaving a mark on the fabric of regulated space is an invitation to my fellow citizens to use our surroundings in a free and unlimited way," Jongoleen explains. The precise and delineated shapes created around the city - on its rooftops, highways, fields and beaches - manifest the freedom to use public



space that goes against the structures regulating and directing citizens' behaviours by means of advertising, urban planning or corporate influence. With the duration of making each of the circles ranging from an hour to 100 km, Jongoleen's works rely on a basic gesture, stamina and concentration to leave a trace by effort. Although repetitive running in circles during the lockdown - quite literally remaining constrained to an outlined sphere - might appear as a self-imposed rat-wheel, for the artist it became a means of reclaiming the city and a "self-invented covid pseudotherapy."



Borys Jaźnicki, Marcin Kamiński
Inny kraj | Other Country

video | video, 12'47", 2021

Projekt jest tworzony przez dwóch polskich artystów, których osobiste związki z Holandią i Polską oraz czas lockdownu doprowadziły do krytycznej refleksji na temat sytuacji politycznej i społecznej w obu krajach. Pozostawanie w jednym miejscu przez dłuższy czas uwypukliło istniejące już wcześniej problemy i zawiodło do kreślenia utopii „kraju idealnego”, w którym chcieliby żyć i tworzyć. „Kraj idealny” w wyobrażeniu Jaźnickiego i Kamińskiego okazał się społeczeństwem, które daje na tyle siły wewnętrznej, że nawet obelga traci na znaczeniu, nie boli i nie rani. W wideo artyści wykorzystują gest opluwania, który przenoszą z filmów homoerotycznych. Czynność, która przez wielu postrzegana jest jako odpychająca i poniżająca, tu staje się częścią gry. Plucie nabiera innego znaczenia – obelga zostaje zaakceptowana i przestaje być zniewagą. Film jest rejestracją powolnego procesu fizycznego doświadczania i reagowania samych performerów na akt opluwania drugiego człowieka i przyjmowania plwociny na własne ciało. Gest ten, oparty na napięciu pomiędzy erotyką a poniżeniem, przywołuje społeczne mechanizmy wykluczenia i sposoby oporu wobec wyobcowania ze wspólnoty. Pytanie, czy sam akt opluwania może być neutralny i pozostać zwykłym fizycznym gestem bez znaczenia nadanego mu przez społeczeństwo, dotyczy możliwości przekroczenia dominujących i powszechnych schematów myślenia i samego wyobrażenia pozytywnej alternatywy działania państw i wspólnot.

Created by two Polish artists with personal ties to the Netherlands and Poland, the project led to a critical reflection on the political and social situation in both countries during the lockdown. Being forced to remain in one place for a long time highlighted pre-existing problems, prompting them to imagine the utopia of an “ideal country” in which they would like to live and work. According to Jaźnicki and Kamiński, this country is a society that provides so much internal strength that even an insult loses all significance, no longer causing pain or humiliation. The artists' video uses the gesture of spitting borrowed from homoerotic films. This activity, perceived by many as repulsive and degrading, becomes part of a game. Spitting assumes a new meaning – the insult is welcome and ceases to be abusive. The film records the slow process of the performers' physical experience of, and reaction to, the act of spitting on another person and accepting the sputum on their own body. This gesture, based on the tension between eroticism and humiliation, evokes social mechanisms of exclusion and ways of resisting alienation from the community. The question of whether the act of spitting can be a neutral, ordinary physical gesture, without the meaning attributed to it by society, concerns the possibility of transgressing the dominant, common patterns of thinking and the very perception of a positive alternative action of states and communities.

Daniel Kotowski
Bez tytułu | Untitled

wideo | video, 5', 2021



Ręce odgrywają bardzo ważną rolę w komunikacji. Ruchy, jakie nimi wykonujemy, są najczęściej nadawane i odbierane na poziomie nieświadomym, zwłaszcza gdy towarzyszą rozmowie. Ale pewne gesty wykonujemy intencjonalnie, z pełną wiedzą, jakie mogą one mieć konsekwencje. Ponieważ dłonie przyciągają wzrok i mogą zastąpić mowę, w toku rozwoju cywilizacji wykształciło się kilkadziesiąt gestów uniwersalnych. Są one zrozumiałe na prawie całym świecie, niezależnie od języków narodowych czy ich dialektów. W wideo dłonie wykonują zwyczajny gest rąk. Interpretacja tego ruchu nie została określona przez artystę. Jest celowo pozostawiona odbiorcom na zasadzie wolności skojarzeń.

Hands play a crucial role in communication. The messages transmitted through their movements are most often sent and received on an unconscious level, especially when they accompany a conversation. But some gestures are made intentionally, with full awareness of their consequences. Since hands can catch the eye and replace speech, several dozen universal gestures have emerged as human civilisation developed. They are understandable almost everywhere in the world, regardless of the national language or dialect. In the video, the hands make an ordinary gesture. The artist makes no attempt to explain it. The interpretation is intentionally left to the viewer, who is free to associate it with anything.



Seecum Cheung
Wysiedlenia w Shenzhen, część 1 |
Evictions in Shenzhen, Part 1

video | video, 17'29", 2019

Reżyseria, produkcja i montaż / Directed,
produced and edited by Seecum Cheung

Projekt dźwięku / Sound design:
Natalia Domínguez Rangel

Zainicjowany w 2019 roku projekt pt. *Wysiedlenia w Shenzhen* to długoterminowa seria eksperymentalnych, etnograficznych filmów dokumentujących planowane wyburzenie wioski Hubei w Shenzhen w Chinach, w której mieszkali przodkowie ojca Cheung. Chiński rząd zainicjował tam plan przebudowy, w ramach którego ma powstać m.in. imponujący wieżowiec o wysokości 830 m (najwyższy na świecie), nowoczesne centrum handlowe i restauracje. Niewielka część wioski Hubei zostanie zachowana w charakterze skansenu i planu filmowego na wynajem. Dokument Cheung rejestruje proces wysiedlania obecnych mieszkańców wioski, pracowników o niskich dochodach zmuszonych porzucić swoje kawiarnie, sklepy spożywcze, kramy, domy mieszkalne i społeczność, którą rozwijali od dziesięcioleci. Powstający jednocześnie z tą przebudową film dokumentalny ma na celu oddanie struktury społecznej i wielowiekowej architektury stopniowo zanikającej wioski. Nowe założenie urbanistyczne stanie się jednym z najbardziej spektakularnych chińskich osiągnięć architektonicznych – wizualnym spektaklem, składającym hołd cudowi gospodarczemu, jakim jest miasto Shenzhen, które prowadziło Chiny do obecnej pozycji globalnego hegemonu gospodarczego i technologicznego. W ciągu czterech dekad, za sprawą reform gospodarczych Deng Xiaopinga, który ustanowił specjalną strefę ekonomiczną w Shenzhen, mała wioska rybacka przekształciła się w jedno z największych na świecie centrów produkcyjnych. Wraz ze wzrostem produkcji pojawiła się potrzeba zakwaterowania napływających pracowników, który to problem rozwiązano, zachęcając miejscowych chłopów do budowania tanich mieszkań na wynajem na terenach przyznanych im przez rząd w starożytnej wiosce Hubei. Ciotka i babcia Cheung były wśród tych, którzy skorzystali z okazji, zbierając piasek z pobliskich gór do wyrobu betonu wylewanego do ręcznie kopanych rowów, aby położyć fundamenty pod sześć-, siedmiopiętrowe bloki. Wynajmowanie mieszkań odmieniło los rodziny artystki i jej sąsiadów, sprawiając, że z rolników uprawiających niewielkie poletka na własne potrzeby stali się właścicielami nieruchomości o stałym dochodzie, a starożytna wieś przemieniła się w tętniącą życiem dzielnicę. W miarę ekspansji Shenzhen rosło zapotrzebowanie na nowe grunty, a leżące na terenie miasta wioski stały się niechcianym świadectwem tej części historii Chin, o której zechciano zapomnieć. Komunistyczne władze zdecydowały się odkupić dzierżawy i rozpocząć przymusowe eksmisje mieszkańców, pozbawiając ich środków do życia poprzez oferowanie niższych cen usług. Proces wypierania niezamożnych pracowników zbiega się z nową rzeczywistością w Shenzhen – ich miejsca pracy są obecnie zastępowane przez sztuczną inteligencję. Projekt pt. *Wysiedlenia w Shenzhen* ma na celu uchwycenie charakteru wioski i jej starożytnej architektury, zanim zniknie na zawsze. W tym nienarracyjnym dokumencie, który jest wciąż tworzony, artystka spleta przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, snując opowieść o losach jej rodziny na tle ruchów globalnej gospodarki.

Eviction in Shenzhen (2019-ongoing) is a long-term ethnographic series of experimental documentary films, which follows the planned demolition of Cheung's father's ancestral village of Hubei in Shenzhen, China, as the government initiates a major redevelopment plan to take its place. The proposed project includes an impressive 830 m tall skyscraper, which is set to become the tallest building in the world. This will be accompanied with a modern shopping centre and restaurants; a small portion of Hubei Old Village will be preserved as a living museum and film location for hire. The film marks the eviction of the current tenants of the village, who, as low-income workers, have to leave behind the cafes, food vendors, small businesses, residential homes and communities which they co-created over a period of 10–20 years. Filmed over the course of this redevelopment period, *Evictions in Shenzhen* will document these changes by recording the sociological make-up and ancient architecture of the village as it gradually disappears. The new redevelopment will become one of China's most prized architectural accomplishments, a visual spectacle paying homage to the economic miracle that is Shenzhen as the city which led China to its new position as a global economic and technological power. Within four decades, the small peasant fishing village metamorphosed into a leading global manufacturer as a result of the economic reforms introduced by Deng Xiaoping, who established the Special Economic Zone in Shenzhen. With the growth of manufacturing and influx of workers, a need for accommodation arose, which was resolved by incentivising local peasants to build cheap housing for rent on the land returned to them by the government in the ancient Hubei Old Village. Cheung's Aunt and Nan, along with their neighbours, set upon this opportunity by collecting sand from the nearby mountains to make concrete, which they poured into hand-dug ditches to set foundations for 6–7 story flats. The flats elevated the fortunes of the artist's family and their neighbours, transforming their lives from subsistence farmers into landlords with a steady and consistent income, and the ancient village became a bustling neighbourhood. With the expansion of Shenzhen, the land in the city grew in demand and the urban villages became an eyesore and an unappealing part of Chinese history. The CPC resolved to buy back the leases and embarked on forced evictions of the inhabitants, out-pricing the service class elsewhere. The minimisation of a low-income population coincides with the new AI reality of Shenzhen, as jobs originally facilitated by low-income workers are now in the process of being replaced by AI. Shot over the course of this period, *Eviction in Shenzhen* records the sociological make-up of the village and the ancient architecture of the site to document it before it rapidly disappears. In this non-narrative documentary film that remains an ongoing project, the artist weaves together past, present and future with the stories of the fate of her family intertwined with the movements of the global economy.

Zuza Banasińska, Agnieszka Mastalerz

Survivance

video | video, 10', 2021



Praca wideo nagrana w przestrzeni PAFAWAG-u, stworzona w odpowiedzi na hasło „Nigdzie stąd nie pojedziecie”. Scenariusz oparty jest na rzeczywistym eksperymencie Johna B. Calhouna „Behavioral Sink” (lub „Mysia Utopia”) z lat pięćdziesiątych, w którym etolog podjął próbę zbadania zachowania populacji myszy wpuszczonej do małej przestrzeni, zapewniającej wszystkie środki niezbędne do życia. Calhoun przedstawił następujące wnioski z badania: w końcowych fazach myszy straciły zdolność reprodukcji i zaczęły zajmować się jedynie konsumpcją i dbaniem o siebie, co doprowadziło do całkowitego wymarcia populacji. Calhoun stwierdził, że analogicznie zachowałaby się populacja ludzka. Pomimo że próbę przeprowadzono na myszach, podejście Calhouna można uznać za wyjątkowo antropocentryczne i humanistyczne. W *Survivance* artystki skupiają się na tym, jak populacja, złożona z różnych gatunków, przekształca się nie „w” przestrzeni, ale „wraz z” miejscem, w którym się znajduje. Autorki snują alternatywną wizję eksperymentu, w której zastępują wymarcie populacji jednogatunkowej wspólnym przekształcaniem się populacji różnogatunkowej. Tworząc artystyczną spekulację, w której fikcyjne badanie neguje ewolucjonistyczną i darwinistyczną perspektywę, proponują utopijną spekulację osadzoną jednak w pozbawionej życia przestrzeni. Obrazy śledzące opustoszałą przestrzeń zdają się kwestionować wizję symbiotycznego wyniku eksperymentu, sugerując ostateczne przetrwanie tylko tego, co nieożywione.

A video work recorded in the space of the PAFAWAG factory, in response to the motto *You Ain't Going Nowhere*. The script is based on an actual series of experiments carried out by John B. Calhoun in the 1950s, which resulted in the coinage of the term “behavioral sink” (as well as “rat utopia”). The ethologist studied the behaviour of a population of rats confined to a small space, but with access to all the necessities of life. The experiments led to the following conclusions: in the final stages, the rodents lost their ability to reproduce, focusing instead on consumption and caring for themselves, which led to the complete extinction of the population. Calhoun stated that the human population would act analogously. Although the experiments involved mice and rats, Calhoun's approach can be considered extremely anthropocentric and humanistic. In *Survivance*, the artists focus on how a multi-species population transforms not *in* a place, but *with* a place in which it is located. The artists envision an alternative version of the experiment, one in which the extinction of a single-species population is replaced by the common transformation of a mixed-species population. By indulging in artistic speculation in which fictional research negates the evolutionist and Darwinist perspective, they propose a utopia set in a lifeless space. The images of the empty space seem to question the vision of the symbiotic outcome of the experiment, suggesting that only the inanimate will ultimately survive.



Piotr Macha***NA BRUK | ONTO THE COBBLESTONE***

video, obiekt | video, object



Instalacja składająca się z neonu przedstawiającego kostkę brukową oraz wideoeseju podejmującego temat gentryfikacji i pracowni artystycznych. Bezpośrednim impulsem do powstania tej pracy była sytuacja moja i znajomych, mająca miejsce tuż przed pandemią, kiedy to utraciliśmy pracownię ze względu na procesy gentryfikacyjne w kamienicy w poznańskiej dzielnicy Jeżyce. W wideo zawarte są różnorodne materiały filmowe, od wywiadów z aktywistami i teoretykami badającymi procesy gentryfikacji i czyszczenia kamienic, lokatorami, którzy utracili swoje mieszkania, po rozmowy z artystami.

The installation consists of a neon sign depicting a paving stone and a video essay on the subject of gentrification. The direct impulse behind the work was my and my friends' situation just before the pandemic, when we lost our art studio due to gentrification processes in the Jeżyce district of Poznań. The video contains various footages, from interviews with activists and theorists researching gentrification and documenting the process of forceful removal of inhabitants of tenement houses, to tenants who have lost their flats, to artists.

Piotr Macha



Ola Zielińska, Wera Bet
It Ain't Gonna Fly
performans, wideo | performance, video, 10', 2021

W telewizji insektów emitowany jest program na żywo *It ain't gonna fly*, a w nim gość specjalny: performerka Fly Me znana z głośnego występu w filmie *Fly* (1971) autorstwa Yoko Ono. W tym filmie Fly Me wykonuje choreografię na ciele aktorki Virginii Lust. Gospodyni programu, Alexis High, zaprasza do rozmowy o czystości i higienie jako instrumentach wytwarzania i utrzymywania władzy. Rozmówczynie sięgają do koncepcji filozoficznych, socjologicznych i estetycznych, kwestionujących zasadność dualizmu budującego cywilizację judeochrześcijańską, kojarzącego to, co cielesne czy naturalne, z tym, co „złe” lub „prymitywne” – stąd niebezpieczne i wymagające kontroli. Jak możemy wstrząsnąć panującym porządkiem społecznym i politycznym, w którym nasze własne, wyjątkowe i niepowtarzalne ciała coraz mniej należą do nas samych – pomimo iluzji demokratycznej wolności stwarzanej przez neoliberalne systemy? Jakie ryzyko dla naszego dalszego funkcjonowania jako społeczeństwa niesie ze sobą konieczny reżim sanitarny, który może zostać zinstrumentalizowany przez władzę? Czym stają się w takich okolicznościach nasze ciała, jak przebiegają te metamorfozy? Artystki przywołują najbardziej rozpoznawalne antypurystyczne koncepcje, m.in. Mary Douglas, autorki *Purity and Danger*, oraz Alexis Shotwell, autorki *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*, a także teorie Zygmunta Baumana dotyczące współczesności. Projekt pomyślany jest jako seria działań performatywnych, wzorujących się na programach telewizyjnych typu talk-show, które dzieją się w świecie insektów. Jego bohaterkami są zawsze dwie muchy: gospodyni oraz z każdym odcinkiem nowa gościni. Program ma swoją stałą oprawę scenograficzną i muzyczną z zestawem charakterystycznych dźwięków. Muchy prowadzą rozmowy, siedząc na wyparzonych językach. Artystki eksplorują formę talk-show – quasi-dziennikarskiego formatu, w którym rozmówcy gimnastykują się, aby zapewnić widzom rozrywkę na żywo. Publiczne zlewa się tu z tym, co rzekomo prywatne, a plotka staje się nośnikiem wiedzy. *It ain't gonna fly* (to nie polecie) oznacza w slangu: coś, co nie ma szans na powodzenie.

The insect television broadcasts the live show *It Ain't Gonna Fly*, featuring a special guest – Fly Me, known for her famous performance in Yoko Ono's *Fly* (1971). In the film, Fly Me performs choreography on the body of actress Virginia Lust. Alexis High, the host of the show, opens a conversation about cleanliness and hygiene as instruments of generating and maintaining power. The interviewees draw on philosophical, sociological and aesthetic concepts that question the legitimacy of the Judeo-Christian dualism associating the corporeal or natural with that which is “wrong” or “primitive” – hence dangerous and in need of control. How can we upend the prevailing social and political order, in which our own unique and special bodies are less and less our own, despite the neoliberal illusion of democratic freedom? What risk to our future functioning as a society is posed by the necessary sanitary regime, which can be instrumentalised by the authorities? What do our bodies become in such circumstances, how do these metamorphoses proceed? The artists evoke the most well-known anti-purist concepts, including those by Mary Douglas, the author of *Purity and Danger*, Alexis Shotwell, who wrote *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times*, as well as Zygmunt Bauman's theories about the present time. The project is conceived as a series of performative actions modelled after TV talk shows that take place in the world of insects. Its protagonists are always two houseflies: the hostess and an invited guest, different in each episode. The show has its permanent setting and music, including a number of characteristic jingles. The flies conduct conversations while sitting on tongues. The artists explore the form of a talk show – a quasi-journalistic format in which the interlocutors do their best to provide live entertainment to viewers. The public merges with what is allegedly private, while gossip becomes a carrier of knowledge. As the title suggests, it will not turn out well.





Jan Kowal
Słup graniczny | *Border Post*
video | video, 2021

Dwukanałowe wideo jest autorskim zapisem performance Kowala, w którym artysta próbuje jak najdłużej utrzymać się na słupie, z trudem balansując na przekrzywionej konstrukcji. Słup ten niegdyś wyznaczał granice gospodarstw jego rodzinnej wsi, będąc najdalej wysuniętym na północ elementem stworzonym przez człowieka. Jan Kowal lubi wracać na swoją wieś – w jego twórczości zajmuje ona istotne miejsce, stając się obiektem artystycznych badań i działań. W swoich pracach Kowal często powraca do niewielkiego gospodarstwa rolnego, prowadzonego przez jego mamę, by wchodząc na nowo w relacje z miejscem, które go ukształtowało, poszukiwać własnego języka i narracji na jej temat. Wykorzystywanie siana, zboża i słomy w działaniach performatywnych bezpośrednio przywołuje rolniczą tradycję, w której się wychował, splatając ją z karierą artystyczną, którą wybrał. Artysta neguje w ten sposób fałszywą, stereotypową opozycję pomiędzy oboma światami. Próbując znaleźć równowagę i wytrwać jak najdłużej na już chylącym się słupie granicznym, Kowal w przewrotny sposób pyta o trwałość i możliwość pogodzenia różnych – w ujęciu historycznym wykluczających się – tożsamości.

The two-channel video is an original recording of Kowal's performance, in which the artist tries to stand up on a pole for as long as possible, barely able to keep his balance on the skewed structure. The pole once marked the limits of the farmland in the village from which he comes, being the northernmost element created by man. Kowal likes to return to his village – it holds an important place in his practice as an object of artistic research and work. The artist often visits the small farm run by his mother in order to re-examine his relationship with the place that shaped him, to look for his own language and narrative about it. The use of hay, crops and straw in his performative activities directly refers to the agricultural tradition in which he was raised and which he combines with his artistic career. In this way, the artist negates the false, stereotypical opposition between the two worlds. By trying to keep his balance and stand on the wobbly border post for as long as possible, Kowal asks a perverse question about the fixed character and possibility of reconciling different identities, which may be mutually exclusive from a historical viewpoint.

UWAGA NISKI STROP

LOW CEILING



Małgorzata Mycek
Wielka Polska Prowizoryczna |
Makeshift Great Poland

malarstwo | painting, 2021

Opowiedziana historia bazuje na moim osobistym doświadczeniu życia w społeczności wiejskiej. Research opieram na rozmowach z mieszkańcami i lokalnych legendach. Czasem odnoszę się do swoich wspomnień, które pod wpływem czasu się zniekształciły i nabrały nowych znaczeń. W systemie opartym na nierównościach, gdzie nie wszystko jest dla każdego dostępne, kultura wernakularna, czyli skoncentrowana na lokalności i rodzimoci, może być odpowiedzią na poczucie wyobcowania oraz próbą dostosowania się do świata, o którym nie mamy wystarczającej wiedzy. Ta praca to wynik rozważań nad tym, jak potrzeba staje się matką wynalazku. Dokumentuje elementy składające się na krajobraz Polski, który w ponad 93% stanowią tereny wiejskie. Nawiązując do niekonwencjonalnych rozwiązań, jako podłoże malarskie wykorzystuję materiał pierwotnie przeznaczony do produkcji banerów reklamowych. Przejmując ten obiekt, używam go niezgodnie z jego przeznaczeniem, tak samo jak w niejednym domu w opakowaniu po lodach zamraża się koperek. Z kolei materiały podobne do banerów często można znaleźć w odmętach wiejskich gospodarstw, gdzie są wykorzystywane w pragmatycznym duchu, do organizacji i porządkowania przestrzeni.

The story draws on my first-hand experience of living in a rural community. I base my research on conversations with the locals and local legends. I sometimes refer to my memories, which have become distorted and acquired new meanings over time. In a system built on unequal access to resources, vernacular culture, i.e. one focused on locality and nativeness, can be viewed as a response to a sense of alienation and as an attempt to adapt to a world that is predominantly unfamiliar. This work is the result of my reflection on how necessity becomes the mother of invention. It documents elements that make up Poland's landscape, which is over 93% rural. Making a reference to unconventional solutions, the base of my painting is a material originally intended for the production of advertising banners. I appropriate this object and use it against its intended purpose, just like in many homes, dill is frozen in an ice-cream package. On the other hand, banner-like materials can often be found in the depths of rural farms, where they are pragmatically used to order and organise space.

Małgorzata Mycek





Berenika Pyza
Wskaziciel | Pointer
obiekt | object, 2021

Palec wskazujący, zwany też wskazicielem, jest niezwykle ważny w życiu człowieka. Oprócz swoich funkcji związanych z licznymi czynnościami fizycznymi, w których bierze udział, ma również szczególną moc naznaczającą. Niezliczoną ilość razy słyszymy, zwłaszcza w okresie dzieciństwa, że nie jest ładnie pokazywać coś lub kogoś palcem. Gest ten powszechnie, niemal w każdej kulturze, uważany jest za niegrzeczny czy wręcz obraźliwy. Podobnie jak pukanie się w czoło, przy którym także używamy wskaziciela. Palec wskazujący może być również kojarzony z opresją i dominacją, bowiem często jego użycie łączy się z wydaniem rozkazu. Jednak z reguły, niemal przez całe życie,



wykorzystujemy wskaziciela, by zakazywać czy też grozić. Charakterystyczne kiwanie się palca na boki to ruch na tyle powszechny, że rozumieją go nawet zwierzęta mieszkające z ludźmi. Instalacja rozprawia się ze złą opinią o wskazicielu i związanym z nim geście, który przecież mógłby znaczyć coś zupełnie innego niż zakazywanie czy grożenie. Palec nie rozkazuje, a jedynie zachęca, by podejść bliżej. Owszem, mówi „nie”, ale tylko do czasu i tylko gdy sami o tym zdecydujemy. Wskaziciel nie zakazuje, ale kojąco kołysze się na boki. Praca jest próbą odpowiedzi na pytanie, w którym momencie gesty nabierają znaczenia.

The index finger, also known as the pointer, has an extremely important function in human life. Apart from its role in numerous physical activities, it also possesses a special determinant power. We hear time and time again, especially in childhood, that it's rude to point your finger at something or someone. This gesture is commonly considered improper or even offensive in almost every culture, just like tapping your index finger on the forehead to indicate that someone is crazy. This finger can also be associated with oppression and domination, as using it is often associated with giving an order. Moreover, we use the pointer to express prohibition or threat. The characteristic movement of the pointer to the sides is so common that even animals living with people understand it. The installation is meant to deal with the negative reputation of the pointer and the associated gesture, which could mean something completely different than prohibiting or threatening. The finger does not order, but only beckons you to come closer. True, it does say “no”, but only temporarily and only when we mean it. The pointer does not prohibit, but sways soothingly from side to side. The work is an attempt to answer the question of when gestures take on meaning.

**Maciej Cholewa,
Justyna Plec
Żywią i bronią
(Ludowa Herstoria
Polski) / They
Feed and Defend
(A People's
Herstory of
Poland)**

obiekt | object, 2021

Sformułowanie „żywią i bronią” stanowiło dewizę zapisaną na sztandarach oddziałów kosynierów z czasów insurekcji kościuszkowskiej. Naszą intencją było stworzenie herbu/symbolu kosynierek, w którym charakterystyczna męska czapka rogatywka znana z ikonografii insurekcyjnej zostaje zastąpiona chustą i wizerunkami kobiet, które nie tylko walczą, ale również żywią i bronią. Przymusowa praca, ograniczenie możliwości przemieszczania się do minimum i wszechobecna przemoc ze strony szlachty definiowała życie przeciętnego chłopca okresu pańszczyźnianego. Mimo że codzienność klasy ludowej została stosunkowo dobrze udokumentowana w literaturze historycznej i, szczególnie ostatnio, rzetelnie opracowana, nadal trudno mówić o zachowaniu parytetu związanego z opowiadaniem historii kobiet. Często wynika to nie tyle ze złej intencji współczesnych autorek i autorów, ale z niedoboru materiału źródłowego oraz wielopoziomowej struktury relacji patriarchalnych. Istnieje wiele dowodów na to, że opresję, jakiej doświadczały chłopki ze strony szlachciców, zwiększała także ich podległość wobec męskiej części domowników. Chociaż pańszczyzna została zniesiona w XIX wieku, większość statystyk dowodzi, że nawet w najbogatszych krajach szanse kobiet w stosunku do mężczyzn nadal nie są wyrównane. Nasze matki, babcie, siostry w dalszym ciągu zbyt często doświadczają przemocy domowej i faktycznego, powszechnie akceptowanego wyzysku związanego z tradycyjnym wyobrażeniem roli kobiety.

The phrase “they feed and defend” was the motto written on the banners of the scythemen units at the time of the Kościuszko Uprising. Our intention was to create a coat of arms or symbol of scythewomen, in which the characteristic male cap known from the insurrection iconography is replaced with a scarf and images of women who not only fight, but also feed and defend. Forced labour, the restriction of mobility to a minimum and the ubiquitous violence by the nobility defined the life of the average peasant of the serfdom period. Although the everyday life of the working class is relatively well documented in historical literature and, especially recently, thoroughly researched, it is still far from maintaining the parity in terms of telling the story of women. This is often not so much because of the bad intentions of contemporary authors, but primarily due to the scarcity of source material and the multi-level structure of patriarchal relations. There is ample evidence that the oppression experienced by peasant women from the nobles was further increased by their subjugation to the male members of the household. Although serfdom was abolished in the 19th century, most statistics show that even in the richest countries, women's opportunities are still not equal to those of men. Our mothers, grandmothers and sisters all too often experience domestic violence and exploitation associated with the traditional division of roles.



Joanna Tochman

Krater | Crater

instalacja | installation, 2021



Obiekt wykonany z kamieni i pigmentu, z którego co jakiś czas bucha para. Nie wiadomo, skąd wziął się w opuszczonej fabryce ani kiedy dokładnie to się wydarzyło. Praca inspirowana jest tzw. miejscami mocy i czakramami. To miejsca i przedmioty owiane legendami. Tajemnica ich potencjalnego magicznego oddziaływania stanowi często magnes przyciągający rzesze turystów. Formalnie obiekt odnosi się do estetyki wczesnych gier komputerowych, w których swego rodzaju „miejsca rytualne” stanowiły istotny element – zarówno w wymiarze fabularnym, jak i wpływając na ogólną estetykę gry. Baśniowy charakter pracy Joanny Tochman związany jest jednak także z fascynacją artystki wszelkiej maści teoriami spiskowymi i zmyślonymi historiami, a także mechanizmami, które sprawiają, że ludzie zaczynają w nie wierzyć. Zagadnienie to wybrzmiewa szczególnie mocno w czasie pandemii koronawirusa, kiedy bywa, że dziwaczne i nieracjonalne teorie oraz opowieści pozwalają niemałej części społeczeństwa oswoić się z nową rzeczywistością.

An object made of stones and pigment, from which steam bursts out every now and then. It is unclear how it appeared in the abandoned factory, or when exactly it happened. The work is inspired by the so-called energy points and chakras. These sites and objects are shrouded in mystery. The secret of their potential magical influence is a magnet that often attracts crowds of tourists. Formally, the object refers to the aesthetics of early computer games, in which the characteristic “ritual places” constituted an important element, both in the plot and in terms of influencing the overall aesthetics of the game. The fairy-tale nature of Joanna Tochman’s work is also associated with the artist’s fascination with all sorts of conspiracy theories and made-up stories, as well as with the mechanisms that make people believe in them. This issue has come to the foreground during the coronavirus pandemic, when bizarre and irrational theories and stories allowed a large part of society to get used to the new reality.



Zofia Pałucha
Cabin Crew, Sit for Landing

malarstwo | painting, 2021

Lockdown spowodowany pandemią Covid-19 wiąże się z ograniczeniem swobody w przemieszczaniu i korzystaniu z możliwości, jakie daje nam otoczenie. Uwięzienie w domach, rutynie i strachu przed chorobą wprowadziło większość społeczeństwa w marazm i rezygnację. Jednak dążenie do wolności jest nieodzowną cechą człowieczeństwa.

The lockdown caused by the Covid-19 pandemic limited the freedom to move and use the opportunities offered by our environment. Being confined to home and living in fear of the disease drove most of the society into apathy and resignation. However, the pursuit of freedom is an indispensable feature of humanity.



H
150
25

P
O
L
S
K
A



P
L

Paweł Czekański

NASZA

rzeźba | sculpture, 2021

NASZA to Polska Narodowa Agencja Kosmiczna. Polska, będąc światowym imperium, jako pierwsza zamierza podbić wszechświat, aby propagować w nim jedynie słuszną Polską Narodowościową Ideologię wraz z jej wartościami. Wyścig technologiczny, mający na celu podbój kosmosu i zaznaczenie potęgi Państwa, trwa. Projekt „NASZA” jest parodią skrajnie prawicowej polityki oraz nacjonalistycznej w duchu zaściankowości. W nawiązaniu do hasła „państwo z kartonu” artysta zrealizował kartonowy model rakiety kosmicznej, będący kopią amerykańskiej rakiety SLS, oznaczony logo NASZA – do złudzenia przypominającym słynny znak Amerykańskiej Agencji Kosmicznej NASA. Zorganizowany przez Polski Rząd lot w kosmos jest także satyrą na politykę ograniczeń w przemieszczaniu się spowodowaną stanem epidemicznym, przy prowadzonej jednocześnie narracji, w której Polska, w wyniku swej niebywałej historii, a także dzięki wyjątkowym cechom narodowym i obecnej silnej władzy politycznej, staje się w oczach niektórych światowym mocarstwem.

NASZA is the Polish National Space Agency. NASZA means ours. Poland, being a global empire, is first to conquer the universe in order to propagate the only proper Polish National Ideology and its values. The technological race, aimed at conquering space and proving the power of the State, continues. The NASZA project is a parody of far-right politics and nationalist parochialism. Referring to the phrase “cardboard state,” the artist made a cardboard model of a space rocket – a copy of the American SLS rocket – bearing the NASZA logo, which very much resembles the famous sign of NASA, America’s space agency. The space flight organised by the Polish government is a satire on the restrictions of movement caused by the epidemic. At the same time, it mocks a narrative according to which Poland is becoming a world power thanks to the peculiar mixture of its extraordinary history, unique national characteristics and the power of the current political leaders.





Przez płachty tkaniny biegnie korowód kościotrupów, których wizerunek został zaczerpnięty z kreskówek Disneya z lat dwudziestych. Ta interpretacja średniowiecznego motywu w sztuce, jakim jest *danse macabre* – „taniec śmierci” – została zestawiona z obrazami nawiązującymi do motywu apokalipsy i sądu ostatecznego. Apokalipsa pojawia się w religiach abrahamowych jako nieunikniony koniec ludzkości i kierunek, w jakim nieuchronnie zmierzamy. W swojej pracy artystka podejmuje próbę prześledzenia, jakie przekazy i reprezentacje wizualne apokalipsy, dnia sądu ostatecznego i śmierci pojawiały się w naszej kulturze. Zadaje przy tym pytanie: czy dziś mamy w ogóle miejsce na tego typu rozważania? Te wyobrażenia są ściśle związane z religią. Ich rola często polegała między innymi na regulacji zachowań społecznych. Wydaje się, że dziś biblijna apokalipsa przestała wzbudzać w nas strach. Jednak współczesna kultura jest przesiąknięta katastrofizmem i obrazami śmierci, a badacze zajmujący się ekologią i klimatem twierdzą, że właśnie uczestniczymy w katastrofie końca naszego świata.

Maryna Sakowska
Dzień gniewu | The Day of Rage
 instalacja | installation, 2021

A procession of skeletons from Disney's 1920s cartoon is running across the fabric. This interpretation of the medieval motif of the *Danse Macabre* – the Dance of Death – is juxtaposed with images referring to the theme of the Apocalypse and the Last Judgement. In Abrahamic religions, the Apocalypse appears as the inescapable end of humanity, towards which we are inevitably headed. Sakowska attempts to trace what messages and visual representations connected with the Apocalypse, the Judgement Day and death have been appearing in our culture. At the same time, she seems to be asking, Is there room for such reflection nowadays? The role of these beliefs, closely related to religion, was often to regulate social behaviour. Although it seems that the biblical Apocalypse no longer frightens us, modern culture abounds in images of catastrophe and death. As ecology and climate researchers claim, we are living in the midst of the catastrophe of the end of our world.

Anna Raczyńska

#urbanizacjaspoleczna | #socialurbanisation

druk na szkłe | print on glass, 2021

Praca nawiązuje do powiedzenia „słoma komuś wystaje (wylazi, wychodzi) z butów”. Zwykle jest to metaforyczne nawiązanie do wiejskiego pochodzenia, a co za tym idzie: braku ogłady i kultury osobistej. Pochodząca z niewielkiej miejscowości artystka zadaje pytanie o zależność pomiędzy statusem społecznym a pochodzeniem, prezentując druk na szkłe w kształcie iPhone'a 11, na którym ukazane są buty marki Nike Air. Z butów wystaje słoma. Wykorzystanie atrybutów współczesnego „lansu” i oczywiste nawiązanie do znanego powiedzenia nie dają jednak jednoznacznej diagnozy. Liczy się tu raczej stosunek przedmiotu do zawartości, formy do treści. A także, co chyba najistotniejsze, pytanie o to, kto w tej relacji odgrywa rolę autorytetu w sprawach mody, elegancji i dobrego smaku.

The work alludes to the Polish saying that someone has straw sticking out of their shoes. Usually it is a metaphorical reference to this person's rural origin, and consequently – their lack of manners and propriety. Raczyńska, who herself comes from a small town, poses a question about the relationship between social status and background by presenting an imprint of Nike Air shoes on glass shaped like the iPhone 11. Straw is sticking out of the shoes. However, the use to the must-have attributes of a stylish lifestyle combined with a clear reference to the aforementioned saying does not lead to an unambiguous diagnosis. In this case, what seems to matter more is the attitude to the object, the connection between the form and content. Also, perhaps most importantly, the work raises the question about who plays the role of an authority in fashion, elegance and good taste.







Łukasz Paluch, Zbigniew Paluch

Nigdzie stąd... | You Ain't...

graffiti na otynkowanej płycie gipsowej | graffiti on plastered drywall, 2021

Ta praca to pierwotna wersja plakatu – w moim założeniu miał być załącznikiem do identyfikacji Przeglądu. Zrobiłem ją z pomocą Ojca, który otynkował gipsową płytę pod podkład do graffiti. Graffiti wykonałem na balkonie, używając wyciętych w tekturze szablonów. Ojciec przezornie położył tynk z obu stron – na wypadek gdybym za pierwszym razem nie był zadowolony z efektu swojej pracy. Miał rację. Za drugim wyszło znacznie lepiej. W przeszłości często wykorzystywałem techniczne zdolności Ojca. Miałem bowiem ten szczególny „dar” do wymyślania skomplikowanych projektów, których nie potrafiłem samodzielnie zrealizować. Pomyślałem, że może warto zrobić coś ponownie razem. I obaj mieliśmy z tej współpracy dużą satysfakcję. Obiecałem też Ojcu, że podpiszę go na plakacie. Jednak plakat nie uzyskał aprobaty kuratorów – głównie ze względu na wykorzystanie w nim symbolu pachołka, który nie kojarzył się bezpośrednio z koleją. Kilka dni później zerwał się wiatr i przewrócił opartą o ścianę balkonu płytę, przelamując ją w połowie.

The work is the original version of the poster – I intended it to become the basis for the identification of the Review. I made it with the help of my Father, who covered the drywall with plaster as the graffiti primer. I made the graffiti on my balcony, using cardboard templates. My father wisely put the plaster on both sides, in case I wasn't satisfied with the first result of my work. He was right. The second version was much better. In the past, I often relied on my Father's technical abilities. I have this special “gift” for coming up with complex projects that I cannot see through on my own. I thought it might be a good idea to do something together. As it turned out, we both found our cooperation very satisfying. I also promised Father that I would credit him on the poster. However, the poster was not approved by the curators, mainly due to the use of a cone, which is not directly associated with the railway. A few days later, the wind picked up and knocked over the board, which was leaning against the balcony wall, breaking it in half.

Kamil Kak

STREFA WOLNA | FREE ZONE

obiekt, performans | object, performance, 2021



Od początku 2019 roku kilkadziesiąt polskich powiatów i gmin przyjęło uchwały ustanawiające ich terytorium strefami wolnymi od LGBT. Już rok później łącznie regiony deklarujące się strefami wolnymi od LGBT zajmowały ponad 30% obszaru Polski (powierzchnia większa od terytorium Węgier), zamieszkałego przez około 12 milionów ludzi. Uchwały nie mają jeszcze skutków prawnych, jednak nadały homofobii i transfobii oficjalny status. To populistyczne ustawodawstwo jest symbolicznym narzędziem poniżania i odczłowieczania polskiej społeczności queerowej. Gminy i powiaty, które ogłosiły się strefami wolnymi od LGBT, wydają się dumne z podjętej decyzji (jednak wiele z nich jest w trakcie wycofywania się z ustaw, po wstrzymaniu dotacji ze strony Norweskiego Mechanizmu Finansowego [Norway Grants]), podobnie jak dumne są ze swoich produktów lokalnych, zabytków czy historii. Rysunki oparte na obiektach dumy prawodawców tych regionów zostały przekształcone w kilkadziesiąt haftów na kocu wykonanym z aksamitu i sztucznego futra. Bez kontekstu praca wydaje się spokojna, a nawet infantylna, ale przy bliższym poznaniu ujawnia swoje słodko-gorzkie znaczenie. Koc to fizyczna reprezentacja ciężaru osób LGBT+ żyjących w Polsce, którą w oparciu o analizę krajowego prawodawstwa stowarzyszenie ILGA-Europe uznało za najbardziej homo- i transfobiczny kraj Unii Europejskiej. Praca stała się punktem wyjścia do działania performatywnego, w trakcie którego artysta, opatulony w koc, wchodzi w interakcję z publicznością SURVIVALU.

At the beginning of 2019, several dozen Polish counties and communes adopted resolutions declaring their territories as LGBT-free zones. A year later, such regions already made up over 30% of the area of Poland (more than the total territory of Hungary), inhabited by approximately 12 million people. Although the resolutions have no legal effect yet, they sanction homophobia and transphobia. This populist legislation is a symbolic tool for humiliating and dehumanising the Polish queer community. The communes and counties that have proclaimed themselves to be LGBT-free zones seem to take satisfaction in this decision (although many of them are currently withdrawing the legislation due to the suspension of subsidies, especially from the Norway Grants), just as they are proud of their local products, monuments or history. Drawings inspired by some of the objects of pride of these legislators have been transformed into dozens of embroidered pictures on a blanket made of velvet and faux fur. When viewed without context, the work seems calm, even infantile, but on closer examination it reveals its bittersweet meaning. The blanket is a physical representation of the burden carried by LGBT+ people living in Poland, which has been recognised by the ILGA-Europe association as the most homo- and transphobic country of the EU, based on a survey of national legislations. The work is the starting point for a performative activity, during which the artist, wrapped in the blanket, interacts with SURVIVAL's audience.





SŁUCHANIE POMNIEJSZE SCENA DŹWIĘKOWA

curator: Daniel Brożek

*Wysłuchajcie nas wy, którzy nie jesteście niczym więcej niż zawsze
opadające liście, śmiertelnicy zamroczeni przez naturę,
Wy osłabione i bezsilne ziemskie stworzenia, zawsze nawiedzające
świat samych cieni,
Istoty bez skrzydeł, niematerialne jak sny, wy krótkotrwałe rzeczy,
wy ludzkie istoty:
Zwróćcie uwagę na nasze słowa, nasze nieuchwytnie słowa, bo słowa
ptaków są wieczne!
Arystofanes, Ptaki*

Hasło „Nigdzie stąd nie pojedziecie” odwołuje się do pandemicznego zamknięcia w granicach domów, miejscowości i państw, które w historii praktyki pejzażu dźwiękowego było pierwszą i być może jedyną okazją do posłuchania świata przy diametralnie mniejszym zanieczyszczeniu hałasem komunikacyjnym. Ograniczony ruch samochodów, samolotów i statków otworzył w lasach, polach, morzach i oceanach przestrzeń dla dźwięków, które do tej pory były maskowane smogiem akustycznym. Środowisko badaczy dźwięku w każdym zakątku globu nie tylko ruszyło do rejestracji tej unikalnej sytuacji, ale powszechnie zwracało uwagę na znaczenie praktyk słuchowych w procesie zrozumienia zakresu i skutków dewastacji ekosystemów.

Mówiąc o geście „słuchania”, myślimy o nas, ludziach – słyszających dźwięki, interpretujących je względem posiadanej wiedzy, doświadczenia i upodobań, które nabywany przeważnie w antropogenicznym otoczeniu. W czasie pandemii kuratorka Alaina Claire Feldman terminem *minor listening* określała konieczność zmiany perspektywy słuchania i zrozumienia tego, co i jak słyszą nie-ludzie. Nie jest przypadkiem, że odgłosy ptaków zwykliśmy nazywać śpiewem, wszak nasza pamięć kulturowa zmienne wysokości dźwięków przypisuje domenę muzyki, a jej kanon zawiera wiele przypadków włączania „ptasich melodii” do kompozycji – jak

MINOR LISTENING SOUND ART FORUM

curator: Daniel Brożek

*Hear us, you who are no more than leaves always falling, you mortals
benighted by nature,
You enfeebled and powerless creatures of earth always haunting
a world of mere shadows,
Entities without wings, insubstantial as dreams, you ephemeral things,
you human beings:
Turn your minds to our words, our ethereal words, for the words
of the birds last forever!
Arystofanes, The Birds*

The motto “You Ain’t Going Nowhere” refers to the pandemic lockdown in houses, towns and countries, which in the history of the practice of soundscape was the first and perhaps only opportunity to listen to the world with drastically less noise pollution. The limited traffic of cars, airplanes and naval vessels opened up space for sounds in forests, fields, seas and oceans, which until then had been obscured by acoustic smog. The community of sound researchers all over the globe not only rushed to record this unique situation, but also took the opportunity to emphasise the importance of aural practices in understanding the scale and effects of ecosystem devastation.

When talking about the act of “listening,” we usually think about us, people – how we hear sounds, interpret them through our knowledge, experience and preferences, typically acquired in an anthropogenic environment. During the pandemic, curator Alaina Claire Feldman coined the phrase “minor listening” to describe the need to change the perspective of hearing and understanding what and how nonhumans hear. It is no coincidence that we used to call bird sounds singing; after all, our cultural memory assigns variable pitches to the domain of music, whose canon includes many instances of including “bird melodies” in compositions – be it by Schumann, Messiaen, Händel or Dvořák. For a bird, the voice is

u Schumanna, Messiaena, Händla czy Dvořáka. Dla ptaka głos jest przede wszystkim środkiem oznaczenia terenu, nadania mu indywidualnego charakteru. Dla badaczek pejzażu dźwiękowego odgłosy ptaków stają się cechą przestrzeni, źródłem informacji o związkach pomiędzy jej mieszkańcami. Robert Mathy w pracy *Connatural (Wrodzony)* zadaje pytanie o nasze przyzwyczajenia słuchowe, o to, jak nieludzkie odgłosy naszej codzienności mogą zmienić naszą wrażliwość, gdy skupimy się na dźwiękach powszechnie uznawanych przez nas za nieistotne.

Instalacje dźwiękowe Radka Sirko i Pawła Kulczyńskiego tworzą dyptyk o roli dźwięku w procesie percepcji przestrzeni. *LOVE IS STRONGER THAN FEAR* w formie pieśni błagalnej kreuje akustyczną mapę kotłowni, wypełniając przestrzeń dźwiękową materią jej śladu węglowego. Odwołuje się do pamięci dźwiękowej miejsca, ale i do koncepcji *perceptual geography* Maryanne Amacher, według której anatomia dźwięku wynika wprost z architektury, a dźwięk przenikający przez ściany i budynki staje się elementem kompozycyjnym. *Epifon* z kolei jest próbą odwrócenia tego procesu, zamknięcia dźwięku w przestrzeni, uchwycenia momentu przejścia pomiędzy topologicznymi formami. Fizyczność dźwięku jako opowieść jest również obecna w pracy *Nie bójmy się Bobo* Viktorii Tofan. Pieśń kołysanki będącej formą kobiecego protestu przekształcona jest w immersyjne doświadczenie drgań akustycznych, podąża za pytaniem Maryanne Amacher o transgresyjną siłę percepcji dźwiękowej.

W interaktywnym spacerze dźwiękowym Beaty Kwiatkowskiej historia realizacji Opery Robotniczej w PAFAWAG-u, rozpisana na przestrzeń fabryki oraz głosy słuchaczek i słuchaczy, jest konfrontacją z procesem pracy nad przedstawieniem, ale też opowieścią o jej skutkach społecznych i kulturowych. Czy podążając za narracją dokumentalną w formie poszerzonej rzeczywistości (XR), uczestniczymy tylko w spektaklu władzy i przemocy symbolicznej, a może w poszukiwaniu inkluzywnej opery o wspólnotowym doświadczeniu przestrzeni i dźwięku?

artyści i artystki:

Beata Kwiatkowska, Paweł Kulczyński, Robert Mathy,
Radosław Sirko, Viktoriia Tofan

primarily a means of marking the territory, endowing it with an individual character. For soundscape researchers, sounds of birds become a feature of space, a source of information about the relationships between its inhabitants. Robert Mathy in *Connatural* asks a question about our listening habits and how our sensitivity can change if we focus on common nonhuman sounds, which we typically consider irrelevant.

Sound installations by Radek Sirko and Paweł Kulczyński constitute a diptych about the role of sound in the process of space perception. *LOVE IS STRONGER THAN FEAR* uses the form of a pleading song to outline an acoustic map of the boiler room, filling its soundscape with the matter of its carbon footprint. It refers to the sound memory of the venue, but also to Maryanne Amacher's concept of perceptual geography, according to which the anatomy of sound results directly from architecture, while sounds penetrating through the walls and buildings become elements of the composition. *The Epiphone* is an attempt to reverse this process – to enclose sound in a space, to capture the moment of transition between topological forms. The physicality of sound as a story is also present in Viktoria Tofan's work *Let's Not Be Afraid of Bobo*. The lullaby song, which is a form of female protest, is transformed into an immersive experience of acoustic vibrations, following Maryanne Amacher's question about the transgressive power of sound perception.

In Beata Kwiatkowska's interactive sound walk, the history of the Workers' Opera for the factory space and the voices of the audience provides an opportunity to recreate the process of working on the performance and examine its social and cultural consequences. When following the narrative of the extended reality (XR) documentary, are we just participating in a spectacle of power and symbolic violence, or perhaps in the search for an inclusive opera about the communal experience of space and sound?

artists:

Beata Kwiatkowska, Paweł Kulczyński, Robert Mathy,
Radosław Sirko, Viktoriia Tofan



Viktoriia Tofan

Nie bójmy się Bobo | Let Us Not Be Afraid of Bobo

instalacja dźwiękowa | sound installation, 2021

wokal | vocal: Mariya Mavko

dźwięk | sound: Kuba Kutera

wsparcie techniczne, produkcja | technical support, production:
Michał Michałczak



Kołysanka jest mocnym zjawiskiem psychologiczno-kulturowym, który łączy w sobie słowo i muzykę. Występuje niemal w każdej tradycji i każdym miejscu na Ziemi. W słowiańskiej kulturze istnieją śmiertelne kołysanki, które spełniają rolę rytuału wypędzania obcego z dziecka. Według niektórych źródeł Słowianie wierzyli, że dzieci rodzą się z jasną i czystą duszą. Jeśli dziecko zaczynało być kapryśne, płakać bez powodu, oznaczało to, że wszedł w nie zły duch – „obcy”. Dlatego matka śpiewała śmiertelną kołysankę. Śpiewała ją nie swojemu dziecku, ale złemu duchowi – „obcemu”, wypędzając go. Kołysanka była także ukrytą formą wypowiedzi kobiet, dawała im bowiem możliwość opowiedzenia swojej historii, problemów i trudów związanych z byciem matką i żoną, wyrażenia swojej opinii na temat porządku panującego w społeczeństwie. Konstrukcja instalacji dźwiękowych oparta jest na potężnych drewnianych membranach odtwarzających nagrania śmiertelnych kołysanek śpiewanych przez obecnie strajkujące kobiety w Polsce, sprzeciwiające się opresji władzy ograniczającej prawa i swobody obywatelskie. Gest kobiet symbolicznie nawiązuje do istnienia w społeczeństwie tzw. obcych, do braku możliwości bycia usłyszanym i zrozumianym. Tekst kołysanki zaśpiewany przez kobiety tworzy sytuację zaistnienia Ja językowego, Ja mówiącego, Ja pełnego i prawdziwego. Forma instalacji odwołuje się do dziecięcej kołyski, a fizyczność wzmacnianych przez drewniane powierzchnie drgań jest zaproszeniem do poddania się rytuałowi wypędzania „obcego”, zanurzenia w pieśni, poczucia dźwięku całym ciałem.

A lullaby is a powerful psycho-cultural phenomenon combining word and music. It is found in almost every tradition and place on Earth. In Slavic culture, there exists the death lullaby, which plays the role of a ritual for banishing the “other” from a child. According to some sources, the Slavs believed that children are born with a bright and pure soul. If a child became capricious, cried for no reason, it meant that an evil spirit – “other” – had entered him. Therefore, the mother sang the death lullaby – not to her child, but to drive the evil spirit away. Singing lullabies was also a hidden form of expressing feelings by women, giving them the opportunity to tell their story, share problems and hardships connected with being a mother and wife, air their opinion on social order. The structure of the sound installation is based on huge wooden membranes reproducing recorded death lullabies sung by women who are currently on strike in Poland, opposing oppression by the authorities and limitation of civil rights and liberties. The women’s gesture symbolically refers to the existence of the so-called other in society and to the impossibility of being heard and understood. The words of the women’s lullaby call into existence the linguistic Self, the speaking Self, the full and true Self. The form of the installation refers to a child’s cradle, whereas the physicality of vibrations amplified by wooden surfaces is an invitation to surrender to the ritual of banishing “other,” immerse in the song, feel the sound with the whole body.

Beata Kwiatkowska

**Śpiewajmy Pa-fa-wag! – Opera Robotnicza na przestrzeń
i słuchaczy | Let's Sing Pa-fa-wag! – Worker's Opera for Space
and the Audience**

sluchowisko dokumentalne w formie spaceru dźwiękowego | documentary
audio drama in the form of a soundwalk, 2021

Opera Robotnicza jest mniej znanym wrywkim w historii fabryki PAFAWAG, przykładem „sztuki dla robotnika”. Autor koncepcji, Stanisław Drabik, opowiadał: *zorganizuję pierwszą w kraju Operę Robotniczą w oparciu o związki zawodowe, z własnym chórem, baletem, solistami i orkiestrą...* Jego współpracownicy i przyjaciele podkreślali: *kto go nie znał, ten nawet nie może sobie wyobrazić, jaka szalona energia, jaki upór, ile artystycznego zapału tkwiło w tym bardzo już przecież wówczas schorowanym ciele.*



To był naprawdę tytan pracy! O wysoko rozwiniętym instynkcie wodzowskim. Nagłówki gazet informowały: Robotnicy pragną stworzyć własną operę. Jej premiera miała uświetnić Kongres Zjednoczeniowy Partii Robotniczych w 1949 roku. Dzieło Drabika, zagrane na podstawie *Flisa* Stanisława Moniuszki, rozpoczynało się zbiorową modlitwą, a wykonawcy nie umieli na koniec odśpiewać *Międzynarodówki*, dlatego Opera Robotnicza we Wrocławiu zakończyła się fiaskiem. Lokalna prasa pisała o *jedynym w swoim rodzaju eksperymencie*, w historii polskiego teatru wspomina się o *groteskowym spełnieniu haseł propagandowych swoich czasów*. Interaktywny spacer dźwiękowy jest zaproszeniem do udziału w procesie powstawania współczesnej wersji Opery Robotniczej. By wziąć udział w przedsięwzięciu, najlepiej użyć aplikacji ECHOES na smartfonie. Po jej instalacji należy otworzyć spacer o tytule *Śpiewajmy Pa-fa-wag!*, wcisnąć opcję „stream”, założyć słuchawki, przespacerować się w miejsca zaznaczone na mapce i podążać za narracją. Nieinteraktywna wersja sluchowiskowa jest dostępna na zawieszonym obok odtwarzaczu audio oraz pod adresem internetowym.

The Workers' Opera is a lesser-known episode in the history of the PAFAWAG factory, an example of “art for the worker.” Stanisław Drabik, the originator of the idea, said: *I will organise the first Workers' Opera in Poland, based on trade unions, with its own choir, ballet, soloists and orchestra.* His colleagues and friends stressed: *If you didn't know him, it's hard to imagine how much energy, stubbornness and artistic enthusiasm could fit in his already ailing body. He was a true titan of work! With a highly developed leadership instinct.* Newspaper headlines informed: *Workers want to create their own opera.* Its premiere was due to coincide with the Unification Congress of Workers' Parties in 1949. Drabik's work, based on Stanisław Moniuszko's *Flis*, began with a collective prayer, but the performers could not sing *The Internationale* at the end, which is why the staging of the Workers' Opera in Wrocław ended in a fiasco. The local press wrote about a *unique experiment*, whereas anthologies of Polish theatre mention a *grotesque fulfilment of the propaganda slogans of the day*. The interactive soundwalk is an invitation to participate in the process of creating a modern version of the Workers' Opera. To take part in the project, we recommend using the ECHOES app on your smartphone. After installing it, open the walk entitled *Śpiewajmy Pa-fa-wag! (Let's sing Pa-fa-wag!)*, put on your headphones, press the “stream” option, walk to the places marked on the map and follow the narration. A non-interactive version of the walk is available on the audio guide hung nearby and on the Internet.

Spacer dźwiękowy | Soundwalk: <https://cutt.ly/spacer>
Sluchowisko | Audio drama: <https://cutt.ly/sluchowisko>

Paweł Kulczyński**LOVE IS STRONGER THAN FEAR**

wielokanałowa, interwałowo-epizodyczna
instalacja dźwiękowa, obiekt wielogłośnikowy |
multi-channel, interval-episodic sound
installation, multi-speaker object, 2021



Trudno zignorować fakt, że tak duża kotłownia PAFAWAG-u w bezpośredni sposób przyczyniła się do emisji setek tysięcy ton dwutlenku węgla w ciągu 50 lat swojej działalności. Mówimy więc o miejscu uderzająco symbolicznym dla zagłady ziemskiego ekosystemu, wręcz modelowym dla wciąż trwającego szaleństwa paliw kopalnych. Z tego powodu myśl przewodnia „Nigdzie stąd nie pojedziecie” nie dotyczy ani PAFAWAG-u, ani rzeczywistości (post)pandemicznej, ale raczej Saganowskiej „Pale Blue Dot”, planety Ziemia. Nigdzie stąd nie pojedziemy, z pewnością nie *en masse* i nie w najbliższych pokoleniach. Jeżeli nawet zdążymy przed samounicestwieniem cywilizacji opuścić Ziemię, najpewniej i tak jesteśmy skazani na nią jako gatunek. Perspektywa udanej kolonizacji obcego świata jest obecnie fantasmagorią, mówimy o setkach lat koniecznych innowacji, podczas których musimy mieć gdzie mieszkać. Ponadto byłoby jednak bazową przyzwoitością nie zdemolować własnego domu przed wyjazdem. Wielokanałowa, interwałowo-epizodyczna instalacja dźwiękowa site-specific wsparta nagraniami terenowymi w duchu dark ecology i pieśniami błagalnymi wykorzystuje tożsamość akustyczną i kubaturę budynku, traktuje go jako instrument poprzez wykorzystanie dialogujących ze sobą pogłosów, rezonansów i węzłów fal. Tak powstała kompozycja opisuje przestrzeń kotłowni.

It is hard to ignore the fact that a facility as large as the PAFAWAG boiler house directly contributed to the emission of hundreds of thousands of tons of carbon dioxide during its 50 years of operation. Therefore, this place is a striking symbol of the destruction of Earth's ecosystems, a model example of the ongoing fossil fuels frenzy. For this reason, the motto *You Ain't Going Nowhere* is applied neither to PAFAWAG nor to our (post-)pandemic reality, but rather to Sagan's "Pale Blue Dot" – the planet Earth. We are not going anywhere from here, certainly not *en masse* and not in the next few generations. Even if we do manage to leave Earth before the self-annihilation of civilisation, as a species we will probably remain bound to it. The prospect of successful colonisation of an alien world is but a pipe dream – it would take hundreds of years of innovation, and during this time we have to live somewhere. In addition, it is basic decency not to demolish your home before leaving. The multi-channel, interval-episodic site-specific sound installation supported by field recordings in the spirit of dark ecology and pleading songs uses the acoustic identity and cubature of the building, treating it like an instrument by using dialoguing reverbs, resonances and wave nodes. The resulting composition describes the space of the boiler room.



Robert Mathy
Connatural II

instalacja dźwiękowa / sound installation, 2021

Kultura zachodnia zwykła traktować dźwięki ptaków jako śpiew, a transkrypcje ich melodii na stałe trafiły do kanonu muzyki klasycznej. Współcześnie traktujemy odgłosy ptaków jako element pejzażu dźwiękowego, często określamy je markerami, czyli dźwiękami charakterystycznymi dla danej przestrzeni. Kryzys epoki antropocenu spowodował zmianę perspektywy badaczy dźwięku, zwrot ku nie-ludzkiej, nazywanej często pomniejszym słuchaniem (*minor listening*). Ptaki swoimi dźwiękami znaczą teren, wykorzystują akustykę przestrzeni, stanowią podstawowy element jej dźwiękowego charakteru. Obecność człowieka zmienia pejzaż, zmienia jego akustykę, zanieczyszcza smogiem akustycznym. Praca *Connatural (Wrodzony)* opiera się na kinetycznych urządzeniach, imitując typowe głosy ptaków i owadów występujących w Polsce. Odnosi się do dystopijnej sytuacji pandemicznego zamknięcia z brakiem dostępu do terenów zielonych, charakterystycznego dla europejskich miast. Podnosi pytania o to, jak definiujemy naturę oraz jak odbieramy nasze otoczenie, jak mogą zmieniać się nasze nawyki słuchowe? Czy jeszcze są miejsca nienaruszone ludzkim skażeniem? Jak perspektywa dłuższego zamknięcia może nas zwrócić ku temu, co jest nam najbliższe, a jednocześnie nieświadomie pomijane? Zachęcamy do poszukiwań.

Western culture used to treat bird sounds as singing, and the transcriptions of their melodies have permanently entered the canon of classical music. Nowadays, we treat bird sounds as an element of the soundscape

and often define them as markers, i.e. sounds typical of a given space. The crisis of the Anthropocene has changed the perspective of sound researchers, prompting a shift towards the non-human, which is often called minor listening. Birds use their sounds to mark an area; they simultaneously draw on the acoustics of a space and determine its sonic character. The presence of man changes the soundscape, upsets its acoustics by polluting it with acoustic smog. The work titled *Connatural* is based on kinetic devices imitating the typical voices of birds and insects living in Poland. It refers to the dystopian situation of a pandemic lockdown, without any access to green areas, which is typical of many European cities. It raises questions about how we define nature, how we perceive our environment and how our hearing habits can change. Do places free from human pollution still exist? How can the prospect of a prolonged lockdown direct us towards that which is closest to us, yet unconsciously overlooked? We encourage you to search.



Radek Sirko

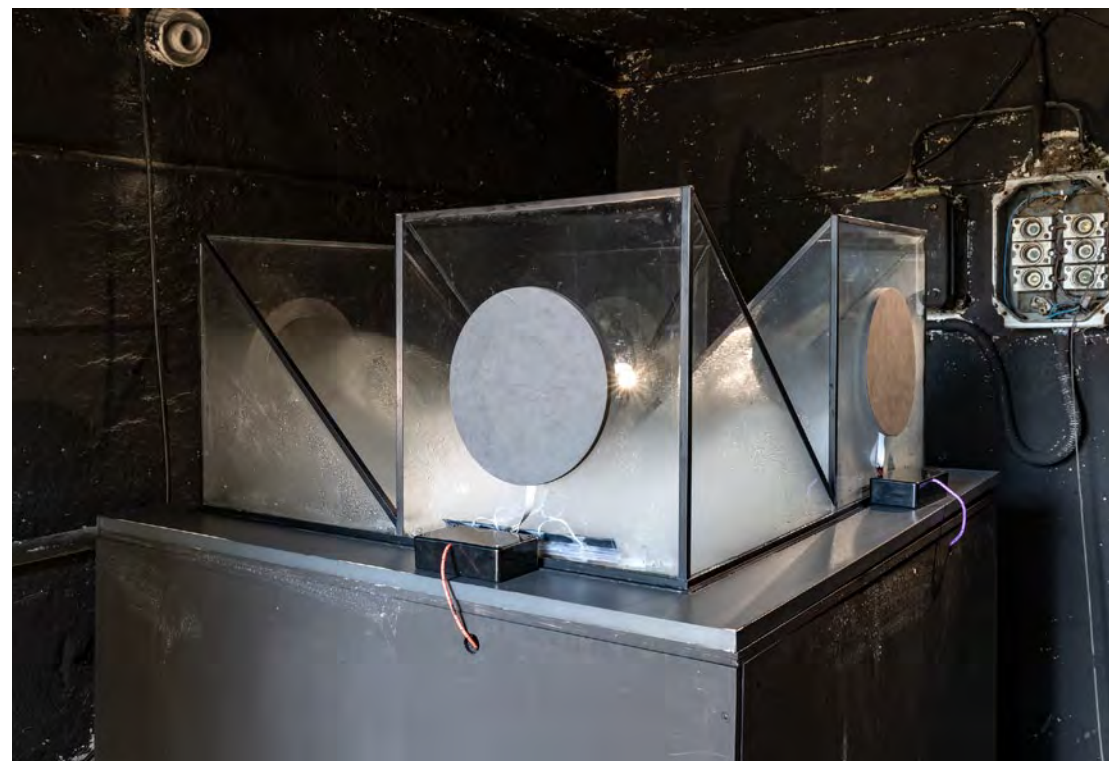
Epifon | Epiphone

instalacja dźwiękowa | sound installation, 2021

Epifon to instrument służący do destylacji cieczy za pomocą ultradźwięków. Składa się z czterech połączonych ze sobą pryzmatów. W podstawie każdego z nich zamontowane zostały piezoelektryczne blaszki emitujące ultradźwięki o częstotliwości około 110 kHz. Zanurzone w wodzie spełniają funkcję dyfuzorów – atomizerów stosowanych w nawilżaczach powietrza. Dzięki nim woda zostaje rozpylona w postaci strumienia mgiełki, skrapla się na pochyłym suficie pryzmatu i spływa do brodzika kolejnego z nich. Destylowana ciecz krąży w zamkniętym obiegu czterech akwariów. W tradycyjnej akustyce dźwięk udaje się podtrzymać, wzmocnić lub wygasić przy pomocy zabiegów architektonicznych, z wykorzystaniem zjawiska rezonansu. Instalacja wskutek ciągłej zmiany ośrodków rozchodzenia się fali akustycznej (powietrze, para wodna, woda) zapętla dźwięk w zamkniętym obiegu epifenomenicznych przeobrażeń. Przetworzone i zagęszczone ultradźwięki buzują w ograniczonej, klaustrofobicznej przestrzeni, tworząc stojącą, widzialną ścianę dźwięku. W zbiorze tekstów *Architecture as a translation of music* Maryanne Amacher wyjaśniała koncepcję *psybertonal topology* jako procesu komponowania opartego na obserwacji ciągłych przemian struktur dźwiękowych w przestrzeni architektonicznej. Epifon jest instrumentem wspomagającym ów proces reorientacji nawyków słuchowych.

The epiphone is an instrument for the distillation of liquids using ultrasounds. It consists of four interconnected prisms. Piezoelectric plates are mounted at the base of each of them, emitting ultrasounds at a frequency of about 110 kHz. Immersed in water, they act as diffusers – atomisers used in air humidifiers. As a result, the water is sprayed in the form of mist, condensing on the sloping ceiling of one of the prisms and flowing down into the tray of another. The distilled liquid circulates in a closed circuit of four aquariums. In traditional acoustics, the sound can be prolonged, amplified or extinguished by architectural

solutions, using the phenomenon of resonance. Due to the constant change of the centres of acoustic wave propagation (air, water vapour, water), the installation loops the sound in a closed cycle of epiphenomenal transformations. The processed and condensed ultrasounds reverberate in a limited, claustrophobic space, creating a vertical, visible wall of sound. In the collection of texts *Architecture as a Translation of Music*, Maryanne Amacher explained the concept of *psybertonal topology* as a composing process based on the observation of continuous changes of sound structures in architectural space. The epiphone is an instrument aiding the process of reorienting our hearing habits.



PROSIMY O CISZĘ

**PLEASE KEEP
SILENT**



Praca Mateusza Kowalczyka stanowi kontynuację projektu „Herba Polonica” z 2020 roku. Jej częścią jest performans, w ramach którego artysta występuje w specjalnym kombinezonie uszytym z juty oraz szczap konopi przemysłowych, kupionych od rolnika. Konopie przemysłowe są cennym surowcem. Wytwarza się z nich paszę dla zwierząt, są wytrzymałym i tańszym zamiennikiem bawełny w produkcji tekstyliów, służą do produkcji lin, powstaje z nich hempcrete, czyli specjalny ekologiczny beton. Posiadają jednak jeszcze inną, wyróżniającą je cechę. Są to ich wyjątkowe właściwości fitoremediacyjne, a więc oczyszczające skażoną glebę, np. na terenach podlegających wzmożonemu przemysłowi. Niestety wciąż pozostają one niedocenione w szerszym zastoso-

Mateusz Kowalczyk
Herba Polonica

obiekt, performans | object, performance,
2021



waniu publicznym. Obiektową częścią działania Kowalczyka jest budka dla ptaków zbudowana ze szczap konopnych – takich samych, z których złożony jest jego kostium. Nasiona konopi są bogatym w białko pokarmem dla ptactwa, które chętnie posila się na uprawach tej rośliny, a czasem wije w nich gniazda. W ten sposób kontekst rewitalizacji kotłowni dawnego zakładu PAFAWAG, a także trwająca od pewnego czasu praca artysty z konopiami scalają się w spektrum współczesnych praktyk uzdrawiania przestrzeni – w sensie metaforycznym i praktycznym zarazem.

Mateusz Kowalczyk's work is a continuation of the 2020 project *Herba Polonica*. One of its parts is a performance in which the artist appears in a special jumpsuit made of jute and industrial hemp herds acquired from a farmer. Hemp is a valuable resource – it can be used to make animal feed, textiles (it is a more durable and cheaper alternative to cotton), rope and even “hempcrete,” i.e. special environmentally-friendly concrete. What is more, it has unique phytoremediation properties, allowing it to neutralise contamination in soil, e.g. in areas of increased industrial activity. Unfortunately, hemp is still underutilised. The object in Kowalczyk's work is a birdhouse made of hemp herds – the same ones that were used to produce his outfit. Hemp seeds are a protein-rich food for birds, which are keen to eat it and sometimes nest in it. In this way, the revitalisation of the boiler room of the former PAFAWAG plant merges with the artist's work with hemp to offer a spectrum of contemporary healing practices – in a metaphorical as well as practical sense.

Tymek Bryndal
Going Nowhere

obiekt | object, 2021

Praca swoją formą nawiązuje do placów zabaw z okresu zimnej wojny. W całym bloku wschodnim, na fali popularności sowieckiego programu kosmicznego, stały proste konstrukcje – drabinki przypominające rakiety. Dzięki nim najmłodsi mogli dać upust fantazji i bawić się na podwórku w astronautów – zdobywców kosmosu. Radzieccy kosmonauci kreowani byli niemal na superbohaterów, którzy potrafili wznieść się do gwiazd. W zbiorowej wyobraźni uosabiali odwagę, siłę intelektu i determinację odkrywców nowych lądów. Obecnie żyjemy w czasach drugiej fali fascynacji podróżowaniem w przestrzeń kosmiczną. Jednak teraz nasz zachwyt kierujemy w stronę technologii, która daje nadzieję na komercyjne loty w kosmos. Częste doniesienia o zakończonych sukcesem lotach testowych, kolejne generacje promów kosmicznych i rakiet wciąż podsycają zbiorową wyobraźnię. Rozpalone fantazje o podboju kosmosu mają też ciemną stronę. Wielu widzi w nim próbę ucieczki z tonącego okrętu, jakim jest Ziemia, trawiona problemami ekologicznymi i kryzysem humanitarnym. Być może kolejne pokolenia będą musiały opuścić naszą planetę ze względu na katastrofy klimatyczne. Co jednak stanie się z tymi, którzy z jakichś powodów nie będą mogli udać się w tę podróż po lepszą przyszłość? Instalacja symbolicznie nawiązuje także do historii miejsca swojej ekspozycji. Właśnie tu, w zakładach Linke-Hofmann Werke, w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej produkowano elementy do pocisków raketowych v2, uznawanych za pierwowzór rakiet pasażerskich.

The form of the work refers to children's playgrounds from the Cold War period. In the wake of the Soviet space programme, simple structures – rocket-like ladders – became ubiquitous throughout the Eastern Bloc. They enabled the youngest users to give vent to their imagination and pretend to be cosmonauts – conquerors of space. Soviet cosmonauts were depicted almost as superheroes who could ascend to the stars. In the collective imagination, they personified courage, power of intellect and determination that also used to characterise the discoverers of new lands. We are currently witnessing the second wave of fascination with space travel. Nowadays, however, we are filled with admiration for a technology that promises commercial space flights. Regular reports about successful test flights, new generations of space shuttles and rockets, continue to ignite our collective imagination. But high hopes connected with the conquest of space have a dark side, too. Many perceive it as a prelude to abandoning a sinking ship – the Earth, which is consumed by environmental problems and a humanitarian crisis. Perhaps future generations will be forced to leave our planet due to climate disasters? But what will happen to those left behind, unable for some reason to embark on this journey for a better future? The installation also makes a symbolic reference to the history of the venue. It was here, at the Linke-Hofmann Werke plant, that components for v2 missiles, considered to be the prototypes of passenger rockets, were manufactured in the final months of the Second World War.





Katarzyna Malejka

***Przestań się, kurwa, śmiać | Stop
Fucking Laughing***

instalacja dźwiękowa | sound installation,
2021

Wynikające z sytuacji epidemiologicznej ograniczenia, szczególnie przedłużająca się kwarantanna, spowodowały gwałtowny wzrost przemocy domowej. Ofiary zostały zamknięte pod jednym dachem ze swoimi oprawcami, a w wielu domach istniejące już konflikty eskalowały. Fala przemocy domowej dotknęła wszystkie kraje objęte pandemicznymi obostrzeniami. Potwierdzają to analizy przeprowadzone przez ONZ, oparte na raportach z państw, w których pomoc dla ofiar przemocy domowej jest dostępna. Polska nie sporządziła takiego oficjalnego dokumentu. Jednak instytucje pozarządowe alarmują, że także w naszym kraju nastąpiła eskalacja przemocy domowej. Praca odnosi się do jednostkowych doświadczeń, samej artystki i innych kobiet, które często nie są odnotowane w statystykach. Aparat sądowiczy i policyjny nie przystaje do rzeczywistości kobiet – ofiar przemocy domowej, dlatego wiele z popełnianych przestępstw nie jest zgłaszanych lub ciężko je udowodnić. Prośba o potraktowanie poważnie ujęta jest w niewdzięcznej do wyśpiewania frazie „Przestań się, kurwa, śmiać”. Obszwanie drugiej osoby przestaje być tutaj wyłącznie ugroźnieniem konfliktu, a staje się ostrzeżeniem. To przetworzenie komunikatu, którego celem było utrzymanie kontroli i przywołanie do porządku, a jak się okazuje, krokiem wiodącym do tego może być osłabienie czyjejś reakcji obronnej, jaką jest śmiech.

The restrictions resulting from the epidemiological situation, especially the prolonged quarantine, resulted in a sharp increase in domestic violence. The victims were locked under one roof with the perpetrators, and previously existing conflicts escalated in many homes. A surge in domestic violence hit all countries subject to pandemic restrictions, as confirmed by the UN's analyses based on reports from countries where assistance for victims of domestic violence is available. Poland did not prepare this official document. However, non-governmental institutions are alarming that domestic violence has also increased in our country. The work refers to individual experiences of the artist and other women, which often escape the statistics. The judicial and police apparatus are not compatible with the needs of women who are victims of domestic violence, which is why many such crimes are not reported or difficult to prove. The request to be taken seriously, expressed with the phrase “stop fucking laughing,” is not just an indication of conflict – it becomes a warning, intended to maintain control and order. As it turns out, this can be achieved by weakening someone's defensive reaction, which is laughter.



kolektyw KWAS
night club euforia
performans | performance, 2021



Weronika Gołaś***I'm a Slave 4 U***

rysunek | drawing

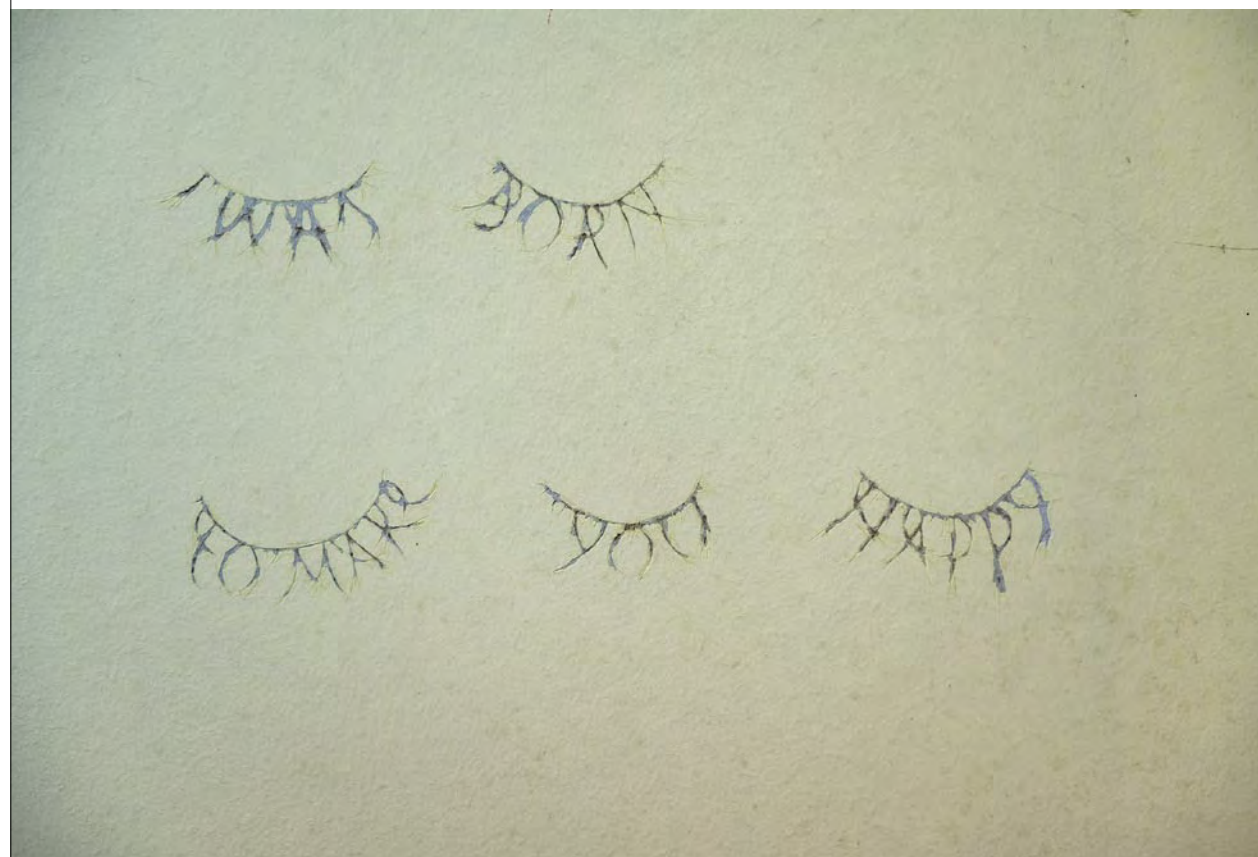
Sekcja studencka | Student section

Słynna utrata kontroli w 2007 roku – między innymi zgolenie włosów i atak parasolką na samochód paparazzi – doprowadziły do utraty praw rodzicielskich i odwyku Britney Spears. W 2009 roku artystka pop została pozbawiona prawa do podejmowania decyzji w kwestiach kariery, zdrowia i finansów na rzecz swojego ojca i powołanego przez niego zespołu. Mimo to od tamtego czasu gwiazda wydała cztery albumy, regularnie występowała oraz koncertowała. Prowadzi też własne konto na Instagramie, a rzesza fanów twierdzi, że przemycza w postach wołanie o pomoc. W tysiącach komentarzy widać wyrazy miłości, wsparcia, a także wiadomości typu: „jeśli jesteś w niebezpieczeństwie, włóż żółtą koszulkę”, „wstaw zdjęcie gołębi”. Ku ekstazie fanów gwiazda wypełnia niektóre z instrukcji.

Ta sytuacja to globalny, medialny spektakl, być może obliczony na zysk, być może to prawdziwa tragedia kobiety – produktu dziecięcych konkursów piękności, seksualizowanego i infantylnego, któremu producenci wkładali w usta teksty typu: *I'm a slave for you, hit me baby one more time* itd. W ujęciu Gołaś to matryca, w której odzwierciedlają się większe mechanizmy mające miejsce w systemie patriarchalnym (popkulturze?) i społeczeństwie spektaklu.

Artystka, wyobrażając sobie, co Britney chciałaby nam powiedzieć, a także szukając przekazu w jej piosenkach, zaszyfrowała wiadomości w rysunkach rzęs. A to dlatego, że obserwujący i fani Britney Spears, followersi ruchu #FreeBritney, dopatrzili się swego czasu na jej fotografii ułożonego z rzęs napisu: „call 911”.

Britney Spears' famous meltdown in 2007, when she shaved her hair and attacked paparazzi's car with an umbrella, eventually led to her loss of parental rights and rehab. In 2009, the pop artist was deprived of the right to make independent decisions about her career, health and finances as she was placed under a conservatorship led by her father and his team. Despite this, she has released four albums since then, performed regularly and toured. She also manages her own Instagram account, and many fans claim that her posts contain a hidden call for help. Thousands of comments express love and support with messages such as, “If you are in danger, wear a yellow T-shirt” or “Post a pic-



ture of pigeons.” To the fans' delight, Britney sometimes follows their instructions.

This situation is a global media spectacle, perhaps profit-driven, but it is also a real tragedy of a woman – a product of children's beauty pageants, sexualised and infantilised, who was told by the producers to sing lyrics such as “I'm a slave for you,” “Hit me baby one more time,” etc. Gołaś sees it as a matrix reflecting more general mechanisms of the patriarchal system (pop culture?) and the society of the spectacle.

Gołaś guesses what Britney would like to tell us by looking for clues in her songs, and encrypts the result of her investigations in the drawings of the eyelashes. The reason for this is the fact that fans of Britney Spears, followers of the #FreeBritney movement, allegedly saw the phrase “Call 911” composed of eyelashes in one of her pictures.



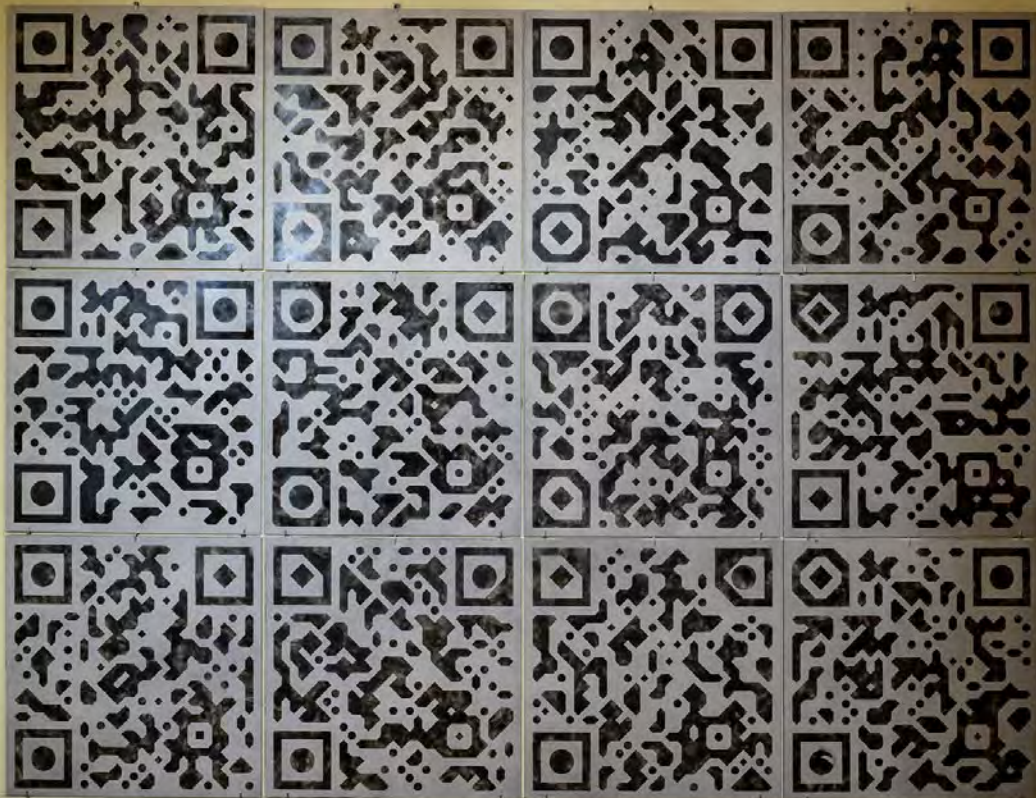
Aleksander Baszyński
some kind of journey

wideo | video, 8', 2021

Sekcja studencka | Student section

Praca przedstawia trasę jedynej linii tramwajowej w rodzinnym mieście artysty: Żytomierzu na Ukrainie. Początek i koniec trasy znajdują się na tym samym przystanku. Poruszając się tramwajem, przemierzamy kółkiem całe miasto – tam i z powrotem. Ów tramwaj i zapętłony, powtarzający się widok są dla artysty analogią życia. Tłem pracy jest czytany z offu tekst zainspirowany ukraińskim powiedzeniem: *opuściliś swoją wieś, ale ona została z tobą.*

The work shows the route of the only tramline in the artist's hometown of Zhytomyr in Ukraine. The route starts and ends at the same stop. If we take the tram, we can go around the entire city, back and forth. For the artist, that looped tramline and the repeated views constitute an analogy with life. In the background of the work we hear off-screen text inspired by the Ukrainian saying, "You left your village, but it stayed in you."



Alicja Szpakowska
Mam dla Ciebie wiadomość |
I Have a Message for You

ceramika | ceramics, 2021

Sekcja studencka | Student section

Instalacja skonstruowana z 12 ceramicznych kafli. Każdy kwadrat pokryty jest sadzą, która tworzy kody QR. Po zeskanowaniu telefonem komórkowym jednego z 12 kodów pojawia się plik tekstowy. Każdy z nich odwołuje się do sentencji, zdania, które jest freudowskim przejęzczeniem powiedzeń ludowych, wypowiedzi polityków lub haseł wyborczych. Całość tworzy jednolitą kompozycję abstrakcyjną, która z czasem ma się zacierać.

The installation consists of twelve ceramic tiles. Each square is covered with soot that creates a QR code. After scanning one of the 12 codes with a mobile phone, a text file appears. Each of them refers to a folk saying, a politician's statement or election slogan, but with a Freudian slip of the tongue. The whole creates a uniform abstract composition, which will fade away as time goes by.

WYJŚCIE

EXIT

NIE RUSZYMY SIĘ Z NASZEGO POGRANICZA (PIĘĆ MIESIĘCY PO SURVIVALU 19)

Michał Bieniek

Co dzień, chodząc, deptę Polskę, ale nie mogę się oprzeć wrażeniu, że nie ruszam się z miejsca. Kolejny 11 listopada i znowu marsz narodowców, spór o „narodowe wartości”, palenie portretu Tuska i niemieckiej flagi. Do tego antysemitki zgrupowanie w Kaliszu. Napięcie na granicy z Białorusią. Mocarstwowa retoryka rządu, eskalacja, znowu zdziwienie, nieodrobione lekcje z historii oraz z geopolityki. Ponowne oburzenie – na Merkel telefonującą do Łukaszenki i na Macrona rozmawiającego z Putinem. CNN i „New York Times” rzekomo wypaczają obraz sytuacji. Folwarcznej (w znaczeniu Orwellovskim) nowej oligarchii nie mieści się w głowach horyzont rozciągający się poza mury swojskiej obory. Deptanie Polski to obecnie – chcąc nie chcąc – masochistyczne w duchu ćwiczenie z mindfulness. Bo jak ujął to Piotr Tadeusz Mosur w komentarzu do swojej realizacji *Prolegomena: Prosta czynność fizyczna, jak chodzenie, staje się istotnym ruchem definiującym naszą obywatelską aktywność. Ale jest to także gest, którego konsekwencje nie do końca jesteśmy w stanie przewidzieć.*

Małgorzata Miśniakiewicz, analizując pracę wideo Marcina Kamińskiego i Borysa Jaźnickiego *Inny kraj*, konkluduje: *Pytanie, czy sam akt opluwania może być neutralny i pozostać zwykłym fizycznym gestem bez znaczenia nadanego mu przez społeczeństwo, dotyczy możliwości przekroczenia dominujących i powszechnych schematów myślenia i samego wyobrażenia pozytywnej alternatywy działania państw i wspólnot.* Kamiński i Jaźnicki, podobnie jak Mosur, pochylają się nad kategorią obelgi, a co za tym idzie, pośrednio także resentymetu (najbardziej polskiej z polskich przywar). O ile jednak praca Mosura bierze się z prostego zadziwienia wynikającego z faktu, że *...hasło mogło być odczytane przez idących w pochodzie ludzi jako obraźliwe, mimo iż podkreśla znany powszechnie fakt – każdego dnia, chodząc,*

WE SHALL NOT STEP BACK FROM OUR FRONTIER (FIVE MONTHS AFTER SURVIVAL 19)

When I walk and trample Poland every day, I can't help but feel that I'm going nowhere. Another Independence Day has just passed, another march of nationalists, a dispute over “national values,” the burning of Tusk's portrait and the German flag. Followed by an anti-Semitic gathering in Kalisz. Outrage, astonishment, tension on the border with Belarus. The government's rhetoric of being a superpower, escalation of conflict, astonishment again, unlearned lessons from the recent and not so recent past, and from geopolitics. Another outrage – this time at Merkel calling Lukashenka and Macron calling Putin. CNN and the New York Times are allegedly distorting the picture. The new oligarchy cannot fathom anything beyond the walls of their farm (in the Orwellian sense). Like it or not, trampling Poland is now in, like a masochistic exercise in mindfulness. Because, as Piotr Tadeusz Mosur put it in the commentary on his excellent project entitled *Prolegomena*, “A simple physical activity, such as walking, can potentially become an important movement defining our civic attitude. At the same time, it is a gesture whose consequences cannot be fully predicted.”

Małgorzata Miśniakiewicz concludes her analysis of Marcin Kamiński and Borys Jaźnicki's video *Other Country* with the following words: “The question of whether the act of spitting can be a neutral, ordinary physical gesture, without the meaning attributed to it by society, concerns the possibility of transgressing the dominant, common patterns of thinking and the very perception of a positive alternative action of states and communities.” Like Mosur, Kamiński and Jaźnicki focus on the category of insult, and indirectly resentment (the most Polish of Polish vices). However, while Mosur's *Prolegomena* is rooted in blank astonishment at the fact that “the slogan could be interpreted by the march participants as offensive, even

depczemy Polskę, o tyle zaczerpnięty z filmów homoerotycznych gest opluwania wykorzystany w *Innym kraju* (zyskujący obraźliwy i upokarzający, a jednocześnie erotyczny wydźwięk w konsekwencji kulturowo-społeczno-biologicznych regulacji) ma wymiar immanentny, wynikający z bezpośredniego doświadczenia tożsamościowego. Próba jego dekonstrukcji i nadania przeciwstawnych znaczeń jest w moim odczuciu skazana na porażkę. Zbyt to wysublimowana gra, jak na obecny grunt społeczny i polityczny w Polsce.

It's a Trap / To jest pułapka – tak Adam Nehring zatytułował swoją potrójną realizację. Wtórowała mu Katarzyna Malejka, której dźwiękowa praca kazała nam niezmordowanie *przestać się, kurwa, śmiać*. Przez tych pięć miesięcy, które minęły od ostatniej edycji SURVIVALU, pułapka populizmu, gmerania przy demokracji, korupcji i dyletanctwa nie przestawała się zakleszczać, przez co rzeczywistość przestaje być do śmiechu. Gorzki komentarz Malejki do zjawiska przemocy domowej, intensyfikowanej przez warunki pandemicznego lockdownu, zyskał więc nowy, bardziej ogólny wymiar. Inteligentny żart Nehringa, nawiązujący do sadystycznych praktyk stosowanych wobec wirtualnych ludzików z kultowych *Sim-sów*, traci na lekkości, gdy czytać go dosłownie i niewirtualnie, bo jedynie przez pryzmat atawistycznych skłonności do okrucieństwa realizujących się tu i teraz.

Polska w sosie własnym zaserwowana widzom przez Małgorzatę Mycek w genialnym malarskim cyklu *Wielka Polska prowizoryczna*, pełna trwałych undulacji, parówek przyciętych do kształtu ośmiorniczek, wódki z sokiem Capri, Małyśza, plastikowych łabędzi, mogłaby być magiczna, gdyby nie kontekst stref wolnych od LGBT, szczucia na mniejszości, siebiepaństwa episkopatu oraz przekonania, że szczepionki na covid nam zaszkodzą. Jan Kowal w dokameryowanym performansie *Słup graniczny* próbował jak najdłużej utrzymać się na niskim słupie, z trudem balansując na przekrzywionej konstrukcji. Słup wyznaczał niegdyś granicę gospodarstw w jego rodzinnej wsi, do której bardzo lubi wracać. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że tkwimy z artystą na tym słupie. W to, by nie spaść, wkładamy sporo wysiłku, ekwilibrystycznej zręczności. W ten sposób zajęci utrzymywaniem względnej równowagi, nie ruszymy się z naszego pogranicza. A jeśli nawet nas zmuszą – zabierzemy je z sobą.

though it expresses a well-known fact – we trample Poland with every step we make, every day,” the act of spitting, borrowed from homoerotic films and depicted in *Other Country* as offensive and humiliating (but also erotic) due to cultural and socio-biological regulations, has an immanent dimension, resulting from direct experience. The attempt to deconstruct it and assign an opposite meaning is, in my opinion, doomed to failure. Unfortunately, this is too sublime a game, given the current social and political climate in Poland.

It's a Trap – this is the title given to a tripartite work by the young artist Adam Nehring. He was supported by Katarzyna Malejka, whose sound work tirelessly reminded us to *Stop Fucking Laughing*. In the five months since the last, nineteenth edition of SURVIVAL, held under the motto “You Ain't Going Nowhere,” the trap of populism, tampering with democracy, corruption and diletantism has been slowly closing, which is no laughing matter. Malejka's bitter commentary on the phenomenon of domestic violence, amplified by the pandemic lockdown, has therefore gained a new, more universal dimension. Nehring's intelligent joke, consisting in a reference to the sadistic practices against the virtual characters inhabiting the world of *The Sims*, loses its lightness when perceived quite literally and non-virtually, through the prism of atavistic proclivity to cruelty taking place here and now.

Poland stewed in its own sauce, served to viewers by Małgorzata Mycek in her brilliant painting series *Great Makeshift Poland* – full of perms, sausages cut to the shape of octopuses, vodka with orange juice, Małyśz, plastic swans and lawn mowers – could be magical were it not for the context of LGBT-free zones, fear-mongering against minorities, unaccountability of the Polish bishops and the belief that Covid vaccines are supposedly harmful. Jan Kowal, the youngest of the artists featured at SURVIVAL 19, in a performance for the camera lens tried to keep his balance on the eponymous *Border Post* for as long as possible. The skewed post used to mark the limits of a farm in the village where his family live and where he likes to return whenever possible. I cannot resist the impression that we all seem to be stuck on this post with the artist. We put in a great deal of effort in order not to fall, almost like acrobats. While trying to maintaining our relative balance, we have no intention of stepping back from the frontier. And if they force us – we will take it with us.

**WIECZNIE MŁODY ŚWIAT
SZTUKI**

Anna Kołodziejczyk

Porzucenie i dewastacja architektury może się zdarzyć nie tylko przedwojennej rezydencji, pałacowi czy świątyni, może być także udziałem budynków użyteczności publicznej, z tzw. socjalistycznym rodowodem i późniejszych, które w sytuacji porzucenia poddają się procesowi entropii na nowych, wizualnych zasadach. Efekt takiego procesu potrafi być zaskakujący, mniej lub bardziej solidne mury i stropy długo opierają się wodzie i mrozom, obrastając w patynę, a nawet stalaktyty, okna z resztkami framug lub aluminiowych listew swobodnie wpuszczają światło penetrujące powierzchnie, pomalowane najczęściej na nieatrakcyjne kolory, których nie są w stanie zrównoważyć połamane fragmenty technicznych okładzin.

Stała praktyka SURVIVALU, obecność w miejscach zazwyczaj niedostępnych, zdaje się proponować ostatni rzut oka na wnętrza budynków, które niebawem zostaną rozebrane albo przekształcone. Może zastanawiać, że wnętrza te, mimo swej stagnacji, nie wywołują smutku, a raczej zaciekawiają. Smutny los architektury, który z taką łatwością łączymy symbolicznie z losem człowieka, wydaje się w tym konkretnym przypadku nie budzić owych przykrych uczuć. Możliwe, że dzieje się tak dlatego, że pokazywanie dzieł sztuki w podobnej scenerii wprowadza aspekt znacznie bardziej uniwersalny i jest dla człowieka, z jego egzystencjalnym lękiem, kojący. Oto poza rozpadem i degradacją jest ogromny, wiecznie młody świat sztuki. Owa energia płynąca z tego świata z jednej strony wyostrza widok destrukcji, ale z drugiej napędza pulsujące życie, którego patrzący (widz) jest uczestnikiem.

Entropia stanowi obiekt kulturowej obsesji, która przenika sztukę dążącą do tego, by uczynić przedmiotem przekazu własne czasy i zachodzące zmiany. Architektura jest sztuką definiowaną

**THE ETERNALLY YOUNG WORLD
OF ART**

The abandonment and devastation of architecture can affect not only a pre-war mansion, palace or church – it can also happen to public buildings with the so-called socialist lineage or even newer, which, in the event of abandonment, succumb to the process of entropy in keeping with new visual principles. This process can lead to surprising effects: walls and ceilings, more or less solid and durable, resist water and frost for a long time, developing layers of patina that may sometimes resemble stalactites; shattered windows with the remains of frames no longer block the light, enabling it to penetrate the bare interiors painted in unattractive colours, now deprived of decorative cladding that used to make them appear somewhat more attractive.

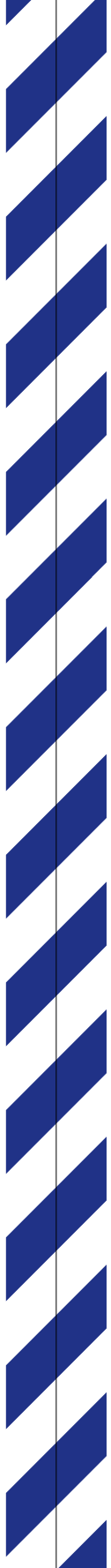
SURVIVAL's regular practice of visiting sites that normally remain inaccessible seems to offer the possibility of stealing the last glance of buildings about to be torn down or transformed. Interestingly, despite their stagnation, these interiors arouse interest rather than sadness. The unfortunate fate of architecture, which we are keen to symbolically associate with the fate of man, does not seem to evoke unpleasant feelings in this particular case. Perhaps this is because showing works of art in such a setting introduces a much more universal aspect, soothing man's existential fear. Here, apart from decay and degradation, there is this vast, eternally young world of art. Although the energy flowing from this world does highlight the scale of destruction, at the same time it quickens the pulse of life in which the viewer (spectator) participates.

Entropy is the subject of cultural obsession that permeates art wanting to communicate about its own times and ongoing changes. Architecture is an art defined by its function; its opposite, ruin, can no longer fulfil its original purpose, for obvious reasons.

poprzez swoją funkcję, której jej odwrotność, ruina, z oczywistych powodów nie spełnia. Scenograficzne ramy SURVIVALU, najczęściej opuszczone i przeznaczone do rewitalizacji budynki, przybliżają refleksję nad niejasnym statusem ruin, które nie są architekturą, lecz jej pozostałością, powidokiem, szczątkiem przeobrażającym się w czasie, podlegającym kolejnym fazom niszczenia, a każdy z tych etapów buduje odrębną jakość. Urok ruiny polega na tym, że dzieło ludzkie może być odbierane jako twór czysto naturalny. Wybrzmiewa w tym teza o architekturze jako miejscu wymiany. W tej koncepcji architektura jako coś bardzo nietrwałego na własnej tkance unaocznia łatwość zatarcia granicy między tym, co przynależy do porządków kultury i natury, stając się symbolem niemożności nadania światu jakiegoś bardziej trwałego porządku, struktury, która ma szansę przetrwać.

W historii sztuk wizualnych fascynacja entropią jest wpisana równie mocno jak fascynacja pięknem i doskonałością. Artyści odnajdują piękno po stronie rozpadu, nierzadko w myśl zasady, że piękno jest nużące, a zło pobudzające. Jak zauważa fotografka i kulturoznawczyni Marianna Michałowska, idea entropicznego piękna nie jest dziwnym wypadkiem, który zdarzył się nagle i bez przyczyny: „entropiczne piękno” towarzyszyło „pięknemu klasycznemu” zawsze. Survivalowe prace, które podejmują wątek entropii i zniszczenia, zyskują wyraźne cechy etyczne, ponieważ dotyczą tego, jak można przedstawić to, co niedoskonałe i jakie mogą być tego konsekwencje.

Marcel Proust, pisząc, że *nie należy do nas to, co było jasne już przed nami*, wygłosił pochwałę artysty, który poszukuje prawdy w sobie, wydobywając z ciemności będącej w nim samym to, czego nie znają inni. Najlepsze więc prace (nie tylko na SURVIVALU) to te, które zawdzięczają swój sens odwadze zamknięcia w formę pewnych sądów i przeczuć, sprawiają wrażenie ostatecznych i zdecydowanych, ale łatwo można w nich dostrzec kruchość wynikającą z faktu, że stanowią nośnik dla bardzo subtelnych idei.



SURVIVAL's venues, usually abandoned buildings earmarked for revitalization, encourage reflection on the ambiguous status of ruins, which are no longer architecture, but its remains, afterimage, remnants transforming over time, subject to successive stages of deterioration, each of which results in a new quality. The appeal of ruins lies in the fact that in spite of being a human creation, they can be perceived as a purely natural phenomenon, encouraging a thesis about architecture as a place of exchange. According to this concept, architectural tissue, as something extremely impermanent, shows how easy it is to blur the boundaries between what belongs to the cultural and natural order. In this way, it becomes a symbol of the impossibility of endowing the world with a more permanent structure, one that would have a chance to survive.

Fascination with entropy is embedded in the history of visual arts to the same extent as its fascination with beauty and perfection. Artists find beauty in decay, often in keeping with the principle that beauty is boring while evil can be stimulating. As noted by photographer and culture scholar Marianna Michałowska, the idea of entropic beauty is not a strange phenomenon that has come to be suddenly and inexplicably – on the contrary, it has always accompanied “classical beauty.” Those of SURVIVAL works that address the themes of entropy and destruction seem to acquire a clearly ethical dimension, as they attempt to represent imperfection and deal with the consequences.

Marcel Proust, writing that “what was clear before we looked at it, is not ours;”^{*} praised artists who search for the truth in themselves, extracting from obscurity what others do not know. Therefore, the best works (not only at SURVIVAL) are those whose meaning stems from the courage to give form to certain judgements and intuitions; seemingly finite and unfaltering, they are actually underpinned by fragility due to the fact of being carriers of very subtle ideas.

* One of Marcel Proust's most famous sentences: “What we have not had to decipher, to elucidate by our own efforts, what was clear before we looked at it, is not ours. From ourselves comes only that which we drag forth from the obscurity which lies within us, that which to others is unknown.”

**KTO NIE PIŁ BOLSA Z CAPRI,
NIECH PIERWSZY RZUCI KAMIEŃ**

Małgorzata Miśniakiewicz

You ain't goin' nowhere | Whoo-ee, ride me high | Tomorrow's the day that my bride's gonna come | Whoo-ee, are we gonna fly? | Down into the easy chair... śpiewał Bob Dylan w piosence z 1967 roku. Wyczekiwanie spotkania z ukochaną i wysokich lotów na fotelu, kiedy nie można się ruszyć, nabrało nowych znaczeń na przestrzeni ostatnich miesięcy, a zawierający przyszłości optymizm Dylana wydaje się dziś mocno niestosowny. Szczególnie teraz, kiedy Jongeleena bieganie w kółko, bez początku i końca, okazuje się nie tylko wyzwajające, ale też sprawcze i wyrażające opór.

Pomnik wiecznego rozczarowania sięga do czasów dzieciństwa jako źródła przeświadczenia, że nic dobrego – obok pewności nieuniknionego zawodu – już nas nie czeka. *Nigdzie stąd nie pójdziecie, to więzienie*, wyrokował Kaliber44 w 2000 roku. We wnikliwej recenzji tegorocznego przeglądu Aleksy Wójtowicz przywołuje pojęcia ruinofilii i pracy nostalgii refleksyjnej, pisząc o działaniach na marginesach historii i meblowaniu ruin minionych utopii – oznak tęsknoty za przyszłością, która nie nadchodzi. *Ile jeszcze dni minie, zanim zobaczycie, że świat wyginie?* Być może te nostalgiczne fantazje na temat „co by było gdyby” można i należy przeformułować, by zapytać „co by było, gdyby było to, co było”.

Obok nostalgicznego spoglądania na zakamarki minionego czasu w duchu *no future*, na wystawie w zezowatym przekoszeniu drugie spojrzenie wstecz zmierza w kierunku ludowej historii Polski. Obdziera ona nie tylko z wpajanych w szkole narodowych mitów, ale przede wszystkim przywraca dziedzictwo zdecydowanej większości społeczeństwa. Co zresztą podpowiada Abradab: *Choć wierzeń to macie zatrzęsienie, jesteście sami jak swoi na antenie. Lecz nawet w Samych swoich*, tej „polskiej komedii wszech czasów” (też z 1967 r.) o osadzonem na Ziemiach Odzyskanych sporze

**WHO HAS NOT DRUNK BOLSA WITH CAPRI
CAST THE FIRST STONE**

You ain't goin' nowhere | Whoo-ee, ride me high | Tomorrow's the day that my bride's gonna come | Whoo-ee, are we gonna fly? | Down into the easy chair, Bob Dylan sang in 1967. Given the impossibility of travel in recent months, the anticipation of meeting a loved one and flying high in an armchair has taken on a new meaning, making Dylan's forward-looking optimism seem highly inappropriate. Especially nowadays, when Jongeleen's running in circles, with no beginning and no end, turns out to be an expression of not only liberty, but also agency and resistance.

The Monument to Endless Disappointment harks back to childhood as a source of the conviction that nothing good awaits us, apart from the inevitable disillusionment. *You're not going anywhere, this is prison*, rapped Kaliber 44 in 2000. In his in-depth review of this year's festival, Aleksy Wójtowicz invokes the concepts of ruinophilia and the impact of reflective nostalgia, writing about undertakings on the margins of history and furnishing the ruins of past utopias – signs of longing for a future that is not coming. *How many more days before you see the world will go extinct?* Perhaps these nostalgic “what ifs” can and should be reformulated to ask what would be “if there was what was.”

In addition to wistful glances cast at the nooks and crannies of the past time in the spirit of “no future,” a second look backwards at the exhibition falls on the people's history of Poland. The latter not only does away with the national myths instilled at school, but above all restores the heritage of the largest part of society. As Abradab suggests, *You may have a lot of beliefs, but these folks are not yours*. However, even in *Our Folks*, this “Polish comedy of all time” (also from 1967) about a dispute between two peasant families from the Eastern Borderlands relocated to the Recovered Territories,

chłopskich rodzin z Kresów, raniący kosą Pawlak odczytywany był jako postać o sarmackim rysie, właśnie ze względu na awanturnictwo i porywczosć.

Powstałe na przestrzeni ostatnich kilku lat prace i publikacje poświęcone ludowej historii dzięki mozolnym badaniom przywracają pamięć o pańszczyźnianym doświadczeniu większości mieszkańców Polshczy. Tym nowym – a raczej odzyskanym – opowieściom towarzyszy palące pytanie: jakim językiem można te historie opowiadać? W herbarzu kosynierek Cholewa i Plec wskazują, że brakuje nam godnościowych symboli wykraczających poza szlacheckie imaginarium. Z drugiej strony Tofan, pozwalając wybrzmieć śmiertelnej kołysance, pokazuje moc nawet wyrwykowych śladów i zapisów dla odzyskiwania wypartych rytuałów i tożsamości.

Historia ludowa to w dużej mierze historia przemocy – jak podkreśla Kacper Pobłocki – kto miał prawo kogo bić, a kto nie mógł się ani przeciwstawić, ani uciec. W dużej mierze jest to historia patriarchalna, gdzie nawet najmniej władni mężczyźni byli zwierzchni wobec jakiejś kobiety, żony czy córki. Co więcej, historia fizycznej przemocy jest w dużej mierze wyparta, co, jak podkreśla Malejka, nie znaczy, że nieobecna. Wyobrazając sobie idealne państwo Jaźnicki&Kamiński mówią o miejscu, gdzie nie da się – zamiast nie wolno – innego zeliżyć. Na razie jednak, jak zaznacza Kak, na terenie większym niż Węgry, w Polsce, 12 milionów osób mieszka w „strefach wolnych od LGBT”.

O ile ludowa historia pozwala na rewizję narodowych mitów i uprzedzeń, o tyle kategoria „ludowości” nie należy tylko do przyszłości, w różnych, nieraz pejoratywnych emanacjach powracając we współczesnej debacie. W Polsce awans społeczny często wiązany jest z wyjazdem ze wsi do małych miast, z nich dalej, do dużych, a jego warunkiem jest zdrada. Jednak wyrzekanie się swojego pochodzenia okazuje się nie tylko anachroniczne i wzmacniające klasowe dystynkcje, ale też, jak udowadniają artyści, jest zbędne i mało ciekawe. Kowal lubi wracać na swoją wieś, a matczyne gospodarstwo stało się głównym tematem i przestrzenią jego sztuki, natomiast skupione na rodzinie malarstwo Mycek tworzy porażająco szczery i precyzyjny portret naszego społeczeństwa. Jak skomentowała to jedna z gościń festiwalu – *kto nie pił bolsa z Capri, niech pierwszy rzuci kamień.*

Pawlak, having wounded his neighbour with a scythe, was interpreted as an archetypically Sarmatian character precisely because of his quarrelsomeness and hot-headedness.

Thanks to painstaking research, the works and publications on a people's history written in the last few years restore the memory of serfdom, an experience shared by a vast majority of the inhabitants of Poland over the centuries. These new, or reclaimed, stories are accompanied by a burning question: what language should be used to tell these stories? By designing a coat of arms for scythewomen, Cholewa and Plec indicate that we lack dignified symbols that would not be rooted in the *imaginarium* of the nobility. Tofan, on the other hand, by letting a death lullaby reverberate across the venue, shows the power of seemingly random traces and records in the process of recovering repressed rituals and identities.

As Kacper Pobłocki emphasises, a people's history is largely a history of violence – who had the right to beat whom, and who could not stand up or run away. This is largely a patriarchal history, in which even the least powerful men were superior to any woman, wife or daughter. Moreover, this history of physical violence is largely driven out from collective consciousness; however, as Malejka stresses, this does not mean that it is absent. While imagining an ideal state, Jaźnicki and Kamiński refer to a place where it is impossible – not merely prohibited – to vilify another person. Unfortunately, as Kak points out, for the time being 12 million people in Poland live in “LGBT-free zones,” which make up an area larger than Hungary.

While a people's history enables a revision of national myths and prejudices, the category of “a people” does not belong only in the past – it keeps returning in the contemporary debate in various, sometimes pejorative emanations. Social advancement in Poland is often associated with abandoning the countryside for small towns, then for larger ones, so it is founded on betrayal. However, renouncing one's roots turns out to be not only anachronistic and strengthening class distinctions, but also, as the featured artists prove, unnecessary and uninspiring. Kowal likes to return to his village, and his mother's farm has become the main theme and setting of his art; Mycek's family-focused painting creates a strikingly honest and accurate portrayal of our society. As one of the festival guests commented, “let him who has not drunk Bols with Capri cast the first stone.”

Choć wystawa w dużej mierze traktowała o lokalności z perspektywy trwania, lub jak wskazuje Kozicki, utkwienia, pojawiły się też głosy Cheung i Machy traktujące o tożsamości przez pryzmat wysiedleń i przekroczeń. Natomiast temat mobilności społecznej i przestrzennej ludzkich ciał został zakwestionowany w pracach poszukujących nie-ludzkiej perspektywy i postulujących solidarność międzygatunkową, stworzonych na tę wystawę przez Bet&Zielińską, Banasińską&Mastalerz i Kowalczyka. *Co wy tu robicie, odkąd powstało życie?* W duchu mrocznej ekologii lament Kulczyńskiego przenika i rezonuje nie tylko w ciałach, ale i w tkance kotłowni PAFAWAG-u; zawodząc nad losem Ziemi, zawiera miłość.

Horyzontalny ruch w perspektywie planetarnej nie daje szansy oddalenia, jedyna droga ucieczki jest pionowo do góry. W wyścigu kosmicznym rywalizują dziś nie imperia, ale bez ustanku wzbogacający się miliarderzy, którzy odgrywając rolę pionierów marsjańskiej kolonizacji, zastępują w popularnej wyobraźni bohaterów zimnowojennych astronautów. Tragikomicznym awersem i rewersem kosmicznych ambicji są nielotne rakiety Bryndala i Czekańskiego. Niemal jednocześnie, kiedy Jeff Bezos wysłał w kosmos kapitana Kirka, z amerykańskiego samolotu odlatującego z Kabulu spadają na płytę lotniska ludzie próbujący uciec ze swojego kraju. Być może należy hasło *nigdzie stąd nie pojedziecie* odczytać nie jako zakaz, lecz jako możliwość bycia tam, gdzie są korzenie, przywilej przynależenia, i rozpaczliwe wołanie o solidarną troskę.

Although the exhibition largely dealt with locality from the perspective of persistence – or, as Kozicki pointed out, being stuck – there was also Cheung and Macha's approach to the topic of identity from the point of view of displacement and crossing the boundaries. On the other hand, the subject of social and spatial mobility of human bodies was questioned by Bet and Zielińska, Banasińska and Mastalerz, and Kowalczyk, whose works sought a non-human perspective and postulated interspecies solidarity. *What have you been doing here since life began?* In the spirit of dark ecology, Kulczyński's lament penetrates and resonates not only in the bodies, but also in the tissue of Pafawag's boiler room; despairing over the fate of the Earth, it looks for salvation in love.

From a planetary perspective, horizontal movement offers no chance of fleeing – the only escape route leads vertically upwards. Today's space race is not between superpowers, but superpowerful billionaires who have cast themselves as pioneers of Martian colonisation, thus replacing the heroic Cold War astronauts in the popular imagination. A tragicomic flip side of these cosmic ambitions are the flightless rockets by Bryndal and Czekański. Almost at the same time when Jeff Bezos sends Captain Kirk into space, people trying to flee Afghanistan fall onto the runway from an American plane departing from Kabul. Perhaps the motto "You Ain't Going Nowhere" should be read not as a prohibition, but as an opportunity to be where your roots are, the privilege of belonging and a desperate cry for solidarity?

BYŁO FAJNIE, WSZYSTKO ZAKUMAŁEM

Ewa Pluta

Zacznę od tego, że nie lubię się wspinać na wyżyny intelektualnych rozważań (chciałam napisać rozkminy, ale nie wiem, czy wypada). Dlatego jeśli komuś ten tekst wyda się prosty czy wręcz łopatologiczny (tu już nie mogłam się powstrzymać), to świetnie, właśnie o to chodzi! Bo sztuka nam współczesna jest, w moim odczuciu, prosta. Co oczywiście nie znaczy, że jest banalna ani tym bardziej pozbawiona intelektualnego zaplecza. Jest prosta do zrozumienia, mimo że wiele osób lubi o niej mówić w sposób zawily i trudny. A ona przecież najczęściej dotyczy tego, co doskonale znamy, kolokwialnie mówiąc: rzeczywistości – szeroko pojętej. To właśnie m.in. sprawia, że jest dostępna. Niekiedy zapominamy, że dostępność dotyczy nie tylko tego, czy pracy można dotknąć albo czy do galerii dochodzi winda. Ważna jest również łatwość zrozumienia realizacji artystycznej. Jej merytoryczna dostępność. W tym kontekście przychodzi mi na myśl praca Tymka Bryndala *Going Nowhere*, która była prezentowana w sąsiedztwie kotłowni. Nie będę ukrywać, dziką radość sprawiało mi obserwowanie, jak reagują na nią odbiorcy i odbiorczynie. Dla dzieci była fajną, kosmiczną drabinką. Seniorzy i seniorki kojarzyli ją z czasami zimnej wojny i radzieckim kultem kosmonautów, który pod postacią Mirosława Hermaszewskiego objawił się także w Polsce. Nie zabrakło także głosów, licznych jak zwykle na SURVIVALU, miłośników i miłośniczek lokalnej historii. Ta grupa wskazywała na fakt, że praca stała niemal w tym samym miejscu, gdzie podczas drugiej wojny światowej produkowano elementy rakiet v2. A prace oscylujące, najogólniej rzecz ujmując, bo oczywiście miały też one inne konteksty, wokół historii ludzi żyjących na wsi: Maciej Cholewa i Justyna Plec *Żywią i bronią*, Jan Kowal *Słup graniczny*, Małgorzata Mycek *Wielka Polska Prowizoryczna*, Anna Raczyńska *#urbanizacjaspoleczna*. Biorąc

IT WAS FUN, I GOT IT ALL

Let me start by confessing that I don't like to ascend to the heights of intellectual deliberation (I wanted to write "chin wagging", but I doubt it's appropriate). So if someone finds this text simple or even simplistic, great, that's the point! Because the way I see it, contemporary art is simple. Which, of course, doesn't mean that it is banal or devoid of intellectual foundation. It's simple to understand, although many people like to talk about it in a long-winded and unnecessarily complicated way. Meanwhile, it usually concerns familiar, everyday matters, broadly understood reality. This is what makes it accessible. We tend to forget that accessibility doesn't only refer to whether a work can be touched or whether there is a lift to the gallery. The ease of understanding of the artist's intention is also important. The comprehensibility of what they are communicating. In this context, I can think of Tymek Bryndal's work *Going Nowhere*, which was shown near the boiler room. I won't deny it – I found it hugely enjoyable to look at how the visitors were reacting to it. For children, it was a "funny ladder to space." Seniors associated it with the time of the Cold War and the Soviet cult of cosmonauts, whose Polish incarnation was Mirosław Hermaszewski. There were also local history buffs who pointed out that the work was situated almost in the exact same spot where v2 rocket components were produced during the second world war. Then there were works revolving around the life of people living in the countryside (generally speaking, because they had other contexts, of course), including: *They Feed and Defend* by Maciej Cholewa and Justyna Plec; *Border Post* by Jan Kowal; *Great Makeshift Poland* by Małgorzata Mycek; or *#socialurbanization* by Anna Raczyńska. Considering that the agricultural and rural population in the Second Polish Republic (1918–1939) constituted over 70% of the society, that rural areas

pod uwagę, że ludność rolnicza i wiejska stanowiła w Drugiej Rzeczypospolitej ponad 70% społeczeństwa, obszary wiejskie wciąż zajmują ponad 93,2% powierzchni kraju i mieszka na nich 14,8 miliona Polaków, wszyscy jesteśmy potomkami chłopów oraz chłopek i doświadczenie wsi, nawet jeśli otrzymaliśmy je w spadku tylko jako opowieści rodzinne, nie jest nam obce. Bardzo cenię sobie liczne dyskusje z odbiorcami i odbiorczyniami wystawy, które odbyły się w sąsiedztwie tych prac. Przewijały się przez nie osobiste refleksje, często wspomnienia rodzinne, ale też frustracje i dawno zapomniane żale. Natomiast artysta Daniel Kotowski pozostawił widzom i widzkom całkowitą wolność interpretacyjną swojej realizacji wideo, którą, aby nie sugerować żadnego tropu, pozbawił nawet tytułu. Nasuwa mi się w tym miejscu pewna refleksja, czy podobna dyskusja, w której uczestniczą przedstawiciele różnych grup społecznych, mogłaby się odbyć w towarzystwie któregoś z przedstawień reprezentujących sztukę dawną? Kończąc wątek o dostępności merytorycznej realizacji pokazywanych na SURVIVALU, posłużę się cytatem jednego ze zwiedzających, osoby w spektrum autyzmu: *Było fajnie, wszystko zakumałem.*

Pewnie pomogła mu też w tym, jak i innym naszym odwiedzającym, dostępność formalna prezentowanych prac. Każdego roku w SURVIVALU uczestniczą dzieci w różnym wieku, seniorzy i seniorki oraz osoby z niepełnosprawnościami sensorycznymi i intelektualnymi. Oczywiście, przygotowane są dla nich wprowadzenia z audiodeskrypcją oraz tłumaczeniem na PJM, ale opowiadanie o realizacji artysty/artystki nie zastąpi bezpośredniego z nią kontaktu. I sztuka współczesna właśnie taki kontakt umożliwia. Przyznam, że ciężko mi wymienić prace, które w tej edycji uważam za dostępne, bo większość taka była. Ale mając jeszcze w pamięci reakcję wielu osób na poszczególne realizacje, muszę wymienić choćby trzy z nich. Przede wszystkim duża instalacja dźwiękowa Viktorii Tofan *Nie bójmy się Bobo*. Poza tym, że w pomieszczeniu unosiła się kołysanka o tym tytule, to dodatkowo wielka rzeźba z pofalowanej sklejki wpadała w drgania generowane przez umieszczony za nią sprzęt. Co istotne, rzeźby można było dotknąć dwoma rękoma, a nawet się do niej przytulić, co zresztą mnóstwo osób robiło. Kolejna praca, również dźwiękowa – Pawła Kulczyńskiego *Love is stronger than fear*. Gdy rozbrzmiewała, zagłuszała wszystko dokoła, a cała podłoga piętra kotłowni i metalowe

still make up more than 93.2% of the Polish territory and that 14.8 million Poles live there – it becomes clear that we are all descended from peasants and the experience of the countryside, even if it has been passed down to us only as family stories, is not alien to us. I'm enormously grateful for the many discussions I held with the visitors near these works. We talked about personal reflections, family memories, but also frustrations and long-forgotten regrets. Artist Daniel Kotowski, for example, gave the viewers complete freedom to interpret his video as they wished; he'd even decided to leave it untitled so as not to suggest any clues. This brings me to a reflection: Could a similar discussion, involving representatives of various social groups, be held during the presentation of one of the "traditional" art forms? To sum up the subject of the comprehensibility of SURVIVAL projects, let me use a quote from one of our guests, a person in the autism spectrum: *It was fun, I got it all.*

Formal accessibility of the featured works probably helped both the quoted person and other visitors. Every year among the participants in SURVIVAL there are children of all ages, seniors and people with sensory and intellectual disabilities. Although there are special guided tours with audio description or translation into Polish Sign Language for them, just talking about a work cannot replace direct contact with it. Contemporary art makes such contact possible. It would be hard for me to list all the works that I considered accessible during this edition, because most of them were. But, bearing in mind many people's reactions to individual projects, I must mention at least three of them. First of all, there was Viktoria Tofan's large sound installation titled *Let Us Not Be Afraid of Bobo*. The eponymous lullaby reverberated in the room, causing vibrations of the second element of the work – a large sculpture made of wavy plywood. Importantly, the sculpture could be touched with both hands or even embraced, which many people did. Another work, also based on sound, was Paweł Kulczyński's *Love Is Stronger than Fear*. When it sounded, it drowned out everything else, causing the vibrations of the entire floor of the boiler room and all the metal elements supporting the roof and creating an amazing sensation of feeling the sound with your body. Finally, there was Kamil Kak's *Free Zone*, a work full of contrasts, which made the problem of Polish "LGBT-free zones" physically palpable. The fluffy blanket with embroidered symbols depicting the sources of pride of individual

elementy wspierające dach wpadały w drgania. Dawało to niesamowity efekt, pozwalający dosłownie poczuć dźwięk. Natomiast pełna kontrastów praca Kamila Kaka *Strefa Wolna* umożliwiała wręcz namacalne zderzenie się z problemem polskich stref wolnych od LGBT. Puszysty koc z wyszytymi symbolami dumy poszczególnych „wolnych” gmin był mocno eksplorowany nie tylko przez osoby z niepełnosprawnością wzroku czy z niepełnosprawnością intelektualną, ale również przez dzieci i osoby w wieku senioralnym. Korzystając z okazji, w tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować Fundacji Katarynka za wsparcie w organizacji wydarzeń dla osób z niepełnosprawnościami sensorycznymi, ale również Stowarzyszeniu Twórców i Zwolenników Psychostymulacji, wrocławskim klubom seniorów i uniwersytetom trzeciego wieku oraz wielu innym organizacjom. I artystom, za zrozumienie potrzeb naszej publiczności. Dziękuję.

“free” communes seemed to invite the touch of not only people with sight or intellectual disabilities, but also children and the elderly. Taking this opportunity, I'd like to thank the Katarynka Foundation for its support in organising events for people with sensory disabilities, as well as the Association of Creators and Supporters of Psychostimulation, Wrocław seniors' clubs and universities of the third age, and many other organisations. And artists, for your understanding of the needs of our audience. Thank you.

NIE BÓJMY SIĘ SŁUCHANIA

Daniel Brożek

Pandemiczny kontekst 19. edycji Przeglądu to nie tylko hasło przewodnie i kuratorskie tropy prowadzące artystów przez proces przygotowywania wystawy. Wspólnotowość doświadczenia przebywania w przestrzeni wystawy, uczestnictwa w oprowadzaniu i wydarzeniach towarzyszących oraz interakcje wokół czynnie angażujących zwiedzające i zwiedzających głęboko rezonowały wśród publiczności. Powodem był zapewne nie tylko towarzyszący pandemii głód spotkań i wydarzeń bez pośrednictwa cyfrowych platform, ale i kompozycja wystawy starająca się połączyć dźwięki, obrazy, faktury materiałów i interakcje z pracami w opowieść o potrzebie odbudowy relacji społecznych i międzygatunkowych.

Prace Pawła Kulczyńskiego i Roberta Mathy'ego wykorzystywały naturalną akustykę budynku kotłowni, ale przede wszystkim zbudowały nową audiosferę tego miejsca. Przeszywające akordy lamentującego chóru i krzyku mew w *LOVE IS STRONGER THAN FEAR* wypełniały szczelnie całą przestrzeń wystawy, puste okna budynku wylewały się na cały teren byłego PAFAWAG-u, przejmując całkowicie uwagę publiczności. Nieuchronność czekającej nas katastrofy klimatycznej na chwilę stawała się dojmującym doświadczeniem każdego odwiedzającego wystawę. Kontrastująca z nim delikatna instalacja *Connatural II* w podobny sposób intrygowała losowymi zdarzeniami dźwiękowymi sztucznych ptaków i owadów rezonującymi w betonowej konstrukcji hali, zachęcała do poszukiwań ich źródła, wkładania głowy pomiędzy roje papierowych membran, zanurzenia się w pejzaż dźwiękowy do złudzenia przypominający naturalny.

Do fizycznego kontaktu skłaniała również pełna drgań i basowych rezonansów praca Viktorii Tofan. Odwołująca się do pierwotnej relacji matki z dzieckiem i drewnianej konstrukcji kołyski praca

LET US NOT BE AFRAID OF LISTENING

The pandemic context of the 19th edition of the Review provided more than just the motto and inspiration for the curators that led the artists through the process of preparing the exhibition. The shared experience of being in the exhibition space, taking part in the guided tours and other events, as well as interacting with other visitors in the vicinity of works deeply resonated with the audience. It could be explained not only by the pandemic and the resulting hunger for meetings and other events unmediated by digital platforms, but also by the arrangement of the exhibition, conceived in such a way as to combine sounds, images, material textures and interactions with works into a story about the need to rebuild social and interspecies relations.

The works by Paweł Kulczyński and Robert Mathy used the natural acoustics of the boiler room, but first and foremost they built a new soundscape of the venue. The piercing chords of the lamenting choir and the screaming of the seagulls in *LOVE IS STRONGER THAN FEAR* permeated the entire exhibition space and spilled through the empty windows over the entire premises of the former locomotive factory, fully captivating the audience's attention. For a brief moment, the inevitability of the looming climate disaster became an overwhelming experience for every visitor. Mathy's contrasting installation *Connatural II*, seemingly fragile and delicate, intrigued with the random sounds of artificial birds and insects that resonated across the concrete interior of the huge hall, encouraging the visitors to search for the source, peep in between the serpentine paper membranes, become fully immersed in a soundscape that so closely resembled the natural one.

Viktoria Tofan's work, operating with vibrations and bass resonances, also prompted physical contact. Referring to the primal

oparta na kształcie fali akustycznej spotkała się z pandemiczną potrzebą bliskości i czułości, poczucia całym ciałem rozchodzącego się dźwięku. Wiele osób przytulało się do instalacji, kładło na jej elementach. Praca w szczególny sposób trafiała do osób głuchych, otwierając ich na doświadczenie dźwięku w postaci drgania powierzchni. Tworzyła się sytuacja na pograniczu koncertu, podczas którego przewodnikiem drgań dźwięku zamiast powietrza została drewniana konstrukcja. Zaburzenie fizyczności dźwięku zachodziło w pracy Radka Sirki, gdzie drgania niesłyszalnych dla ludzi ultradźwięków wywoływały proces destylacji i pozwalały zobaczyć je w postaci pary wodnej. Zamknięta w osobnym budynku kompletnie cicha praca kontrastowała z tętniącą dźwiękiem halą kotłowni, a zamknięty obieg pary i wody samej pracy stanowił inwersję zasady działania przemysłowej kotłowni.

Fizyczność i performatywność doświadczenia dźwięku była obecna w spacerze dźwiękowym Beaty Kwiatkowskiej. Oparty na historii pafawagowskiej Opery Robotniczej zapraszał do eksploracji pejzażu dźwiękowego zakamarków terenu byłej fabryki, ale też odegrania roli w próbie chóru przygotowującego się do przedstawienia. W trakcie premiery spacerowiczki i spacerowicze pod batutą Anny Sipak wyśpiewały paletę barw odgłosów parowozów przy wtórce walcowania stali w działającej hali fabryki nowoczesnych lokomotyw. Spacer w formie słuchowiska binauralnego na platformie poszerzonej rzeczywistości (XR) ECHOES jest śladem, jaki zostawiliśmy po sobie w przestrzeni fabryki.

Prace zgromadzone na Scenie Dźwiękowej celowo zabu-
rzały tonację przestrzeni w i wokół kotłowni, wspierały proces pogłębionego słuchania opartego na współodczuwaniu i współuczestniczeniu. Brandon LaBelle w eseju *O akustycznej sprawiedliwości* przywołuje książkę *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* Silvia Federici: *Nasze ciała mają powody, dla których musimy się ich na nowo uczyć, odkrywać i wymyślać. Musimy słuchać ich języka jako drogi do naszego uzdrowienia, tak jak musimy słuchać języka i rytmów świata przyrody jako drogi do zdrowia i uzdrowienia ziemi.*

mother-child relationship and the wooden cradle structure, the work was based on the shape of an acoustic wave and addressed the need for closeness and tenderness, which became so critical during the pandemic, enabling the visitors to feel the spreading sound with their whole bodies. Many people embraced fragments of the installation or leaned against its elements. The work was aimed at deaf people in particular, opening them up to the experience of sound in the form of surface vibrations. A quasi-concert situation emerged, in which the wooden structure, not the air, carried sound vibrations. The physical properties of sound were disturbed in Radosław Sirko's work, in which ultrasound vibrations, inaudible to humans, triggered the process of distillation and visualised its effect in the form of water vapour. Situated in a separate building, the complete silence of the work was in stark contrast with the pulsating sound of the boiler room, whereas the closed circulation of steam and water was an inversion of the principle of operation of an industrial boiler room.

The physicality and performativity of the sound experience were key characteristics of Beata Kwiatkowska's audio walk. Based on the history of the Workers' Opera at the Pafawag, it was an invitation to explore the nooks and crannies of the soundscape of the former locomotive factory, but also to play a role in the rehearsal of the choir preparing for the performance. During the premiere, visitors under the baton of Anna Sipak sang a full range of sounds of a steam locomotive to the accompaniment of steel being rolled in the adjacent hall of a modern rolling stock factory. The walk in the form of a binaural radio play on the Echoes extended reality (XR) platform is a trace left behind by us in the factory space.

The works featured as part of the Sound Art Forum deliberately disturbed the tonality of the space in and around the boiler room, favouring the process of deep listening based on empathy and participation. Brandon LaBelle in his essay *On Acoustic Justice* quotes the book *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* by Silvia Federici: "Our bodies have reasons that we need to learn, rediscover, reinvent. We need to listen to their language as the path to our health and healing, as we need to listen to the language and rhythms of the natural world as the path to the health and healing of the earth."

SEKCJA STUDENCKA

Wojciech Pukocz

Hasło 19. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL – „Nigdzie stąd nie pojedziecie” – zdaje się stawiać nieco złowróżbną tezę ograniczającą przynależną naszej rzeczywistości wolność. Trudno jednak polemizować z obiektywnymi przyczynami, za jakimi kryje się w swej istocie źródło inspiracji do powstania tego hasła. Realizacje w skromnej ilościowo – bo liczącej tylko trójkę młodych artystów – sekcji studenckiej tegorocznego festiwalu powstały jako bardzo zróżnicowana odpowiedź na wywoławczy temat.

Sekcja studencka, będąca częścią całego festiwalowego wydarzenia, spełnia kilka funkcji. Daje studentom możliwość udziału w prestiżowej imprezie, konfrontacji z artystami – w wielu przypadkach mającymi spory dorobek na swoim koncie, wreszcie realizuje cel dydaktyczny. W mojej opinii to cenne doświadczenie, przenosi bowiem pracę ze studentami z hermetycznych warunków pracowni do realnej przestrzeni wystawienniczej, konfrontując dokonania studentów z widzami. Proces rozpoczynający się od wstępnej koncepcji, rozmów i omawiania projektu, a kończący realizacją na wystawie.

Aleksander Baszyński – student IV roku malarstwa – zrealizował film wideo, przedstawiający subiektywnym okiem kamery podróż tramwajem w rodzinnym mieście artysty – Żytomierzu na Ukrainie. To niewielkie miasto posiada tylko jedną linię tramwajową, po której można poruszać się wyłącznie w pętli. Drzwi w tramwaju otwierają i zamykają się na każdym przystanku. Jednak wciąż tkwimy w środku pojazdu, bezwolnie podróżując dalej. Film opatrzony jest komentarzem, w którym słyszymy głos artysty mówiący po ukraińsku, z tłumaczeniem na język polski. Poruszający, metaforyczny obraz, w którym udało się wykreować niepokojący nastrój, doskonale wpisujący się w hasło festiwalu.

STUDENT SECTION

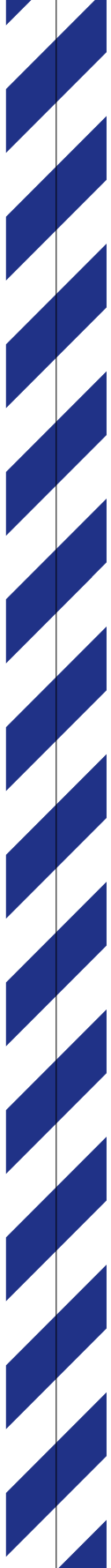
The motto of the 19th edition of the SURVIVAL Art Review – “You Ain’t Going Nowhere” – sounds like a somewhat sinister prediction limiting the freedom that has become part of our reality. However, it would be difficult to argue with the objective reasons behind the essence of the inspiration for this slogan. The projects shown as part of this year’s student section of the festival, represented by a modest number of only three young artists, constituted a very diverse response to the proposed motto.

As part of the entire festival situation, the student section fulfils several functions. It gives students the opportunity to participate in a prestigious event, confront themselves with artists who often boast considerable achievements, and finally pursue a didactic goal. In my opinion, this is a precious experience, as it transfers work from the inward-looking conditions of a studio to a real exhibition space, confronting the students’ achievements with a real audience. The process begins with an initial concept, followed by talks and discussions about the project, and ends with the presentation of a finished work at the exhibition.

Aleksander Baszyński, a fourth-year student of Painting, made a video showing through his subjective camera lens a tram ride in the artist’s hometown of Zhytomyr in Ukraine. This small town has only one tram line, which encircles it in a loop. The tram doors open and close at every stop. However, we are forever stuck inside the vehicle, travelling on against our will. The film is accompanied by a commentary in which we hear the artist’s voice speaking in Ukrainian, with a translation into Polish. It is a moving, metaphorical journey, in which the artist succeeds in creating a disturbing atmosphere, perfectly matching the festival’s slogan.

Alicja Szpakowska – studentka IV roku malarstwa – jest autorką „interaktywnej” realizacji zbudowanej z 12 dużych (50 × 50 cm) kafli ceramicznych, które umiejscowione na ścianie, tworzyły dekoracyjny ornament, będący w istocie kodami QR. Prosty, schematyczny rysunek kodu został stworzony przez użycie dymu ze świecy, co powoduje, że naniesiony wzór jest bardzo nietrwały. Na początku można było za pomocą kodu QR, używając aplikacji w smartfonie, czytać link i przenieść się do właściwego odnośnika w sieci. Z czasem jednak kody się zacierały, przestawały działać i pozostawała możliwość obcowania wyłącznie z pustym ornamentem.

Weronika Gołaś – studentka V roku malarstwa – zrealizowała niezwykle subtelną pracę, którą mało uważny widz mógł przeoczyć. W niedużym pomieszczeniu bezpośrednio w tynku zostały wydrapane niewielkie napisy, przypominające rzęsy. Praca odnosiła się bezpośrednio do akcji „Free Britney”, którą zainicjowali fani amerykańskiej piosenkarki Britney Spears. Jako osoba ubezwłasnowolniona miała ona ograniczony dostęp do mediów, a fani dopatrywali się wzywania o pomoc w ułożonych w litery rzęsach na opublikowanych nielicznych zdjęciach artystki.



Alicja Szpakowska, also a fourth-year Painting student, prepared an “interactive” work consisting of 12 large (50 × 50 cm) ceramic tiles forming a decorative ornament on the wall, which actually contained QR codes. The simple, schematic outlines of the codes were created using candle smoke, which made the resulting patterns very impermanent. At the beginning, it was possible to use a smartphone app to scan them and be directed to the appropriate site on the web. As time went by, however, the codes became blurred, ceased to perform their utilitarian role and began to function solely as empty ornaments.

Weronika Gołaś, a fifth-year student of Painting, showed an extremely subtle work that could easily be overlooked by an inattentive viewer. In a cramped room, small inscriptions resembling eyelashes were scratched directly into the plaster. The work referred to the “Free Britney” campaign, initiated by fans of the American singer Britney Spears. As an incapacitated person, she had limited access to the media, so fans scrutinised every picture published by the artist, sometimes seeing a cry for help in eyelashes arranged to form letters.

SURVIVAL 19 PRZEGLĄD SZTUKI | ART REVIEW

dyrektor Przeglądu | director of the Review:

Michał Bieniek

kuratorzy i kuratorki | curators:Michał Bieniek, Daniel Brożek, Anna Kolodziejczyk,
Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta**kuratorka Sceny Video | Video Art Forum curator:**

Małgorzata Miśniakiewicz

kurator Sceny Dźwiękowej | Sound Art Forum curator:

Daniel Brożek

kuratorzy Sekcji Studenckiej | Student Section curators:

prof. Wojciech Pukocz, Kasper Lecnim

artyści | artists:

Zuza Banasińska, Aleksander Baszyński, Wera Bet, Tymek Bryndal, Seecum Cheung, Maciej Cholewa, Paweł Czeakański, Franciszek Drażba, Weronika Golaś, Borys Jaźnicki, Jeroen Jongeleen, Kamil Kak, Marcin Kamiński, kolektyw Kwas, Daniel Kotowski, Jan Kowal, Mateusz Kowalczyk, Paweł Kulczyński, Adam Kozicki, Beata Kwiatkowska, Piotr Macha, Katarzyna Malejka, Agnieszka Mastalerz, Robert Mathy, Martyna Modzelewska, Piotr Tadeusz Mosur, Małgorzata Mycek, Adam Nehring, Iza Opiełka, Łukasz Paluch, Zbigniew Paluch, Zofia Pałucha, Zuza Piekoszewska, Justyna Plec, Berenika Pyza, Anna Raczynska, Maryna Sakowska, Radek Sirko, Kuba Stepień, Szymon Szewczyk, Alicja Szpakowska, Joanna Tochman, Viktoriia Tofan, Ola Zielińska

Scena Debat | Forum Dialogu**uczestnicy | participants:** Sylvia Amann, Lieselot van

Damme, Philipp Dietachmair, Marianna Dobkowska, Marie Fol, Aleksandra Janus, Ben Evans James, Ewa Kornacka, Alison Kuo, Paulina Maloy, Zbigniew Maćków, Horacy Muszyński, Marianna Neupauerová, Bojana Panevska, Orsolya Rigó, Maija Rudovska, Stéphane Segreto-Aguilar, Jotham Sietsman, Piotr Sikora, Helene Skikos, Arda van Tiggelen, Dea Vidović, Stanislaw Welbel, Katarzyna Zielińska;

konceptcja i koordynacja | concept and coordination:

Małgorzata Miśniakiewicz, Karolina Bieniek

dyrektorka administracyjna | administrative director:

Karolina Bieniek

producent | producer:

Paweł Rogowski

współpraca produkcyjna | production cooperation:

Magdalena Basak

koordynacja i produkcja Sekcji Studenckiej | coordination and production of the Student Section:

Kasper Lecnim

współpraca administracyjna | administrative coordinator:

Aleksandra Jach

komunikacja | public relations:

Magda Kotowska, Łukasz Lorenc, Fest Promo

koordynacja wolontariatu i centrum festiwalowego | coordination of volunteering and festival centre:

Aleksandra Jach

tłumaczenie | translation:

Karol Waniek

korekta | proofreading:

Anna Gądek

projekty graficzne | graphic design:

Łukasz Paluch, AnoMalia art studio

dokumentacja wideo | video documentation:

Jacek Chamot

dokumentacja fotograficzna | photo documentation:

Małgorzata Kujda, Andrzej Sienkowski

projekt mapy Przeglądu | design of the map of the Review:

Marcin Siehankiewicz

wolontariusze i wolontariuszki | volunteers:

Zuzanna Adamska, Agata Bernatowicz, Katarzyna Ćwikła, Michalina Grabińska, Monika Kąkolewska, Kaja Kędziol, Martyna Kozak, Małgorzata Kupniewska, Virginia Marcolini, Szymon Martuś, Natalia Mindowicz, Kateryna Mishchenko, Ewa Motala, Weronika Necel, Oleksandr Ostapchuk, Iza Rokoszewska, Eliza Sereda, Marta Siemińska, Alicja Szpakowska, Alicja Szwejd, Dominika Waligórska, Karolina Wojciechowska, Anna Zieziula

Serdecznie dziękujemy wszystkim osobom i instytucjom, które umożliwiły organizację 19. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL | We would like to thank the following persons and institutions who helped to organise the 19th SURVIVAL Art Review:

Miasto Wrocław | City of Wrocław:

Jacek Sutryk, Prezydent Wrocławia | Mayor of Wrocław;

Bartłomiej Świerczewski, Dyrektor Departamentu

Spraw Społecznych Urzędu Miejskiego | Director of

the Department for Social Affairs;

Jerzy Pietraszek, Dyrektor Wydziału Kultury Urzędu

Miejskiego | Director of the Department of Culture of

the Municipality of Wrocław;

Radosław Michalski, Dyrektor Wydziału Promocji Miasta

i Turystyki | Director of the Department of City Promotion

and Tourism;

Maja Kowalska-Komar, Wydział Kultury Urzędu Miejskiego,

Stanowisko ds. Muzeów | Department of Culture of the

Municipality of Wrocław, in charge of Museums

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu |

E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław:

prof. Wojciech Pukocz, JM Rektor | His Magnificence Rector;

Anna Czajka, Kierownik Sekcji Projektów | Head of the

Projects Department

Dziękujemy Creative Europe Desk Poland za

współorganizację Forum Dialogu | We thank Creative

Europe Desk Poland for co-creation of Forum for Dialogue

Małgorzata Kielkiewicz, Dyrektor Creative Europe Desk

Poland | Director of the Creative Europe Desk Poland

Ewa Kornacka, Creative Europe Desk Polska

Dziękujemy partnerom i współpracownikom, a w szczególności | We thank our partners and co-operators, in particular:

Maćków Pracownia Projektowa

Zbigniew Maćków, Szymon Brzezowski, Aleksandra

Czupkiewicz, Jakub Krupski, Joanna Barbacka, Agnieszka

Łapczyńska i cały zespół pracowni | and the entire team of

the studio

Wyższa Szkoła Bankowa we Wrocławiu |

WSB University in Wrocław:

prof. dr hab. inż. Jacek Mercik, JM Rektor |

His Magnificence Rector;

dr Joanna Nogiec, Kanclerka | Chancellor;

dr Danuta Studencka-Derkacz, Dyrektorka Działu

ds. Partnerstw Strategicznych | Director of the Strategic

Partnerships Department

Artha Invest Sp. z o.o. Sp. k.

Jakub Pichola, Prezes Zarządu Artha Invest Sp. z o.o. Sp. k.

Muzeum Miejskie Wrocławia

Fundacja Katarynka

Dofinansowano ze środków | Financed by:

Gmina Wrocław | Municipality of Wrocław,

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu |

E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

organizator
organiser

TRANSPARANT

partnerzy
partnersWyższa Szkoła Bankowa
we Wrocławiuwspółorganizator Forum Dialogu
co-organiser Forum for DialogueCreative Europe
Desk Polskapatronat honorowy
under the patronage

PREZYDENT WROCŁAWIA

austrackie forum kultury

patroni medialni
media patrons

wyborcza

dofinansowano ze środków
co-financed by

Wrocław miasto spotkań

ruch
muzyczny

www.wroclaw.pl

www.wroclaw.pl

współorganizator
co-organiserAKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIUFUNDACJA
KATARYNKAKOCHAM
WROCŁAWKOCHAM
WROCŁAWpartner strategiczny
main partnerMAŁKÓW
KOTŁOWNIA

R46

MIEJSCA
WE WROCŁAWIU

Glissando

KATALOG | THE CATALOGUE

wydawcy katalogu | publishers of the catalogue:

Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej
ul. Ofiar Oświęcimskich 1/2, 50-069 Wrocław
fundacja@arttransparent.org
www.arttransparent.org

redakcja | editing:

Ewa Pluta

koordynacja | coordination:

Paweł Rogowski

autorzy i autorki tekstów | authors of texts:

Michał Bieniek, Daniel Brożek, Anna Kołodziejczyk,
Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta, Wojciech Pukocz

korekta | proofreading:

Anna Gądek

 tłumaczenie | translation:

Karol Waniek

projekt graficzny | design:

Łukasz Paluch, AnoMalia art studio

fotografie | photographs:

Małgorzata Kujda

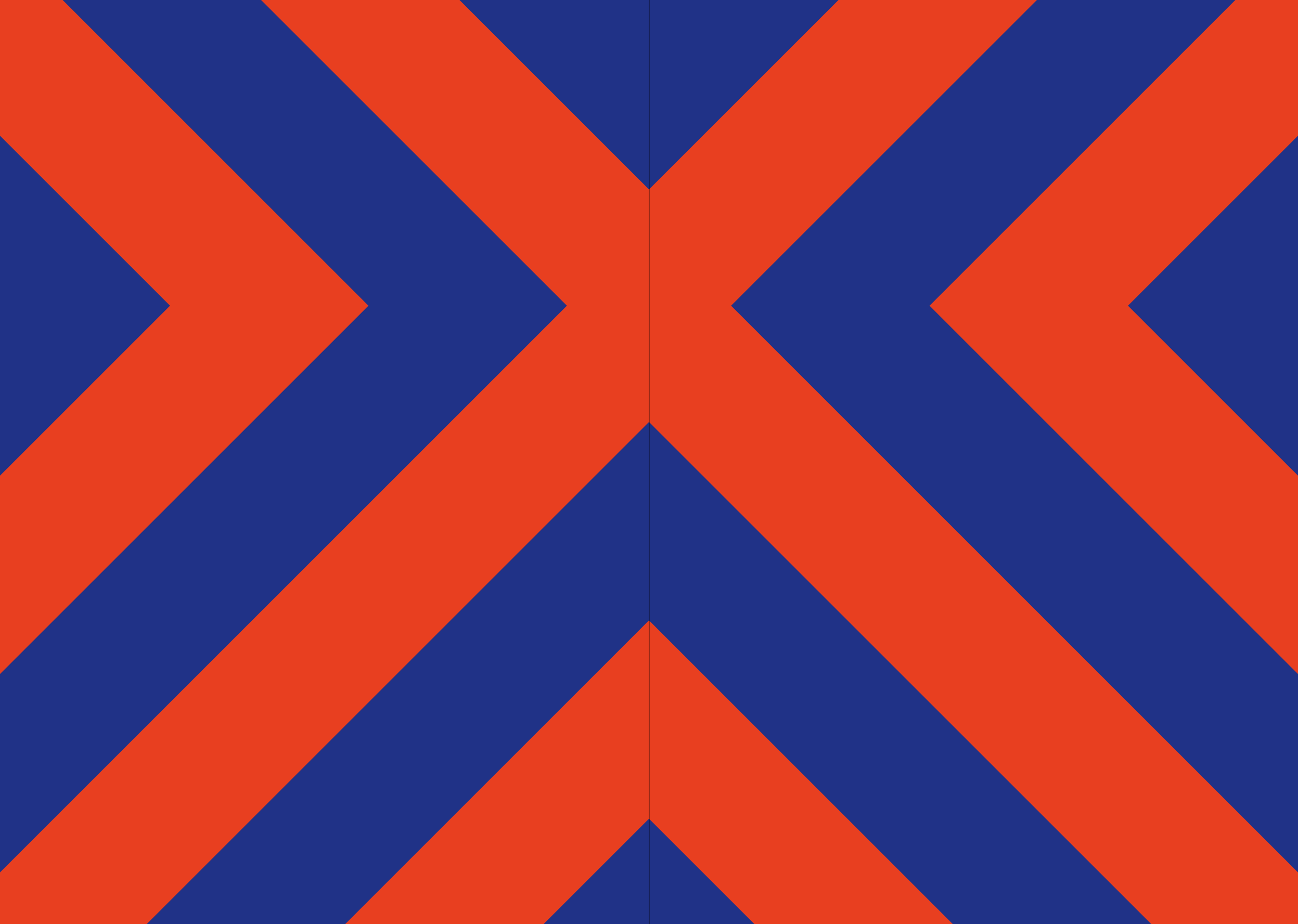
**katalog złożony krojem pisma | typeface used
in the catalogue:**

Gt Sectra, Druk Text, Simplon

© Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej 2021

ISBN 978-83-960088-1-7

Publikacja sfinansowana ze środków Gminy Wrocław |
This publication has been financed by the Municipality of
Wrocław
www.wroclaw.pl





TRANSPARENT



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław
miasto spotkań